ISSN 2525-3123
v. 6, n. 1, 2021
são paulo, brasil

gesto imagem e som

gesture, image, and sound
journal of anthropology

v.6 revista de antropologia

EXPEDIENTE

ISSN 2525-3123

Departamento de Antropologia
Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr., Chefe
Profª Drª Heloisa Buarque de Almeida, Vice-chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Profª Drª Laura Moutinho, Coordenadora
Prof. Dr. Renato Sztutman, Vice-coordenador

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Profª Prof. Dr. Paulo Martins, Diretor
Profª Drª Ana Paula Torres Megiani Martins, Vice-diretora

Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Vahan Agopyan, Reitor
Prof. Dr. Antônio Carlos Hernandes, Vice-reitor

REVISTA GIS – GESTO, IMAGEM E SOM

Editora-chefe
Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial
Andréa Barbosa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Edgar Teodoro da Cunha, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Érica Giesbrecht, Universidade de São Paulo, Brasil
Francirosy Campos Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
John Cowart Dawsey, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Morgado Dias Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Satiko Gitirana Hikiji, Universidade de São Paulo, Brasil
Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vitor Grunvald, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Secretário
Leonardo Pereira dos Santos

Coordenadora editorial
Paula Morgado Dias Lopes

Comitê Científico
Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio Janeiro, Brasil
Cornélia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
David MacDougall, Australian National University, Austrália
Diana Taylor, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Esther Jean Langdon, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Marco Antônio Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido
Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca
Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Regina Polo Müller, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Richard Schechner, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Suzel Reily, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Projeto gráfico
Luciana Mattar

Apoio
Programa de Apoio às Publicações Periódicas da USP
Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

REVISTA GIS, V. 6
Editora do Volume
Francirosy Campos Barbosa

Diagramação
Zeta Design Studio

Imagem da Capa
Riccardo Putti

Colaboradores deste número
Alexsânder Nakaóka Elias, Alice Nin, Alice Villela, Amanda Ravetz , Ana Carolina Brindarolli, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Anna Grimshaw, Andre Castro Soares, André GoldFeder, Arthur Silva Barbosa, Brenno Brandalise Demarchi, Clarice E. Peixoto, Cristina de Branco, Ellis Regina Sanchez Hermoza, Érica Giesbrecht, Fernando de Tacca, Gibran Teixeira Braga, Jaqueline Gomes, Jean Souza dos Anjos, Julia Couto Mota, Juan Pablo Estupiñán, Kelen Pessuto, Luiz Ricardo Basso Ballestero, Luiz Henrique Campos Pereira , Luiza Fernandes Coelho, Marcelo Artioli Schellini, María Eugenia Domínguez, Mariana Santos Teófilo, Meno Del Picchia, Michael Taussig, Noelle Rodrigues Ventura, Paula Pagliari de Braud, Raquel Mendonça Martins, Renan Moretti Bertho, Riccardo Putti, Roderick Peter Steel, Rogério Gonçalves de Carvalho, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Soraya Fleischer, Silvia Citro, Suzel Ana Reily, Sylvia Caiuby Novaes, Tayná Corrêa de Sá, Vitor Grunvald.

Revisão de Texto
Comunica - Agência de Comunicação

Tradução dos Textos deste Número:

Alice Faria, Amanda Januário Farias, Ana Naomi de Sousa, Analía Kerman, André Bueno, Bryan Pitts, Caio C. Maia, David Rodgers, Diogo Trade Oliveira Gomes, Érica Giesbrecht, Felipe Neis Araújo, Fernanda Marina Feitosa Coelho, Fernanda Mattos, Heloisa Barbati, Júlia de Azevedo Bittencourt, Lawrence Wheeler, Luis Felipe Kojima Hirano, Marcos Fernando Ziliotti, Maria Isabel de Castro Lima, Michael Schneider, Mihai Andrea Leaha, Paula Bessa Braz, Pedro Köberle, Tatiana Lotierzo,

Contato

revistagis@usp.br

SUMÁRIO
2021, v. 6, n. 1

EDITORIAL
Sylvia Caiuby Novaes, Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Érica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko G. Hikiji, Vitor Grunvald

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

MUSICAR LOCAL - TEMA E VARIAÇÕES
ÉRICA GIESBRECHT, ROSE SATIKO G. HIKIJI, VITOR GRUNVALD

O MUSICAR LOCAL E A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE
SUZEL ANA REILY

FLUXOS, QUEBRADA E MUSICAR FUNK – SE SENTIR DENTRO DA MÚSICA
MENO DEL PICCHIA

ESPAÇOS FÍSICOS E AFETIVOS DO FUNK: O MUSICAR LOCAL DAS FESTAS LÉSBICAS DE SÃO PAULO
RAQUEL MENDONÇA MARTINS

SEMBAPATRIMONIOIMATERIAL.COM: PERFORMANCES LOCAIS, NARRATIVAS NACIONAIS IMAGINADAS, DIÁLOGOS A PARTIR DO TERRENO
ANDRE CASTRO SOARES

ARRULLANDO A LA VIRGEN. NEGOCIACIONES SONORAS DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LAS BALSADAS EN GUAPI (PACÍFICO COLOMBIANO)
JUAN PABLO ESTUPIÑAN BEJARANO

O MUSICAR DO ATAJO DE NEGRITOS DA FAMÍLIA BALLUMBROSIO: UMA ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE
ELLIS REGINA SANCHEZ

MUSICANDO TRANSLOCALIDADES IMIGRANTES AYMARAS E QUECHUAS EM SÃO PAULO
CRISTINA DE BRANCO, MARIANA SANTOS TEÓFILO

RETRATANDO O MUSICAR DO BUMBA MEU BOI NO AUDIOVISUAL
LUIZA FERNANDES COELHO

CONEXÕES SENSÍVEIS: SEGUINDO A TRILHA ETNOBIOGRÁFICA DE UM MÚSICO CHAQUENHO
MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ

UM OUVIDO NO FONE E O OUTRO NA CIDADE: POR UMA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO MUSICAR LOCAL
RENAN MORETTI BERTHO, ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS, BRENNO BRANDALISE DEMARCHI, ANNA FLÁVIA GUIMARÃES HARTMANN, ARTHUR SILVA BARBOSA, LUIZ HENRIQUE CAMPOS PEREIRA, NOELLE RODRIGUES VENTURA

ARTIGOS

MUNDARÉU: UM PODCAST DE ANTROPOLOGIA COMO UMA FERRAMENTA POLIVALENTE
SORAYA FLEISCHER, JULIA COUTO MOTA

A MORTE EM FOTOGRAFIAS PERICIAIS
PAULA PAGLIARI DE BRAUD

INTERCULTURALIDADES EN DANZA: RECREACIONES DEL IMAGINARIO IDENTITARIO ARGENTINO
SILVIA CITRO

REVOLUÇÃO ATRAVÉS DA PALAVRA: REFLEXÕES ACERCA DO USO DA LITERATURA E DA ORALIDADE COMO EXPRESSÃO SOCIAL E ATUAÇÃO POLÍTICA NO SLAM DAS MINAS - RJ
TAYNÁ CORRÊA DE SÁ

ENSAIO SOBRE O SIGNO: TROCA, LINGUAGEM, ESPAÇO E UM TRABALHO DE NUNO RAMOS
ANDRÉ GOLDFEDER

MITOHERMENÊUTICA DE FILMES HOLLYWOODIANOS DE ACORDO COM O IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND
ROGÉRIO CARVALHO

A TEORIA ATOR-REDE COMO FERRAMENTA PARA RELEITURA DO SOCIAL A PARTIR DO FILME HER
ANA CAROLINA BRINDAROLLI

QUI

MAR, LAGOS E LAGUNAS: POESIA NA PESQUISA ARTÍSTICA DE UM MÚSICO
LUIZ RICARDO BASSO BALLESTERO

THE PEACOCK JUNCTION
MARCELO ARTIOLI SCHELLINI

POR UMA SENSIBILIZAÇÃO DO OLHAR – SOBRE A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA NA FORMAÇÃO DO ANTROPÓLOGO
SYLVIA CAIUBY NOVAES

INSTANTES FOTOGRÁFICOS
RICCARDO PUTTI

OBJET TROUVÉ: ETNOGRAFIA DE RUA – PARIS
FERNANDO DE TACCA

RISCANDO PONTOS
RODERICK PETER STEEL

"A GIRA QUE EU FAÇO É FIRME!" - O GESTO DA RAINHA
JEAN SOUZA DOS ANJOS

MEMÓRIA É MOVIMENTO
ALICE NIN

DENGBÊJ - UM GRITO DE RESISTÊNCIA CURDO
KELEN PESSUTO

VESTÍGIOS E MARCAS ALÉM DAS HUMANAS
JAQUELINE GOMES

ENSAIO ESQUIZO-ANALÍTICO COM TEXTOS E IMAGENS SOBRE CORPOS, FANTASIAS E RETRATOS OU O QUE O ESPELHO NOS REFLETE?
VITOR GRUNVALD

SEX

TRADUÇÃO | **AS ESTÓRIAS QUE AS COISAS CONTAM E POR QUE ELAS CONTAM**
MICHAEL TAUSSIG | TRADUÇÃO: FELIPE NEIS ARAUJO

TRADUÇÃO | **DESENHAR COM UMA CÂMERA? FILME ETNOGRÁFICO E ANTROPOLOGIA TRANSFORMADORA**
ANNA GRIMSHAW, AMANDA RAVETZ | TRADUÇÃO: TATIANA LOTIERZO E LUÍS FELIPE KOJIMA HIRANO

RESENHA | **FILMES E VÍDEOS COMO FORMAS DE CONHECIMENTO: DESENVOLVIMENTOS ATUAIS E POSSIBILIDADES FUTURAS**
ALICE VILLELA

DOSSIÊ | RESENHA | **AMACULO MANIHAMBA: CANÇÕES DE CAMINHAR DE MULHERES DE UMA REGIÃO TRANSFRONTEIRIÇA AO SUL DO CONTINENTE AFRICANO**
ÉRICA GIESBRECHT

DOSSIÊ | RESENHA | **MUSICANDO LOCALIDADES, LOCALIZANDO MUSICARES**
GIBRAN TEIXEIRA BRAGA

IN MEMORIAM

RELEMBRANDO MARC-HENRI PIAULT (1933-2020)
CLARICE E. PEIXOTO

ACHADOS NA REDE

COLETÂNEA DE DISCURSOS DE MALCOLM X

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.185597

EDITORIAL

v. 6, n. 1, 2021

SYLVIA CAIUBY NOVAES
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7415-2010
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

ANDREA BARBOSA
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0399-8171
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312
contato@visurb-unifesp.com.br

EDGAR TEODORO DA CUNHA
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9749-6126
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil, 14800-901
apf.fclar@unesp.br

ÉRICA GIESBRECHT
ORCID http://orcid.org/0000-0003-4134-9543
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010
fla@usp.br

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0064-5995
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14040-901
psicologia@ffclrp.usp.br

JOHN COWART DAWSEY
ORCID https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010
fla@usp.br

PAULA MORGADO DIAS LOPES
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9117-4679
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010
fla@usp.br

ROSE SATIKO G. HIKIJI
ORCID https://orcid.org/0000-0001-5038-8435
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010
fla@usp.br

VITOR GRUNVALD
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8299-6830
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 - deptosifch@ufrgs.br

Ninguém alguma vez escreveu ou pintou,
esculpiu, modelou, construiu ou inventou
senão para sair do inferno.
Antonin Artaud

Nós da GIS queremos manifestar nosso profundo agradecimento a todes autores, artistas, pareceristas que se encheram de energia para enviar artigos, traduções, resenhas, e ensaios fotográficos ou performáticos e produzir pareceres em meio ao caos que vivemos no Brasil. Ter todo este material à nossa frente foi como colher *morangos à beira do abismo*, como diria Rubem Alves. Há coisas belas e encantadoras em todos os momentos. Até nos tempos mais difíceis, *carregamos água na peneira*, *preenchendo os vazios* – fazendo alusão ao poema de Manoel de Barros. Um ano marcado por muita resistência-existência. "O presente é ancestral!" enfatiza Ailton Krenak em entrevista ao Roda Viva. Por isso, pensamos que o hoje deve ser compartilhado. Queremos deixar nossas marcas nas artes e nas ciências, apesar de não termos, na atualidade, um governo que prestigie a produção científica.

O trabalho acadêmico tem quatro etapas importantes: **a pesquisa, a escrita e/ou produção artística e a divulgação.** Podemos fazer uma analogia com as etapas constituídas por Schechner (1985) sobre a preparação de uma performance: a) treinamento, b) oficinas, c) ensaios, d) aquecimentos, e) performance, f) esfriamento, e g) desdobramentos, um contínuo necessário, que nos *transforma e nos transporta*. É assim que lemos o volume 6 e suas múltiplas formas de ver e sentir.

Em 2021, aprimorando seu dinamismo editorial, a GIS adotou, além do fluxo contínuo de submissão de manuscritos, o fluxo contínuo de publicações. Essa novidade se alinha aos princípios da ciência aberta e impulsiona a produção científica nas áreas abordadas pela Revista, uma vez que agiliza a publicação de artigos, ensaios, traduções, entrevistas e resenhas. Desse modo, a GIS agrega às suas qualidades de rigor e pluralidade a característica da fluidez, possibilitando a publicação de trabalhos em menor tempo.

A GIS nasceu com a missão de divulgar materiais variados que expressassem e dialogassem com imagens, sons e performances, sem perder a essência da antropologia e o foco na construção de relações. Contudo, faltava ainda um *desdobramento* maior para tornar a revista mais conhecida e chegar mais perto de autores, performers, leitores e ouvintes. Pensando nisso, investimos na divulgação de nossa revista no Facebook, no Instagram e no Twitter[1]. Agora, autores e outros podem repostar suas produções marcando a GIS e ampliando a visibilidade do trabalho aqui selecionado. Recebemos, no último ano, um grande número de materiais para avaliação, sendo aprovados 34 trabalhos. Foi um processo longo de autores, fotógrafos, performers e pareceristas. Chegou a hora de mostrar

1 Acompanhe a GIS no Facebook (http://facebook.com/revistagis), Instagram (http://instagram.com/revistagis) e Twitter (http://twitter.com/revistagis).

nossa *performance* e aguardar os *desdobramentos que transformam e transportam o* conhecimento e as experiências sensíveis.

Abrimos o sexto volume com o dossiê **Musicar local**, que compartilha com os leitores dez artigos e duas resenhas em torno do conceito que nomeia o conjunto de trabalhos. O musicar local "une o mundo material ao imaterial, mostrando que a prática musical ocupa, transforma e subverte, espaços físicos" mas também "é construída pelos espaços físicos" (Giesbrecht, Hikiji e Grunvald 2021, 2), sejam íntimos ou imensos.

Abrindo a seção **Artigos,** Soraya Fleisher e Julia Couto Mota apresentam o Mundaréu, um *podcast* de Antropologia, familiarizando-nos com o universo *podcast* e suas várias facetas voltadas para atividades de ensino, pesquisa e extensão, pilares da universidade pública. Na sequência, Paula Pagliari de Braud se debruça sobre as fotografias periciais necroscópicas buscando entender os usos e contextos de produção dessas imagens. A pesquisadora *Silvia Citro* aborda a dança na Argentina, sobretudo como imaginário identitário, e sua valorização de aspectos indígenas com outras formas contemporâneas. Tayná Correa de Sá nos presenteia com o *slam* das minas, uma forma de resistência e luta política; por meio da arte, a poesia falada constrói um espaço ímpar de resistência. André Goldfeder produz um artigo sobre a leitura do signo e tendo como inspiração o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos, texto homônimo de Marcel Mauss, explora artes visuais e poesia, antropologia e filosofia. Rogério Gonçalves de Carvalho traz o imaginário do cinema, filmes em sua maior parte produzidos em Hollywood e a partir da mitohermenêutica desenvolvida pelo antropólogo Gilbert Durand e suas estruturas arquétipas. Por fim, Ana Carolina Brindarolli nos faz refletir sobre a teoria ator-rede como ferramenta para a releitura social, tendo o filme *HER*, do diretor Spike Jonze, como um pretexto para adentrar novas formas de se relacionar na contemporaneidade coadunando humanos e não humanos.

A seção **Gestos, Imagens e Sons (GIS)** é nosso espaço de experimentações, de "emendas suspeitas", de traçar o vivido em prosa e verso e tantas outras formas expressivas. Se a Revista GIS fosse um corpo, diríamos que essa seção são nossos olhos, que remetem a outros sentidos. Neste volume, abre a seção GIS o poema-manifesto de Ricardo Basso Ballestero *Mar, lagos e lagunas: poesia na pesquisa artística de um músico*, uma autoetnografia poética onde se coloca como músico, pesquisador e docente e suas tensões sobrepostas. Se experimentar é o desafio, Marcelo Artioli Schellini faz isso com maestria no ensaio textual e visual intitulado *The Peacock Junction*, no qual apresenta imagens e textos que relatam o encontro com a paisagem contemporânea do Tamil Nadu, sul da Índia, onde o fotógrafo iniciou uma experiência educacional em uma instituição acadêmica indiana. Em paralelo ao que faz Schellini,

Sylvia Caiuby Novaes propõe *Por uma sensibilização do olhar – sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo*, ensaio textual por meio do qual nos impele a olhar, sentir e fazer: é um convite a ver imagens para produzí-las. Após a leitura do ensaio de Sylvia, vemos com outros olhos os *Instantes fotográficos* de Riccardo Putti: lugares familiares para paulistanos, como o Mercado Municipal e a avenida Paulista, vistos por um italiano nos permitem passear por outros ângulos e formas. Esse olhar estrangeiro está também presente em *Objet trouvé: etnografia de rua – Paris*, de Fernando de Tacca que, com seu olhar de fotógrafo brasileiro, vê/olha as ruas parisienses, como se adentrasse em cada imagem, e coletasse o que vê como objetos em cena. Esses dois últimos ensaios se alinham ao *Riscando pontos*, de Roderick Peter Steel, que também articula fronteiras artísticas e antropológicas entre cosmogramas afro-brasileiros – pontos-riscados – e marcações aeroportuárias. Assim, viajamos por entre os traçados, giramos no espaço tempo e, deste, caímos na gira de Jean Souza dos Anjos com *"A gira que eu faço é firme!" - o gesto da Rainha*. Anjos e sua antropologia macumbeira que nos enfeitiça, abre-nos um caminho de contemplação, permeado por gestos, cores e o sagrado sensível. Fazendo a ponte entre o sagrado e "profano", o "*Ensaio Esquizo-analítico com textos e imagens sobre corpos, fantasias e retratos ou o que o espelho nos reflete?* de Vitor Grunvald e Luana G. deixa a forte sensação expressa no texto-experimento: "Coerência é mutilação. Quero a desordem". A potência deste ensaio está nas projeções e colagens sobre BDSM (Bondage, Dominação, Disciplina, Sadismo, Submissão, Masoquismo) e práticas de travestimento. Os corpos estão ali como transgressão, num pêndulo do profano, mas que ao mesmo tempo sacralizam objetos que adentram os corpos, veias e sentidos. E, quando a gente respira, volta à cena Regina Croquetta queer e John Dawsey. Ê boi! Um espetáculo! Aplausos!

Em *Memória é movimento*, de Alice Nin, a experiência é revelada pelas fotos de arquivo pessoal de moradores do Jacarezinho (Rio de Janeiro), palco recente de chacina policial, cuja vida pulsante nos é revelada pelas memórias etnografadas desse espaço. Atentos às imagens e aos textos, cruzamos novamente o oceano e nos deparamos com a beleza de *Dengbêj - um grito de resistência curdo*, de Kelen Pessuto, resistência curda por meio da música, vida estampada nas imagens. Um povo sem pátria, mas com suas memórias musicais e sentimentos nos traz doçura e acalanto. Talvez para sossegar o olhar dessa viagem, nos encaminhamos para *Vestígios e marcas além das humanas*, de Jaqueline Gomes e, como a própria fotógrafa diz, "essas fotografias são índices de uma expansão de um olhar – antes direcionado para marcas humanas sobre os lugares – agora repleto de sinais e vestígios de seres animais, vegetais e cosmológicos que povoam as águas e florestas...". Não era isso proposto por Caiuby Novaes: *A sensibilização do olhar*? Aqui, o sentido é expandir o olhar.

A seção **Traduções, Entrevistas e Resenhas (TER)** apresenta duas traduções e três resenhas, sendo duas parte do dossiê *Musicar local*. Realizada por Felipe Neis Araujo, a primeira tradução é *As estórias que as coisas contam e por que elas contam*, um artigo de Michael Taussig. Para Taussig, as estórias contadas por Juan Downey, em seu filme *The Laughing Alligator* são secundárias à sua qualidade cinematográfica, para tanto, aciona a magia técnica explorada por Walter Benjamin na arte de contar estórias do narrador. Para o autor, estórias e filmes, tal qual o animismo, também ganham vida, podendo ser qualquer coisa, menos constante. No texto *Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora*, de Anna Grimshaw e Amanda Ravetz e traduzido por Tatiana Lotierzo e Luís Felipe Kojima Hirano, as autoras argumentam a respeito da dialética de elementos do desenho presentes na realização de filmes. Há algum tempo, o desenho vem sendo tomado por Ingold e Taussig como forma de produzir conhecimento. Pensando nisso, Grimshaw e Ravetz buscam responder entre outras coisas: que pode significar desenhar com a câmera, e que novos insights são permitidos, quando se juntam antropologias empreendidas através de meios diferentes?

A resenha crítica de Alice Villela, *Filmes e vídeos como formas de conhecimento: desenvolvimentos atuais e possibilidades futuras*, aborda os 31 artigos da coletânea *The Routledge Internacional Handbook of Ethnographic Film and Video*, organizada por Phillip Vannini. O livro apresenta metodologias, teorias, questões diversas que constituem os caminhos de pesquisa e produção dos filmes e vídeos abordando questões sobre práticas e técnicas que muitos enfrentam quando vão filmar o seu campo pesquisado.

Outras duas resenhas de livros compõem o dossiê **Musicar local**. O livro *Song Walking - Women, Music, and Environmental Justice in an African Borderland*, de Angela Impey, que apresenta as narrativas oficiais e íntimas contidas em canções que guardam memórias de mulheres idosas em regiões próximas Maputaland, foi resenhado por Érica Giesbrecht. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, livro organizado por Suzel Reily e Katherine Brucher, é uma contribuição aos estudos de Etnomusicologia e suas interfaces, como a Antropologia da Música, apresentando conexões entre musical e a localidade, foi resenhado por Gibran Teixeira Braga.

A seção **Achados na rede** divulga materiais disponíveis na web selecionados pela editoria por dialogar com o foco e escopo da GIS. Neste volume, o achado são os discursos de Malcolm X, líder negro, muçulmano, nos EUA na década de 1960. A força de suas palavras ressoa até os dias atuais, confirmando que, lamentavelmente, ainda vivenciamos o racismo estrutural.

Pela primeira vez a GIS publica um ***In Memoriam***, tendo em vista que a geração dos editores desta Revista compartilharam com Marc-Henri Piault

momentos de muito aprendizado, trocas e convívio em discussão sobre produção e análise de imagem. No texto *Relembrando Marc-Henri Piault (1933-2020)*, de Clarice Peixoto, o leitor descobrirá como o trabalho desse antropólogo francês formou muitos outros pesquisadores e certamente continuará inspirando novas gerações.

Por fim, encerramos o sexto volume com muito ânimo renovado pelos trabalhos aqui apresentados e que agora ganharão outros olhares.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

Anjos, Jean Souza dos. 2021. ""A Gira Que Eu faço é firme!" - O Gesto Da Rainha". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-174197. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174197.

Artaud, A. 1925. Carta aos Médicos-chefes dos Manicômios (1925). *Intensidadez*. http://intensidadez.unblog.fr/2014/09/09/antonin-artaud-carta-aos-medicos-chefes-dos-manicomios-1925/ (acessado em 11/05/2021).

Ballestero, Luiz Ricardo Basso. 2021. "Mar, Lagos E Lagunas: Poesia Na Pesquisa artística De Um Músico". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-168774. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.168774.

Braga, Gibran Teixeira. 2021. "Musicando Localidades, Localizando Musicares (Resenha)". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-178244. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178244.

Braud, Paula Pagliari de. 2021. "A morte em fotografias periciais". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-174203. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174203.

Brindarolli, Ana Carolina. "A Teoria Ator-Rede Como Ferramenta Para Releitura Do Social A Partir Do Filme Her". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e- 181744. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181744.

Carvalho, Rogério Golçalves de. 2021. "Mitohermenêutica de filmes hollywoodianos de acordo com o imaginário de Gilbert Durand". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175852. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175852.

Citro, Silvia. 2021. "Interculturalidades En Danza: Recreaciones Del Imaginario Identitario Argentino". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e181512. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181512.

Fleischer, Soraya, e Julia Couto Mota. 2021. "Mundaréu: Um Podcast De Antropologia Como Uma Ferramenta Polivalente". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-172390. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.172390.

Giesbrecht, Erica. 2021. "Amaculo Manihamba: Canções De Caminhar De Mulheres De Uma região transfronteiriça Ao Sul Do Continente Africano (Resenha)". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-176168. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.176168.

Giesbrecht, Erica, Rose Satiko G. Hikiji, e Vitor Grunvald. 2021. "Musicar local – tema e variações". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-185860. https://doi.org/ 10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185860.

Goldfeder, André. 2021. "Ensaio sobre o signo: troca, linguagem, espaço e um trabalho de Nuno Ramos". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175853. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175853.

Gomes, Jaqueline. 2021. "Vestígios E Marcas além Das Humanas". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-174260. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174260.

Grimshaw, Anna, e Amanda Ravetz. 2021. "Desenhar Com Uma câmera? Filme etnográfico E Antropologia Transformadora." Tradução de Tatiana Lotierzo e Luís Felipe Kojima Hirano. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-178546. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178546.

Grunvald, Vitor. 2021. "Ensaio Esquizo-Analítico Com Textos E Imagens Sobre Corpos, Fantasias E Retratos Ou O Que O Espelho Nos Reflete?". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-185456. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185456

Krenak, A. "Roda Viva Entrevista Ailton Krenak". Interview by Vera Magalhães. *Roda Viva,* TV Cultura, 19 de abril de 2021. Video, 1h32'42". https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4 (acessado em 11/05/2021).

Nin, Alice. 2021. "Memória é Movimento". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175030. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175030.

Novaes, Sylvia Caiuby. 2021. "Por Uma sensibilização Do Olhar – Sobre a importância Da Fotografia Na formação Do antropólogo". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-179923. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.179923.

Peixoto, Clarice E. 2021. "Relembrando Marc-Henri Piault (1933-2020)". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-178245. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178245.

Pessuto, Kelen. 2021. "Dengbêj - Um Grito De Resistência Curdo: Un Cri De résistance Kurde". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175241. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175241.

Putti, Riccardo. 2021. "Instantes fotográficos". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175089. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175089.

Sá, Tayná Correa de. 2021. "Revolução Através Da Palavra: Reflexões Acerca Do Uso Da Literatura E Da Oralidade Como Expressão Social E Atuação Política No *Slam Das Minas* – RJ." *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175918. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175918.

Schechner, R. 1985. *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania Press. https://doi.org/10.9783/9780812200928.1

Schellini, Marcelo Artioli. 2021. "The Peacock Junction". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-178043. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178043.

Steel, Roderick Peter. 2021. "Riscando Pontos". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-175885. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175885.

Tacca, Fernando de. 2021. "Objet trouvé: Etnografia De Rua – Paris". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-181404. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181404.

Taussig, Michael. 2021. "As estórias que as coisas contam e por que elas contam". Tradução de Felipe Neis Araujo. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-174741. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174741.

Villela, Alice. 2021. "Filmes E vídeos Como Formas De Conhecimento: Desenvolvimentos Atuais E Possibilidades Futuras (Resenha)". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-177064. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.177064.

SYLVIA CAIUBY NOVAES é Antropóloga e Professora Titular no Departamento de Antropologia, USP. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), suas pesquisas recentes centram-se na interface entre fotografias e trajetórias numa perspectiva antropológica. Pesquisadora 1B do CNPq (301161/2018-6) e da FAPESP (2018/21140-9). E-mail: scaiuby@usp.br

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA é Antropóloga, Livre Docente no Departamento de Psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, coordenadora do GRACIAS - Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes, Membro do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual, NAPEDRA – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, e CERNE – Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras. Foi Visiting Scholar na Oxford University em 2016. E-mail: francirosy@gmail.com

ANDREA BARBOSA é Antropóloga, professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, coordena o Visurb – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas e desenvolve pesquisas sobre memória, imagem e cidade. Foi Visitor Scholar junto a SAME – School of Anthropology & Museum Ethnography, Oxford University em 2015. E-mail: acmmb66@gmail.com

EDGAR TEODORO DA CUNHA é É professor do Departamento de Ciências Sociais da UNESP (Campus Araraquara). Coordenador do NAIP - Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance. Foi Visiting Scholar na University of Oxford (2015). E-mail: edgarteodorocunha@gmail.com

ÉRICA GIESBRECHT é etnomusicóloga e, desde 2007, vem realizando pesquisas sobre música e dança, também explorando o potencial da etnografia visual como meio de conhecimento expressão. Foi professora visitante do Instituto Vilallobos da Unirio (2018-19) e Chair in Music Visiting Professor Fulbright no Departamento de Folclore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana-Bloomington (2019). E-mail: egiesbrecht@gmail.com

JOHN COWART DAWSEY é Professor de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP), desde 1991. Professor Titular, 2007. Livre-Docência, 1999. Ph.D. em Antropologia, 1989, e Mestre em Teologia, 1977, pela Emory University. Bacharel em História, 1973, pela Florida Southern. Visiting Scholar na New York University (NYU), 2019. Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua fundação em 2001. E-mail: johndaws@usp.br

PAULA MORGADO DIAS LOPES é Doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em antropologia visual na Université Laval. É documentalista do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia e membro do Grupo de Antropologia Visual. Suas pesquisas abordam como os povos indígenas se apropriam do cinema e da internet, além de trabalhos no campo da arquivologia. E-mail: lopes@usp.br

ROSE SATIKO G. HIKIJI é professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, vice-coordenadora do GRAVI e membro do NAPEDRA. Suas pesquisas e filmes etnográficos abordam a música e arte de moradores da periferia paulistana e de africanos recém-chegados a São Paulo. É bolsista de produtividade do CNPq e pesquisadora principal do projeto temático "O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia" (Fapesp 2016/05318-7). E-mail: satiko@usp.br

VITOR GRUNVALD é professor de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e coordenador do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA-UFRJ). Com formação em cinema, realiza experimentações com a imaginação etnográfica e trabalha com arte, imagem, performance e marcadores sociais da diferença. E-mail: vgrunvald@gmail.com

Contribuição de autoria. Sylvia Caiuby Novaes, Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Erica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko G. Hikiji, Vitor Grunvald: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

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.

MUSICAR LOCAL - TEMA E VARIAÇÕES

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185860

ÉRICA GIESBRECHT
ORCID http://orcid.org/0000-0003-4134-9543
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 - fla@usp.br

ROSE SATIKO G. HIKIJI
ORCID https://orcid.org/0000-0001-5038-8435
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 - fla@usp.br

VITOR GRUNVALD
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8299-6830
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 - deptosifch@ufrgs.br

"O semba no morro é fogueira /
o semba que traz liberdade/
o semba de nossa bandeira"
"*Poema do Semba*", *de Paulo Flores e Carlos Burity, 1996.*

A canção da epígrafe nos é apresentada em um dos artigos deste dossiê. Em três versos, a música angolana nos transporta do morro à nação, ou, nas palavras do autor do artigo, entre local, nacional e global. Nesse dossiê, propusemos reflexões em torno do conceito de *musicar local*, provocando o leitor / ouvinte a percorrer trilhas nas quais fazeres musicais produzem localidades e são por elas afetados.

A noção de *musicar local* vem sendo experimentada em um projeto temático do qual as três organizadoras deste dossiê participam. Desde 2016, temos orientado nossas pesquisas em torno desta expressão que une o conceito de *musicar* – traduzido de *musicking* de Christopher Small – com a noção de localidade, pensada a partir das considerações de autores como Arjun Appadurai e

Ruth Finnegan. *Musicar*, na acepção de Small (1998), é utilizado para se referir a qualquer forma de engajamento com a música, entendida não apenas em seus aspectos formais (a obra musical), mas igualmente como performance, fruição, consumo, transmissão musical etc.

Para esse dossiê, recebemos contribuições de autoras e autores que trabalham com a noção de musicar local e suas interfaces, discutindo casos etnográficos específicos a partir dos quais essa noção ganha luz, e adicionando discussões conceituais em torno desse campo de reflexão. Dentre as contribuições, há pesquisas que integram o projeto "O musicar local – Novas trilhas para a etnomusicologia" (Fapesp 2016/05318-7) e outras que trazem perspectivas diversas, aceitando o desafio de compor campos etnográficos utilizando como tema nossa proposição.

No artigo que abre o dossiê, "O musicar local e a produção musical da localidade", Suzel Reily, coordenadora do temático mencionado, apresenta a fundamentação teórica e metodológica que a autora e os demais pesquisadores do projeto têm construído para refletir sobre a relação entre musicar e localidade, aplicando-a a alguns casos etnográficos. Seguindo Suzel, entendemos como o conceito de *musicar local* une o mundo material ao imaterial, mostrando que a prática musical ocupa, transforma e subverte espaços físicos: as ruas de Campanha (MG), a periferia de Recife (PE), as cidades marcadas pelo *apartheid* na África do Sul.

Por outro lado, o *musicar* também é construído pelos espaços físicos, desde a acústica íntima do barzinho onde se criou a bossa nova, à imensidão das ruas que se quer ganhar, com o som poderoso das alfaias de maracatu. Musicar é tecnologia de transformação de espaço, como afirma Appadurai (1996), fazendo do lugar um espaço de fato, ou na apropriação da autora do conceito de de Certeau (1998), "lugar praticado".

A localidade, no contexto das pesquisas aqui apresentadas, bem como da proposta elaborada por nós no dossiê, é fruto de um duplo deslocamento. Primeiramente, tal como retomado no artigo de Suzel Reilly a partir da diferença entre espaço e lugar proposta por Michel de Certeau, não se trata de um ambiente físico apriorístico, mas sempre daquilo que emerge como resultado, efeito de um conjunto heterogêneo de relações sociais em constante interação e, portanto, mudança.

Partimos do pressuposto de que o musicar, como "tecnologia coletiva de interatividade" (Appadurai 1996), é um dos pontos nodais a partir dos quais essa "estrutura de sentimentos" encarnada pela localidade é configurada. Adicionalmente, sendo o processo multidirecional por excelência, a própria dinâmica construída em uma localidade também afeta, a seu turno, esse musicar. Ao qualificar o musicar como local, portanto, marca-se,

como dissemos, que fazeres musicais constroem localidades e são por ela construídos.

Por outro lado, e como corolário, há também um movimento no sentido de pensar como a noção de localidade evoca sentidos de comunidade e pertencimento. Estes sentidos se reconfiguram não apenas através de práticas e performances musicais, mas também a partir daquilo que essas expressões mobilizam em termos de vínculos políticos de formação de grupos cujos propostas não colocam em evidência apenas um estado de coisas, mas também, como afirma novamente Suzel no artigo publicado no dossiê, a "construção coletiva de um espaço em que se almeja viver".

Ainda que dentro de particularidades inerentes, tanto os artigos de Meno Del Picchia quanto de Raquel Martins operam dentro e a partir desse campo de problemas de pesquisa. Em "Fluxos, quebrada e musicar funk – se sentir dentro da música", artigo sobre os "fluxos" de funk em um bairro periférico na zona sul de São Paulo, Meno parte da noção de musicar como quaisquer atividades de engajamento com a música (e não apenas práticas musicais *tout court*) para refletir sobre como, nesse universo de interação, potentes sistemas de som também musicam em interação com corpos ali presentes. Esses corpos são tanto aqueles que "comandam" os ditos aparelhos quanto as pessoas que, com a música, dançam e, portanto, participam desse *musicar* na criação de uma passagem sonora particular.

No artigo "Espaços físicos e afetivos do funk: o musicar local das festas lésbicas de São Paulo", Raquel Martins etnografa eventos que fazem parte da cena de festas lésbicas também na cidade de São Paulo, como "Sarrada do Brejo" e "Fancha", e nos propõe que o musicar que emerge nessa confluência de interações participa na (con)formação de uma localidade cujos sentidos são interpenetrados por políticas corporais de valorização do corpo lésbico, mas também gordo e negro.

Ambos os campos se encontram numa sonoridade própria, o *funk*, e seus musicares, distintos sob muitos aspectos, põem em cena corpos periféricos e/ou marginalizados como lugar de aclamação de uma outra comunidade imaginada (Anderson 1983) que, enquanto localidade, é também uma "conquista social inerente frágil", como pontua novamente Appadurai. Diante disso, a necessidade da localidade ser feita e refeita a todo momento, afirmada em sua prática cotidiana de fazer pertencimento e mundo através de um *musicar*.

Em diálogo com esses artigos, está também a pesquisa apresentada no livro de Angela Impey, "Song Walking: Women, Music, and Environmental Justice in an African Borderland", resenhado para a GIS por Érica Giesbrecht. Ao examinar a prática do Isitweletwele por mulheres habitantes

da região transfronteiriça entre África do Sul, Moçambique e Essuatini (antiga Suazilândia), Impey percebe práticas de resiliência e memória numa população marcada por contínuas remoções e privações de bens naturais. Por meio das canções performadas com o pequeno arco bucal, durante suas caminhadas pelos campos cujo acesso ainda lhes é permitido, mulheres idosas, pertencentes a diferentes povos habitantes da região, reverberam suas narrativas subalternas sobre a dinâmica política das fronteiras. Dessa maneira, assim como nos artigos de Paulo Menotti del Picchia e Raquel Martins, deslocamentos, corporalidades e narrativas subalternas se cruzam tendo como ponto comum o encontro de políticas e poéticas do *musicar* na construção de localidade.

Outra resenha que integra o dossiê apresenta o livro *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, organizado por Suzel Reily e Katherine Brucher, e premiado em 2019 com o Ellen Koskoff Edited Volume Prize, da Society for Ethnomusicology. A obra, resenhada por Gibran Teixeira Braga, é fruto dos projetos de pesquisa "Local Musicking in Cross-Cultural Perspective" [Musicar Local em Perspectiva Transcultural], realizado no Reino Unido entre 2014 e 2015 e do projeto temático que integramos, desenvolvido entre o Instituto de Artes da Unicamp, os Departamentos de Antropologia e Música da USP, e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). A coletânea conta com dezenas artigos de etnomusicólogos e antropólogos de diversas nacionalidades, incluindo pesquisas recentes realizadas no Brasil. Dentre as temáticas abordadas no dossiê, estão as noções de autenticidade e tradição no musicar local; a relação entre participação e apresentação, tematizada por Thomas Turino (um dos autores da coletânea) e por pesquisadores que vão abordar corais alemães, jovens músicos groenlandeses, o jongo em Campinas ou a audiência participativa de uma Estação de Rádio Comunitária em Chicago; as relações entre local e global em *musicares* via YouTube ou em movimentos migratórios; as imbricações entre prática musical comunitária e cidadania, seja entre os *coloured* na África do Sul ou em corais portugueses; as conexões entre música e comunidade nas igrejas pentecostais nigerianas na Grécia, ou em uma releitura da obra de John Blacking entre os Venda.

Algumas das temáticas abordadas na coletânea premiada são também abordadas nos artigos deste dossiê. Em contexto etnográfico diverso, as relações entre o local e o global são objeto do artigo de Andre Castro Soares, "Sembapatrimonioimaterial.com: performances locais, narrativas nacionais imaginadas, diálogos a partir do terreno", que aborda o semba, os caminhos de seu reconhecimento como patrimônio imaterial, tanto pela UNESCO quanto pelo Ministério da Cultura de Angola, bem como o papel de um site colaborativo para a divulgação de músicos consagrados do estilo.

Soares evidencia como a prática musical é capaz de redefinir e transitar por espaços tradicionalmente compreendidos como local, nacional e global.

A produção de sembapatrimonioimaterial.com é estratégia metodológica a partir da qual o pesquisador observa dissensos (Rancière e Corcoran 2010) nas visões e versões patrimoniais do presente para o passado (Macdonald 2013). O semba é "visto como local, mas sentido como expressão nacional" por parte de seus interlocutores. Se é desenvolvido como ritmo próprio de Luanda, passa a corresponder a um "sentimento ligado à nação angolana e até à produção de angolanidade". O autor destaca fricções e complementariedades entre uma "comunidade imaginada", seguindo a proposição de Benedict Anderson (1983), e as "comunidades de prática" do semba, que experimentam performances em constante transformação.

Se a primeira noção prende o semba ao passado e à ideia de Estado-nação angolano, a ideia de comunidade de prática, desenvolvida por Wenger e Trayner (2015), explica a união de pessoas em torno de práticas comuns, que muitas vezes resultam em um mesmo objetivo, sensos de pertencimento e identidades compartilhadas. Percebemos, assim, as possíveis aproximações entre as diferentes noções de "comunidade" e a de "localidade", especialmente cara às reflexões sobre o musicar local.

Também atento a essas dinâmicas, em "Arrullando a la virgen. Negociaciones sonoras durante la celebración de las balsadas en guapi (Pacífico colombiano)", Juan Pablo Estupiñan Bejarano mostra como as *balsadas* engajam e transformam a localidade como um todo, envolvendo residentes (músicos, comerciantes, religiosos e demais participantes) e turistas. Em sua incursão etnográfica, apresenta uma descrição densa desse cortejo de balsas, na qual os participantes realizam negociações em torno da recepção da Virgem também através do plano musical, que se desenvolve em sucessivas etapas da celebração cujos ethos são musicalmente demarcados. Durante as *balsadas* é o musicar que direciona comportamentos e as relações dos participantes entre si e com a localidade.

Este artigo dialoga com "O musicar do atajo de negritos da família Ballumbrosio: uma etnografia da performance", texto de Ellis Regina Sanchez sobre os *atajos de negritos*, reconhecidos como patrimônio peruano e que reúnem elementos musicais afro-peruanos e europeus. A autora examina relações entre grupos musicantes, dinâmicas de ensaio, questões levantadas a partir do momento em que a celebração se torna patrimônio cultural da nação peruana e condutas normatizadas em torno da família Ballumbrosio. Ao mesmo tempo, o artigo nos apresenta as relações entre o musicar e a localidade, que também se modifica para a recepção de turistas, divide-se territorialmente em espaços de práticas musicais dos diferentes grupos e abarca transmutações ritualísticas, que vão desde a

conversão dos negritos (mouros) em cristãos até a consumação de todos artefatos rituais pelo fogo.

Já extrapolando os limites de uma localidade única, o artigo de Cristina de Branco e Mariana Santos Teófilo, "Musicando translocalidades imigrantes aymaras e quechuas em São Paulo", explora a performance musical de grupos de flautas e danças de povos originários do altiplano boliviano que ocupam as cercanias do Brás, em São Paulo. As autoras destacam as atividades desenvolvidas no Centro Cultural Kollasuyo Maya, no qual grupos performáticos trazem, através da música e da dança, cosmogonias que permeiam uma teoria organológica das flautas e marcam ciclos sazonais e agriculturais em seus locais de origem. Através de suas performances, tais grupos negociam identidades altiplânicas (locais) e bolivianas (plurinacionais), com instâncias de governo brasileiras, bem como com outros grupos imigrantes. Além disso, explorando a noção de redes transnacionais (Glick-Schiller, Basch e Blanc-Szanton 1992), as autoras também abordam como os grupos de São Paulo se relacionam com outros similares, presentes em outras capitais sul-americanas, identificando diálogos musicais transcontinentais.

Os três últimos artigos que comentamos aqui tem em comum a reflexão sobre a pesquisa etnomusicológica e o fazer audiovisual. No projeto temático, temos refletido sobre "tecnologias de interatividade" que são acionadas na produção do musicar local. Quando iniciamos o projeto, em 2016, não imaginávamos que viveríamos a partir de 2020 a crise mundial da pandemia da Covid-19, e um momento único de mediação de relações por meio de aparatos tecnológicos. A reflexão sobre a produção e circulação de imagens e sons nos contextos pesquisados ganha outra dimensão em momentos de isolamento social.

Antes da pandemia, vínhamos refletindo sobre o uso do audiovisual na etnografia, seja para abordar o *flow* de performances musicais participativas (Vilella no prelo), as atmosferas e modulações em experiências de fruição musical (Leaha 2019; 2020), as colaborações com sujeitos na construção de conhecimento (Chalcraft e Hikiji 2020), os aspectos sensíveis da dimensão cotidiana (olfato, paladar, tato) que se integram ao musicar, tão difíceis de serem descritos na escrita acadêmica, mas aproximáveis com imagens em movimento e sons ou na escrita poética.

O artigo de Luiza Fernandes Coelho, "Retratando o musicar do bumba meu boi no audiovisual", se aproxima da abordagem de Alice Vilella e Hidalgo Homero (2018), para refletir sobre como o bumba meu boi, musicar de caráter essencialmente participativo (Turino 2008), é traduzido para a linguagem audiovisual em três produções: Guriatã (Renata Amaral 2018), Taquaras, Tambores e Violas, (Hidalgo Romero 2018) e Brilho da Noite

(Priscilla Ermel 2004). A autora realiza comparações, levando em conta formas de apresentação das personagens, tempo de pesquisa e gravação, arco narrativo, estética de imagem, recursos de montagem, uso de entrevistas e formas de abordagem do aspecto participativo nos três filmes.

Em "Conexões sensíveis: seguindo a trilha etnobiográfica de um músico chaquenho", Maria Eugênia Domingues olha para sua própria experiência como realizadora de *Pascual Toro, flautero*, um filme que retrata um mestre da tradição do Arete, um rito celebrado anualmente na época do carnaval em muitas comunidades no sudeste da Bolívia, no norte da Argentina ou no oeste do Paraguai. Pascual Toro, seu protagonista, é um guarani morador da comunidade de Santa Teresita, Boquerón, no Paraguai, e no filme sua narrativa descreve o longo trajeto que o levou a ser *flautero* no principal ritual dos guarani do Chaco boreal paraguaio. Para a autora, a etnobiografia é um caminho para a compreensão das conexões que seu protagonista e seu povo tecem entre domínios que no fazer musical ocidental geralmente aparecem separados. Do ponto de vista metodológico, a autora destaca, na inspiração de Prelorán, o caráter participativo de sua câmera, a produção compartilhada de conhecimento entre antropólogo e sujeitos pesquisados, e a atenção à etnobiografia, como possibilidade de compreender a vida e a filosofia de pessoas reais, abandonando noções como 'comunidades' ou 'sociedades'. Destaca ainda a importância do som em seus filmes, com a construção de paisagens sonoras, compostas de vozes, sons de atividades humanas, de animais e de outros elementos sonoros. No artigo, Maria Eugênia discute ainda a individualidade e coletividade artística, o papel dos ritmos e das repetições nas expressões guaranis, bem como as articulações entre as múltiplas formas expressivas presentes no Arete (dança, música, drama) do ponto de vista nativo mostrando, no processo de construção de uma biografia audiovisual, como o *musicar* de seu interlocutor se situa e atravessa dimensões sociais experimentadas por toda a comunidade.

Finalmente, em "Um ouvido no fone e o outro na cidade: por uma representação audiovisual do musicar local", texto escrito a muitas mãos, nos aproximamos de possibilidades etnográficas do uso do audiovisual para compreender musicares diversos, urbanos, mesmo no contexto do isolamento social. A relação complexa entre "querer escutar" e "precisar ouvir" é explorada no artigo "Um ouvido no fone e o outro na cidade: por uma representação audiovisual do musicar local", no qual os oito autores apresentam suas estratégias de utilização do audiovisual para representar as características e as possibilidades do *musicar* de riders – entregadores(as) de comida por aplicativo, brasileiras e brasileiros que moram em Dublin e que têm a música como parte essencial da sua rotina de trabalho. Este *musicar* constitui-se como uma escuta plural, que engloba sons desejados, sons necessários, inevitáveis e, algumas vezes, indesejados. Paralelamente a uma discussão sobre as diferenças

entre o escutar e o ouvir, os autores se dedicam a pensar como construir uma representação sensorial do *musicar* que perpassa as relações de trabalho, de afeto e de localidade. Ao longo de trilhas espaciais e sonoras pela cidade, os participantes do filme revelam a relação entre o prazer da escuta, em seus fones de ouvido, de sons que escolhem desfrutar enquanto trabalham (diversos gêneros musicais, brasileiros ou não, bem como *podcasts* de notícias e instrução) e o risco que essa escuta passa a oferecer quando encobre os sons da cidade, aos quais precisam estar atentos se não quiserem se acidentar.

Das ruas de Angola cantadas no Semba às vias de Dublin enfrentadas no pedal sonorizado de entregadores durante a pandemia, este dossiê propõe o *musicar* como potência transformadora de *lugares* – entendidos por de Certeau (1998) como entidades estáticas que agrupam elementos – em *espaços*, "lugares praticados", produzidos por ações, movimentos e prática. Em tempos de isolamento social, quando cantar em público é atividade de risco e o próprio direito à respiração revela-se limitado (Mbembe 2020), a busca por práticas que produzam "estruturas de sentimentos" (Appadurai 1996), que estabeleçam terrenos "de habitação, produção e segurança moral para a população", demandam "um esforço coletivo contínuo", como lembra Suzel Reily, no texto que abre este dossiê, que convidamos todos a ler.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, Benedict R. O'G. 1983. *Imagined Communities:* Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised edition. Londres: Verso.

Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In: *Modernity at Large:* Cultural Dimensions of Globalization, editado por Arjun Appadurai, 178-99. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bertho, Renan Moretti, Alexsânder Nakaóka Elias, Brenno Brandalise Demarchi, Anna Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Luiz Henrique Campos Pereira e Noelle Rodrigues Ventur. 2021. Um Ouvido No Fone E O Outro Na Cidade: Por Uma Representação Audiovisual Do Musicar Local. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-176158. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.176158.

Braga, Gibran Teixeira. 2021. Musicando Localidades, Localizando Musicares (Resenha). *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-178244. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178244.

Branco, Cristina de e Mariana Santos Teófilo. 2021. Musicando translocalidades imigrantes aymaras e quechuas em São Paulo. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-176158. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174364.

Chalcraft, Jasper e R. S. G. Hikiji. 2020. Collaborative post-production. In: *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video,* Phillip Vannini (Org.). 1ed.Abingdon/New York: Routledge, v. 1: 214-223.

Coelho, Luiza Fernandes. 2021. Retratando o musicar local do bumba meu boi no audiovisual. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-175861. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175861

De Certeau, Michel. 1998 [1980]. *A invenção do cotidiano:* artes *de fazer.* Petrópolis: Editora Vozes.

Del Picchia, Meno. 2021. Fluxos, quebrada e musicar funk – se sentir dentro da música. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-175272. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175272.

Domínguez, María Eugenia. 2021. Conexões sensíveis: Seguindo a Trilha etnobiográfica De Um Músico Chaquenho. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-174319. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174319.

Estupiñan, Juan Pablo. 2021. Arrullando A La Virgen. Negociaciones Sonoras Durante La Celebración De Las Balsadas En Guapi (Pacífico Colombiano). *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-175880. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175880

Giesbrecht, Érica. 2021. Amaculo Manihamba: Canções De Caminhar De Mulheres De Uma região transfronteiriça Ao Sul Do Continente Africano (Resenha). *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-176168. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.176168.

Glick Schiller, Nina e L. Basch and C. Blanc Szanton. 1992. Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration. In *Annals of the New York Academy of Science.*

Hermoza, Ellis Regina Sanchez. 2021. O Musicar Do Atajo De Negritos Da Família Ballumbrosio: Uma Etnografia Da Performance. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-175860. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175860

MacDonald, Sharon. 2013. *Memorylands.* Londres: Routledge.

Martins, Raquel Mendonça. 2021. Espaços Físicos e Afetivos Do Funk: O Musicar Local Das Festas Lésbicas de São Paulo. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-175893. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175893

Mbembe, Achille. 2020. O direito universal à respiração. Recuperado de https://pospsi.com.br/wp-content/uploads/2020/09/TEXTOS_20-achille-mbembe.pdf

Rancière, Jacques e Steve Corcoran. 2010. *Dissensus:* on politics and aesthetics. Nova Iorque, EUA: Continuum.

Reily, Suzel Ana. 2021. O Musicar Local e a Produção Musical da Localidade. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-185341. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341

Romero, Hidalgo e Alice Villela. 2018. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. In: *ANAIS do SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia.* Unicamp.

Small, Christopher. 1998. *Musicking:* the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Soares, Andre Castro. 2021. "Sembapatrimonioimaterial.com: Performances Locais, Narrativas Nacionais Imaginadas, diálogos a Partir Do Terreno". *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil:e-174219. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174219.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life:* the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press.

Wenger-Trayner, Etienne e Beverly Wenger-Trayner. 2015. *Communities of practice:* a brief introduction. Communities of practice, n. 5: 8. Disponível em: https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-prac-tice.pdf. Webgrafia.

ÉRICA GIESBRECHT é etnomusicóloga e, desde 2007, vem realizando pesquisas sobre música e dança, também explorando o potencial da etnografia visual como meio de conhecimento expressão. Foi professora visitante do Instituto Vilallobos da Unirio (2018-19) e Chair in Music Visiting Professor Fulbright no Departamento de Folclore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana-Bloomington (2019). E-mail: egiesbrecht@gmail.com

ROSE SATIKO G. HIKIJI é professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, vice-coordenadora do GRAVI e membro do NAPEDRA. Suas pesquisas e filmes etnográficos abordam a música e arte de moradores da periferia paulistana e de africanos recém-chegados a São Paulo. É bolsista de produtividade do CNPq e pesquisadora principal do projeto temático «O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia» (Fapesp 2016/05318-7) . E-mail: satiko@usp.br

VITOR GRUNVALD é professor de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e coordenador do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA-UFRJ). Com formação em cinema, realiza experimentações com a imaginação etnográfica e trabalha com arte, imagem, performance e marcadores sociais da diferença. E-mail: vgrunvald@gmail.com

Contribuição de autoria. Érica Giesbrecht, Rose Satiko G. Hikiji, Vitor Grunvald: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

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.

O MUSICAR LOCAL E A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

SUZEL ANA REILY
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-3352-9379
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – coord_posmusica@iar.unicamp.br

RESUMO
Vivemos hoje em ambientes sonoros onde estamos expostos a uma grande variedade de estilos musicais de diversas épocas. A etnomusicologia, contudo, tem se concentrado no estudo de gêneros e práticas musicais tidas como "tradicionais" ou "próprias" ao contexto do estudo ou grupo étnico da pesquisa. Assim, uma parcela das atividades musicais que fazem parte do dia a dia de muitas pessoas – seus "musicares locais" – podem ser ignoradas. Ao se integrarem à vida cotidiana, os musicares se tornam espaços que promovem sentimentos de pertencimento e de compromisso para com os contextos em que foram vividos e para com aqueles com quem foram compartilhados. Este artigo explora perspectivas voltadas para a relação entre estas atividades e as localidades em que ocorrem, buscando entender como os musicares afetam essas localidades e como, por sua vez, são afetadas por elas. Argumentamos que o musicar local cumpre um papel primordial na "produção de localidades" (Appadurai), evidenciando seu caráter eminentemente político.

PALAVRAS-CHAVE:
Musicar local; Produção da localidade; Comunidade musical; Espaço; Experiência musical.

ABSTRACT
Today we live in sonic environments where we are exposed to a great diversity of musical styles from a range of different eras. Ethnomusicology, however, has focused on the study of musical genres and practices that are considered "traditional" or "proper" to the context or ethnic group of the study. Thus, many musical activities that are part of the daily lives of many people – their "local musicking" – are ignored. By being integrated into everyday life, musicking creates spaces that promote feelings of belonging and commitment

toward the contexts in which they were experienced and toward those with whom they were shared. This article explores perspectives on the relationship between these activities and the localities in which they occur, seeking to understand how musicking affects these localities and how, in turn, it is affected by them. We argue that local musicking plays a major role in the "production of localities" (Appadurai), evincing its eminently political character.

KEYWORDS:
Local musicking; Production of locality; Musical community; Space; Musical experience.

De acordo com as Atas da Câmara da pequena vila de Campanha, Minas Gerais, sobre as comemorações locais da declaração da independência, a população demonstrou "as devidas graças ao Fundador do Império" com um *Te Deum*, "acompanhado por (...) excellente musica a dois coros, (...) regida pelo Reverendo Vigario João Dias". Houve ainda rica procissão à noite seguida de "um espendido chá", onde "tocarão-se muitos bons concertos de Musica, e excellentes sonatas de Piano, (...) [seguidos por] Contradansas optimamente executadas pelas principaes Senhoras, [e também] Valsarão outros entremedio, e assim alternativamente prosseguiu o baile". Houve ainda alvorada no dia seguinte, culminando os festejos com "a Opera, (...) offerecida (...) pelos Estudantes de Grammatica Latina". Durante toda a madrugada, houve também música nas ruas, executada por seresteiros com suas violas, guitarras e pandeiros (Valladão 1940, 56-59). Já o memorialista campanhense Francisco de Paula Ferreira de Rezende (1832-1893) (Rezende 1987) se recorda das grandes comemorações da Semana Santa na cidade, com performances de um coral e orquestra, lembrando-se também das celebrações na Festa de Nossa Senhora do Rosário, com a participação de pelo menos dois congados rivais compostos por escravizados e forros, que também performavam batuques nos domingos.

Esse legado musical continua vivo até hoje em Campanha e ele atinge todos os setores da população, que atualmente é constituído de aproximadamente 16.500 pessoas. Nas classes populares, além dos congados, encontram-se folias de reis e folias do divino fazendo peregrinações pelos bairros periféricos da cidade em diferentes épocas do ano; é também predominantemente nestes bairros que os blocos carnavalescos recrutam seus membros. Há, na cidade, uma grande proliferação de corais e grupos de canto, alguns ligados a escolas e instituições de ensino, outros a igrejas e ainda outros que operam como entidades autônomas. A música instrumental também é cultivada em Campanha, especialmente através da fanfarra (ou Banda Marcial Irmão Paulo) e da banda de música (ou Corporação Musical Maestro Walter Salles), ambas subvencionadas pela prefeitura. Já a tradição de cordas, tão viva nas orquestras até os anos de 1970, não se preservou e, para a Semana Santa, onde o Coral Campanhense apresenta um repertório de compositores mineiros do Século XVIII, com destaque especial para Manoel Dias de Oliveira (Tiradentes (1738-1813)), é preciso contratar músicos de fora. Mas o legado das tradições populares

de rua se manteve, encontrando-se principalmente no grupo Seresta e Companhia. E, evidentemente, Campanha também conta com várias bandas de rock, funk, pagode e outros gêneros de música popular, que são particularmente populares entre a juventude, bem como diversas duplas sertanejas.[1]

A partir desse rápido panorama do universo musical de Campanha, nota-se que há espaço na cidade para uma grande variedade de práticas musicais, as quais, em seu conjunto, mobilizam um número significativo da população, seja regularmente, seja de forma sazonal. E mais: muitas dessas práticas estão diretamente associadas a contextos de especial relevância para a população local, como a Semana Santa, marcada pelas performances do Coral Campanhense e das marchas fúnebres da Corporação Walter Salles, e a Festa do Rosário, com a presença dos congados. Desde o período colonial, esses são os dois eventos centrais do calendário desse lugar. Mas os conjuntos locais também estão presentes em outras celebrações na cidade, como festas cívicas, dias santos, carnaval, Natal, casamentos, formaturas, aniversários, churrascos familiares entre outros eventos de intensa sociabilidade. Esta grande variedade de práticas musicais está fortemente imbricada na vida cotidiana da cidade e evidencia também suas diversidades e as relações entre os seus diferentes setores sociais.

A CONSTRUÇÃO DE SONORIDADES LOCAIS

Campanha surgiu no período colonial durante a grande corrida pelo ouro no início do Século XVIII. No contexto colonial campanhense, como em diversas partes do Brasil e mesmo do mundo marcadas pelo colonialismo, encontraram-se frente a frente pessoas com diferenças significativas em termos de etnicidade, bagagens culturais, valores sociais e orientações econômicas em meio a uma sociedade altamente hierarquizada. Sobre esse fundamento, a cidade foi absorvendo novos elementos culturais, formando um histórico de encontros que hoje se faz presente no seu universo musical.

Esse histórico pode ser percebido, por exemplo, nos corais locais. Identificar uma origem para o formato "padrão" do coral contemporâneo é, talvez, impossível, mas em meados do Século XIX ele já estava bem consolidado no mundo ocidental. O Coral Campanhense, que segue o modelo padrão com cantores femininos e masculinos enfileirados por naipe (soprano, contralto, tenor e baixo) diante de um(a) regente, registra sua fundação em 1958, quando o então padre da paróquia o formou para garantir a

1 Desde 1995 venho documentando a vida musical de Campanha (MG). Os dados históricos e etnográficos apresentados aqui foram coletados ao longo dos anos. Ver: Reily (2006; 2011; 2013).

continuidade nas tradições locais da Semana Santa com a pompa "barroca" própria das cidades históricas de Minas. No entanto, a formação vocal no período colonial para a música sacra não envolvia um coral nesse formato, sendo constituído por pequenos grupos de músicos, predominantemente "mulatos" (Lange 1966), de no máximo duas pessoas por voz, todas masculinas (Neves 1997).2 E não podemos esquecer que a música colonial mineira pode ter sido composta em Minas Gerais, mas utilizou procedimentos composicionais fortemente influenciados por práticas europeias da época, particularmente as portuguesas (Neves 1997). Apontamos ainda que, já na sua formação, o repertório do Coral Campanhense se estendeu para abarcar peças de compositores europeus consagrados dos Séculos XIX e XX, modinhas imperiais e arranjos de música popular, posto que muitas das suas oportunidades de performance envolviam casamentos e formaturas, para as quais precisava de repertório apropriado.

O Coral Campanhense é apenas um entre diversos corais da cidade. Assim, pode-se participar, em Campanha hoje, de corais que cantam repertórios que abarcam desde peças coloniais à música gospel, cuja origem remonta aos escravizados norte-americanos, mas no Brasil hoje está associada aos repertórios contemporâneas das igrejas evangélicas; os repertórios dos corais campanhenses também incluem música popular brasileira e internacional, peças eruditas e arranjos de cantos folclóricos. Cada um desses gêneros musicais revela uma complexa rede de encontros, tensões e hibridismos, atravessando os séculos, que, chegando a Campanha, foi sendo ressignificado pelos diferentes conjuntos que deles se apropriou.

Esta mesma complexidade está presente nos "históricos ocultos" (Jorritsma 2016) de todos os conjuntos musicais de Campanha. O modelo da banda de música se desenvolveu na Europa, para então ser disseminado para muitas partes do mundo na segunda metade do Século XIX, emblematizando, inclusive, o poder colonial (Boonzajer Flaes 2000, Brucher e Reily 2013). O repertório tradicional principal das bandas brasileiras, o dobrado, é um estilo de marcha que se desenvolveu no Brasil a partir da marcha dobrada europeia. Depois da Guerra do Paraguai (1864-1870), esse gênero se disseminou por todo o Brasil e tornou-se a base para festa cívicas, mas também para as procissões religiosas de diversas partes do país, estando Minas entre elas (Reily 2013, 106). No entanto, muitas bandas brasileiras, incluindo a Corporação Walter Salles, estão se reconfigurando, adquirindo perfis muito mais próximos de "*big bands*" norte-americanas (Fagundes 2010), adotando repertórios de caráter "apresentacional", isto é, apropriados

2 Embora seja comum chamar o repertório usado na Semana Santa de "barroco", em termos estilísticos, ele é mais próximo do estilo clássico – ou pré-clássico – que do barroco, mesmo tendo algumas características barrocas, como solos virtuosísticos (Neves 1997, 17-18).

para a apresentação a um público ouvinte3, e, cada vez mais, elas têm se recusado a acompanhar as procissões.

Tradições mendicantes, como as folias de reis, também vieram ao Brasil com os colonizadores portugueses, particularmente os das classes camponesas, estando ainda hoje presentes em algumas comunidades da Europa e de suas colônias. Em Campanha, as folias circulam pelas periferias da cidade, concentrando suas visitas nas casas de pessoas de nível socioeconômico igual ao de seus membros, articulando, assim, um catolicismo popular subalterno (Reily 2002). Quanto ao congado, estas associações têm sua origem no interior das irmandades negras da América Portuguesa, particularmente as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, mas também as de São Benedito, Santa Efigênia e Santo Elesbão, que proporcionavam um refúgio aos escravizados e forros na colônia. As primeiras associações conhecidas como "congados" surgiram em Vila Rica (atual Ouro Preto), de onde se disseminaram para outros centros de mineração, para então serem criadas também em zonas agrícolas, seguindo o movimento dos escravizados (Kiddy 2005). Seus repertórios, centrados em caixas e instrumentos de percussão, fundem elementos europeus e africanos, enquanto comemoram a resiliência de seus antepassados frente ao cativeiro, versam críticas à violência a que a população negra continua enfrentando e celebram suas formas de preservar um saber ancestral negro (Lucas 2002).

Os gêneros de música popular, como música sertaneja, samba, MPB, rock entre outros, de certo, foram assimilados pelos meios de comunicação contemporâneos, como rádio, televisão e agora a internet; como as outras esferas musicais da cidade, cada gênero tem seu histórico, englobando sua articulação aos campanhenses que os performa.

Campanha, portanto, como todo o Brasil, foi um ponto de encontro de pessoas, manifestações culturais e sonoridades de origens diversas, que, em meio a intenso conflito, tensão, negociação e adaptação, foram definindo um arranjo sonoro em que as diferenças sociais, historicamente estabelecidas, se evidenciam e se reconfiguram. Para a população da cidade que convive com esses conjuntos e seus repertórios, essa diversidade, produto tanto das diferenças internas da cidade quanto de um cosmopolitismo vernacular (Bhabha 1996), é vivida como natural e própria do cotidiano local.

O que se observa no universo musical de Campanha não tem nada de inusitado; muito pelo contrário: talvez seja apenas em contextos bastante isolados das sociedades complexas do mundo moderno que não

3 Ver Turino (2008, 51-65).

nos defrontamos com uma diversidade sonora como esta. Com efeito, o cenário musical diversificado de Campanha tem seu paralelo no estudo meticuloso da antropóloga inglesa Ruth Finnegan, *The Hidden Musician: Music-making in an English Town*, publicado em 1989. Finnegan documentou os "mundos musicais" que encontrou nos anos 1980 em Milton Keynes, Reino Unido, cada um organizado em torno de um gênero musical. Entre os gêneros que ela identificou na cidade figuravam: a música folclórica inglesa, particularmente o repertório associado ao movimento de revitalização das tradições musicais britânicas (*folk music revival*), mas também as bandas de música (*brass bands*) da região, os vários corais e orquestras locais, as bandas de rock e pop e até o movimento "*country & western*", bastante popular em Milton Keynes na época do seu estudo. Se estivesse fazendo a pesquisa hoje, talvez incluiria os "*samba bands*", os grupos de dança do ventre, a cena flamenca, entre outras práticas globalizadas que hoje fazem parte do cenário musical cotidiano de muitas cidades britânicas.

Estes casos exemplificam a constatação de Doreen Massey (1993); ela argumenta que uma localidade adquire sua identidade particular a partir da relação que ela tem com outras localidades. Ao longo de sua história, cada localidade torna-se única pela especificidade de encontros que vai forjando nos rearranjos de seus "elementos móveis" por meio das práticas de seus habitantes. A música se apresenta como uma esfera de práticas particularmente propícia para investigar como a confluência de sonoridades numa determinada localidade se rearticula para marcar o seu perfil identitário.

Esta realidade musical eclética do mundo contemporâneo, contudo, apresenta-se como um desafio para a etnomusicologia, que, de modo geral, tem privilegiado o estudo de tradições locais compreendidas como "autênticas", isto é, tidas como próprias do grupo e/ou contexto geográfico do estudo. Assim, quem vai a Dublin geralmente tem concentrado seus estudos na música tradicional irlandesa; no Japão, volta-se ao *gagaku* ou *min'hō*[4] entre outras formas tradicionais japonesas; quem quer estudar o maracatu, vai, preferencialmente, a Pernambuco. No entanto, o grupo Beoir, da cidade de Americana (SP), especializa-se em música irlandesa, enquanto o grupo Kawasuji Seiryu Daiko de Atibaia toca o *taiko*, uma prática musical de origem japonesa envolvendo instrumentos de percussão, principalmente tambores. Em Campinas existe o grupo de maracatu chamado Maracatucá, cujos membros são majoritariamente estudantes universitários, e há ainda o grupo Urucungos, Puitas e Quijengues, composto predominantemente por negros, que também inclui o maracatu no

4 *Gagaku* se refere à tradição milenar de música de corte; *min'yō* é um termo genérico que engloba uma variedade de gêneros da música folclórica japonesa.

seu repertório, mas ali ele contribui para a positivação da identidade negra (Giesbrecht 2011). Hoje existem grupos de maracatu em diversas partes do Brasil e há também grupos no exterior. O Maracatu Nação Celta, sediada em Dublin, é composta, em sua maioria, por irlandeses que encontram prazem em se engajar com esta prática participativa. O Baque de Axé, por sua vez, tem sua base em Londres; como muitos grupos de maracatu espalhados pelo mundo, esse conjunto se compreende como "grupo comunitário" que "encoraja a participação de pessoas de diferentes procedências e níveis de experiência" que tenham interesse em se envolver com a música do nordeste brasileiro.5 Anualmente, o grupo participa do carnaval londrino de Notting Hill, mas também sai para outros festivais de rua e faz apresentações em parques da cidade, podendo também ser agendado para eventos em clubes, escolas e associações diversas. Assim, o grupo se integra ao contexto de Londres e contribui para a construção do perfil sonoro da cidade.

Posto que os perfis musicais de muitas localidades hoje apresentam tanta diversidade – algo que, como vimos na abertura deste texto, também já podia ser constatado no passado – nos obriga a repensar nossas orientações teóricas e metodológicas para que possamos abarcar as múltiplas arenas onde são promovidas atividades musicais, seja qual for sua origem ou associações étnicas. Assim, a etnomusicologia se definirá pela forma como aborda a música e as vivências musicais humanas em vez de ser compreendida a partir das tradições e estilos musicais que investiga. Aqui exploramos perspectivas voltadas à relação entre atividades envolvendo música – qualquer música – e as localidades em que ocorrem, buscando entender como atividades envolvendo música – ou "musicares" – afetam essas localidades e como, por sua vez, são afetadas por elas. Ou seja, busca-se investigar como "comunidades musicais" (Shelemay 2011) se formam e se organizam mediante as condições localizadas em que se encontram e como impactam sobre elas.

ESPAÇOS, LUGARES, LOCALIDADES

Alfaias, os tambores dos maracatus, estão entre os instrumentos que, devido ao seu volume, dificilmente podem ser ignorados. Via de regra, conjuntos que tocam ao ar livre fazem uso de instrumentos potentes, como metais, gaitas de fole ou caixas e instrumentos de percussão. O volume das performances atrai atenção e indica que algo de extraordinário está acontecendo: o local se modifica com os sons ali produzidos. Bandas de música, por exemplo, com seus metais potentes criam ambientes e os

5 Ver o site do grupo, onde afirmam seus objetivos: https://www.meetup.com/pt-BR/Brazilian-Maracatu-Drumming-and-Percussion-Group/.

marcam com um ethos específico, como foi retratado de forma tão memorável na canção de Chico Buarque, "A banda". Do mesmo modo, outros estilos musicais também imprimem um sentido particular aos contextos onde se fazem soar. As "neofanfarras" que se tornaram tão presentes no carnaval carioca, por exemplo, enchem as ruas com marchinhas debochadas, estimulando um comportamento coletivo de descontração e, por vezes, de contestação. A bossa nova, por sua vez, com seu estilo íntimo, de harmonias sofisticadas e quase falado, adaptou-se à esfera romântica dos barzinhos e boates dos anos 1960, um sonzinho gostoso para a troca de beijinhos entre namorados apaixonados. A música, portanto, é uma ferramenta central na construção de ambientes sociais, ou, como diriam Steven Feld e Keith Basso (1996), produzem um "sentido de lugar/localidade" (*sense of place*) e práticas propícias a ele.

A distinção feita por Michel de Certeau (1998 [1980], 201-203) entre "espaço" e "lugar" pode ser útil para compreendermos esse processo da construção musical de um sentido de localidade. Para de Certeau, um "lugar" é constituído pelo ordenamento de elementos numa determinada localidade; assim, um lugar é uma entidade estática onde cada elemento tem seu posicionamento próprio. O "espaço", por outro lado, emerge através de atos que ocorrem em lugares. O espaço é composto do "cruzamento de [elementos] móveis" e produzido por ações, movimentos e prática. Se um lugar pode ser identificado por aquilo que está presente nele, o espaço adquire seus contornos a partir daquilo que nele se *faz*; um espaço é, como diz de Certeau, "um lugar praticado". Por exemplo, muitos lugares têm maracatus, mas os maracatus de cada lugar constituem esses lugares de formas diferentes; os espaços que emergem de suas práticas são distintos, pois interagem com outros elementos e práticas ali presentes. Ou seja, os espaços construídos pelos maracatus no Recife se contrastam com aqueles construídos nas performances do Baque do Axé, posto que seus membros se integram aos grupos com bagagem e expectativas radicalmente distintas. Enquanto os maracatus pernambucanos envolvem predominantemente negros das classes subalternas, tendo, nas práticas, formas de marcar e preservar uma identidade negra, os maracatus do Reino Unido agregam predominantemente pessoas brancas que veem sua participação como um passatempo agradável junta a outras pessoas com visões cosmopolitas e liberais similares ao seus.

Um trabalho de particular interesse para exemplificar a articulação do musicar com o local de sua ocorrência é o estudo de Thomas Turino (1993), que investigou a performance as tropas de *siku* (flautas pã) em três contextos distintos do Peru: nas comunidades camponesas no altiplano peruano conhecidos como *ayllus*; em Conima, um centro urbano do altiplano; e em Lima. Traçou o impacto de cada localidade sobre a música (produto sonoro) e sobre as práticas – os musicares

– associadas à sua produção. Turino demonstrou que, embora suas gravações de tropas *limeñas* e tropas nos *ayllus* não tivessem diferenças significativas enquanto produtos, as *práticas* dos grupos se contrastavam tanto que sequer conseguiam tocar juntos. Posto que, nos *ayllus*, não se deve repetir peças musicais tocadas em festas anteriores, as tropas desenvolveram práticas coletivas que viabilizam a composição e aprendizagem de novos *sikuris* (peça para *sikus*) para cada evento; vale apontar que estas práticas têm um caráter fundamentalmente horizontal, neutralizando papeis de liderança. Já as tropas *limeñas*, no intuito de serem "autênticas", fazem peregrinações às festas camponesas para gravar os repertórios dos *ayllus*, que são, então, "tiradas" pelas lideranças e ensinadas, frase por frase, às tropas urbanas de forma vertical. E mais: nos *ayllus*, as motivações que impulsionam as tropas a manterem suas atividades estão ligadas ao ciclo agrícola, sendo as festas os momentos principais para renovar as relações de reciprocidade com os santos e seres sobrenaturais da terra e do cosmos para garantir a produtividade local. Já na cidade, as tropas agregam predominantemente migrantes do altiplano – chamados, por muitos na cidade, de *indios* – em busca de melhores condições de vida. Mesmo atingindo parcialmente esse objetivo, os *indios* vivem um cotidiano marcado pela discriminação e preconceito. Assim, a participação numa tropa é, para muitos, uma forma de se integrar a uma comunidade de auxílio mútuo composta de pessoas que entendem sua experiência, mas é também uma esfera de empoderamento coletivo e afirmação cultural, frente a um cotidiano hostil.

Nessa perspectiva, os espaços de de Certeau, como vimos, emergem a partir de atos e práticas. Assim, um grupo musical, seja ele uma banda de música, um coral, um maracatu ou uma tropa de *sikus*, cria um espaço quando seus membros estão tocando, cantando e dançando, articulando-se às peculiaridades do lugar em que performam. Até as especificidades físicas do lugar de uma performance podem ser maximizadas na produção de espaços. Matt Sakakeeny (2010), por exemplo, relata como as bandas de jazz de Nova Orleans, conhecidas como "*second lines*", que tocam nos enterros de negros da cidade, costumam parar para tocar por alguns minutos embaixo do viaduto da Interstate 10, devido à forma como a amplificação sonora propiciada por esse lugar promove fortes reverberações nos corpos dos participantes. Promover essas experiências tornou-se, inclusive, um ato político nestas comunidades, posto que a estrada, construída nos anos 1960, partiu ao meio o tradicional bairro negro de Tremé, destruindo, em nome do "progresso", um espaço de intensa sociabilidade da população local. Cada vez que a procissão de um funeral negro novaorleanense se detém de baixo da Interstate 10, esse espaço – ou lugar praticado – adquire uma nova camada de significados, rememorando as lutas dos negros da cidade ao longo dos séculos.

ESPAÇOS E VIVÊNCIAS MUSICAIS

Se, por um lado, espaços são "lugares praticados", são também contextos de vivências. Numa performance de maracatu, o ritmo das alfaias, as toadas e os passos da dança existem enquanto estruturas na memória dos participantes, mas seu poder de promover sentimentos de empoderamento numa comunidade negra só é vivenciado no ato da performance, no momento da produção de sonoridades e do movimento de corpos no espaço. É por esse motivo que, na etnomusicologia, faz-se uma distinção entre "música" e "fazer musical" ou "performance musical". Esta distinção é central no pensamento de John Blacking, onde a música é compreendida como um *produto* da atividade humana, enquanto o fazer musical marca o *processo* de produção musical (Blacking 1969). Assim, a música enquanto estrutura mental é vista como um norteador dos atos performativos e a produção da música emerge de processos de interação social entre *performers* que compartilham esse saber e competência performativa. Com efeito, para Blacking, no ato de fazer música, as pessoas se envolvem em intensos processos de interação não-verbal, pois para que a música emerja, cada performer precisa entrar em sintonia com os demais e coordenar o seu comportamento com os co-participantes. Assim, como argumentei em outro trabalho, o objetivo da performance musical pode, muitas vezes, ter mais a ver com a oportunidade de vivenciar esta intensidade interativa do que com a qualidade da música produzida (Reily 2002, 111-12). Não surpreende, portanto, que frequentemente a qualidade do produto sonoro venha a ser avaliada a partir da experiência dos participantes no ato de produzi-lo: quanto mais prazeroso o fazer musical, tanto mais "bela" ou agradável a música.

Numa passagem marcante de seu livro *How musical is man?*, John Blacking (1973) discutiu o *tshikona*, a dança nacional do povo Venda da região do Transvaal da África do Sul. Os Venda disseram a Blacking que, quando se organiza um *tshikona*, "as pessoas correm para a cena da dança e deixam suas panelas ferverem"; o *tshikona* teria o poder de "fazer com que pessoas doentes se sentissem melhor, e de levar os velhos a dispensarem suas bengalas e dançarem". Disseram-lhe, ainda, que *tshikona* traz "paz ao campo" (1973, 51). Claramente, o *tshikona* tinha – e continua tendo – o poder de mobilizar as pessoas de uma maneira muito profunda. Vale apontar, contudo, que a convocação de um *tshikona* na época em que Blacking fez sua pesquisa de campo (1956 a 1958) era prerrogativa de chefes, podendo ocorrer, por exemplo, na morte, coroação ou casamento de um chefe, bem como para outros eventos de importância política. Como apontou Jaco Kruger (2007, 38), no ordenamento da fila dos participantes na dança, os membros dos clãs dos chefes tomavam as posições dianteiras, seguidos pelos seus súditos, sempre em ordem de idade, articulando, assim, as hierarquias da sociedade Venda. Mesmo reconhecendo suas associações com a estrutura política, Blacking afirmou que o *tshikona* simbolizava o

poder dos chefes, mas, posto que o papel central dos líderes seria zelar pelo bem-estar de seus súditos, quando efetivamente conseguiam fazer isto, a performance da dança se apresentava como "um emblema sonoro de orgulho nacional". Nas próprias palavras dele:

> Embora [o *tshikona*] fosse, frequentemente, uma expressão do poder político de seu patrono, a experiência estimulava a individualidade tanto quanto um forte sentimento de comunidade e as pessoas discutiam mais a revitalização que trazia para suas vidas que a adesão a uma ordem política que a dança deveria consolidar (Blacking 1985, 87).[6]

Não é surpreendente que alguns críticos encontrem, nos escritos de John Blacking, uma marcada romantização do povo Venda, mas, mesmo sendo esse o caso, suas representações do universo ritual-musical desse povo servem para exemplificar aquilo que Arjun Appadurai (1996) chamou de "produção de localidade". Esse antropólogo compreende a produção da localidade como a construção de "um terreno local de habitação, produção e segurança moral" (Appadurai 1996, 181). A construção da localidade, portanto, se constitui em projeto político: trata-se da construção coletiva de um espaço em que se almeja viver, englobando a distribuição de trabalho e de recursos de modo a garantir um cotidiano seguro para o grupo. O modelo de Appadurai tem como premissa uma distinção entre "localidade" e "vizinhança": enquanto a localidade não é compreendida como um espaço físico, mas como uma "estrutura de sentimentos", a vizinhança demarca uma área física (ou virtual), no qual as pessoas interagem umas com as outras e vivem seu cotidiano. Localidade, então, identifica a maneira pela qual as pessoas levam suas vidas num determinado contexto situado (ou, nos termos de Certeau, num lugar). Assim, Appadurai vê a localidade como a "propriedade da vida social" dessa comunidade, suas vivências naquilo que Certeau chamou de espaços. O conceito de localidade em Appadurai, portanto, vislumbra a articulação de lugar e espaço na vida cotidiana para produzir uma "estrutura de sentimentos" que, idealmente, estabeleceria esse terreno local de habitação, produção e segurança moral para a população da vizinhança/lugar. No entanto, sustentar esse terreno, afirma Appadurai, requer um esforço coletivo contínuo, posto que as localidades são "conquistas sociais inerentemente frágeis". Esse alerta se concretizou de forma dramática e bastante trágica na rápida desestruturação da sociedade venda tradicional no decorrer do apartheid, particularmente a partir dos anos 1970, que levou a região a ser vista como "a capital do medo" (Lyncaster 2014, 57); na nova estrutura de sentimentos que se instalou no território, os contextos e oportunidades

6 Although [*tshikona*] was often an expression of the political power of its sponsor, the experience stimulated individuality as much as a strong sense of community, and people talked more of the refreshment that it brought to their lives rather than the adherence to a political order that it was supposed to consolidate

tradicionais de performance musical foram diminuindo e a transmissão das expressões musicais do repertório venda para as novas gerações ficou comprometida (Kruger 2007, Mugovhani e Mapaya 2014).

Vale lembrar que o conceito de "estruturas de sentimento" foi inicialmente desenvolvido por Raymond Williams (1977), para quem a expressão indicaria "uma qualidade particular de experiência e relacionamento social, historicamente distinta de outras qualidades particulares, e marca uma geração ou um período" (1977, 131); articula as maneiras pelas quais "significados e valores (...) são vividos e sentidos ativamente", sendo que, para Williams, a arte se constituiria numa arena privilegiada para a expressão de estruturas de sentimento. Appadurai capta aspectos do pensamento de Williams, rearticulando-os ao seu conceito de "tecnologias coletivas de interatividade" que seriam implementadas por grupos envolvidos em esforços para sustentar suas vizinhanças como terrenos viáveis, mediante a fragilidade da localidade. Com efeito, as tecnologias coletivas de interatividade são ferramentas para a implementação e sustentação do projeto político.

Nesse sentido, para Appadurai, essas "tecnologias" se centram em cerimônias, rituais e outras práticas comunitárias. Constituem-se em tecnologias de interatividade justamente porque sua encenação envolve coletividades da vizinhança que, ao encená-los, precisam se engajar em processos intensos de interação e negociação; só assim torna-se possível garantir que todas as tarefas ligadas à sua performance sejam realizadas e que os recursos necessários para sua realização sejam disponibilizados. Appadurai também observou que, na performance de atos rituais, as estruturas de sentimento que eles articulam se inscrevem nos corpos e nas mentes dos moradores da vizinhança que os encena. Evidentemente, como etnomusicóloga, não posso deixar de apontar que as arenas rituais e cerimoniais são frequentemente marcadas pela música e, como vimos, a performance musical requer intensa interação entre os *performers*. Mas a própria performance musical pode ser compreendida como ato ritualizado, posto que se fundamenta sobre a sincronização e coordenação dos comportamentos dos *performers* (Reily 2002, 16). Assim, a performance musical, particularmente aquela que ocorre de forma comunitária, pode se apresentar como uma tecnologia coletiva bastante eficiente para a produção da localidade. Vale apontar que, desde o fim do Apartheid, muitos Venda têm se voltado às práticas musicais no difícil processo de recuperação de uma estrutura de sentimentos que lhes garanta um retorno para uma localidade onde o espírito comunitário leve à redução da violência e melhores condições de vida (McNeill e James 2011, Mugovhani e Mapaya 2014).

Ao relacionar a produção da localidade com a formação de estruturas de sentimentos, Appadurai aponta para a construção de uma relação afetiva

que liga as pessoas de uma vizinhança ao contexto em que vivem e umas às outras. A antropóloga Kay Milton argumenta que as emoções "nos ligam, como indivíduos, ao nosso entorno" (2005, 25). Nossas emoções moldam os nossos sentimentos sobre os lugares que ocupamos e àqueles com quem os compartilhamos. Pode-se dizer, portanto, que promovem a formação de "geografias emocionais" (Smith et al 2009), levando-nos a "sentir" os espaços que nos cercam e a avaliá-los em relação a estes sentimentos. Existem lugares em que nos sentimos bem; outros que evocam sentimentos de alegria, espanto, admiração, nostalgia, ansiedade, medo, solidão ou algum outro sentimento. O que sentimos sobre diferentes lugares, diz Milton, afeta a maneira com que nos envolvemos com eles; nossas emoções evidenciam esse envolvimento e marcam nossas memórias (Milton 2005, 34). Assim, os lugares em que tivemos fortes sentimentos de bem-estar também ocuparão um lugar proeminente – e positivo – em nossas geografias emocionais. Esses sentimentos nos ligam aos lugares em que tivemos essas vivências; logo, muitos sentem fortes ligações emocionais com o lugar que entendem como sua "casa" (Smith et al 2009).

Compreendidos como contextos de interatividade coletiva, rituais e cerimônias (ou performances musicais) são, frequentemente, espaços em que pessoas de uma mesma vizinhança ou de vizinhanças relacionadas se engajam em atividades conjuntas. Posto que essas práticas comunitárias também se estruturam para promover experiências intensas, elas 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, que, por sua vez, promovem o desenvolvimento de geografias emocionais compartilhadas. Assim, a eficácia das tecnologias de interatividade na produção da localidade reside no seu potencial de promover sentimentos coletivos de compromisso com um lugar (ou vizinhança) entre seus habitantes para que juntos busquem implementar para si um projeto de localidade viável.

A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

A realização das celebrações da Semana Santa em Campanha nos fornece um exemplo de mobilização coletiva que pode ser entendido como uma produção musical da localidade, pois só ocorre anualmente porque um grande número de pessoas se dispõe a dar de seu tempo e de seus recursos para encená-la. Um dos primeiros sinais de que esse grande evento está por acontecer reside no recrutamento de pessoas dispostas a angariar fundos entre a população para a sua produção. Com alguns meses de antecedência, o Coral Campanhense inicia os seus preparativos, começando por verificar o estado das partituras para garantir que todos os membros, especialmente os novos, estejam munidos

com todo o repertório que cantarão. Estabelece-se um cronograma de ensaios e passa-se o repertório para avaliar o trabalho a ser feito até a primeira performance do grande drama coletivo. Ainda é preciso checar se todos tem a roupa preta usada na Semana Santa. Do mesmo modo, a banda se mobiliza para garantir as suas performances nas diversas procissões. Algumas cerimônias são reservadas para outros corais e conjuntos musicais, que também precisam se preparar. A cada ano algumas pessoas são escolhidas para serem os apóstolos, para quem roupas especiais precisam ser preparadas, assim como é necessário organizar as vestimentas das figuras das encenações da paixão de Cristo. Os passos, pequenas capelinhas com cenas das estações da cruz espalhados ao longo do trajeto das procissões, precisam ser arrumados. Há preparativos a se fazer nas igrejas e nos locais dos sermões campais e os andores precisam ser preparados, com a compra de flores, fitas, vasos, tintas. Recrutam-se voluntários para circular na cidade ao longo da Semana Santa com as matracas, posto que os sinos não tocam nesse período. Assim, ao passo que a Semana Santa se aproxima, há uma efervescência cada vez mais marcada na cidade em vista do crescente número de pessoas que se mobiliza nos preparativos das cerimônias, com equipes diversas se responsabilizando por aspectos diferentes dos festejos. Já na véspera da Semana, a população como um todo entra em ação: muitas famílias com casas no trajeto das procissões as preparam, estendendo toalhas rendadas nas janelas e enfeitando-as com flores; muitos campanhenses que já não vivem mais na cidade voltam para participar dos festejos, mobilizando suas famílias que continuam na cidade; em muitas casas fazem-se bacalhoadas e comidas especiais para a Semana Santa.

A Semana em si é marcada por uma série de procissões, missas e dramatizações da Paixão de Cristo. No Domingo de Ramos, faz-se a Benção dos Ramos e, uma vez benzidos, os ramos são carregados pelos fiéis na Procissão dos Ramos, marcando o início dos festejos. Mas para muitos, o primeiro evento significativo da Semana Santa é a Procissão do Depósito, na segunda-feira, em que a imagem de Nosso Senhor dos Passos, num grande andor com uma armação encoberta por um pano preto, ou velário, é transladado da Catedral para a pequena Igreja das Dores, junto com a população, caminhando silenciosamente atrás do santo. A procissão tem início assim que escurece, acompanhada pelos acordes melancólicos das marchas fúnebres tocadas pela banda. Chegando na Igreja das Dores, os fiéis encontram as portas fechadas, mas, após o primeiro sermão da Semana, as portas se abrem, revelando o coral da cidade, que entoa, *a cappella*, o *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira.7 A forma como esse evento é

7 Há várias gravações dessa peça na internet para quem se interessar em vivenciar sua sonoridade.

organizado é particularmente propício para evocar sentimentos de piedade, respeito e compaixão entre os devotos, estabelecendo um clima sombrio na cidade que será mantido e mesmo aprofundado ao longo da Semana.

Esta é apenas a primeira procissão, havendo mais cinco até o final da Semana. Na terça-feira, celebra-se a Procissão do Encontro, em que as imagens de Nossa Senhora das Dores e de Nosso Senhor dos Passos se "encontram", num momento de grande emoção para muitas pessoas, sendo que ao longo do trajeto há paradas nos "passos" em que a banda deixa de tocar para dar lugar ao coral e conjunto de cordas, que performam os *Motetos de Passos*, também de Manoel Dias. A Procissão de Nossa Senhora das Dores ocorre na quarta, acompanhada pela banda e a performance dos *Motetos de Dores* (Manoel Dias de Oliveira) diante dos Passos, cada moteto relembrando uma dor de Maria ao ser testemunha da morte de seu filho. Na quinta não há procissão, sendo a noite reservada para a cerimônia do Lava-pés.

Sem dúvida, o momento mais esperado da Semana Santa ocorre na Sexta-Feira da Paixão, evento em que se celebra o Descimento da Cruz; de forma dramática, a paixão e morte de Cristo são apresentados aos fiéis diante da Catedral. Ao me relatar sua experiência do Descimento, uma senhora me disse: "É o momento mais triste da Semana Santa aqui. A gente vê Jesus lá na cruz – como ele sofreu, Meu Deus! Aí eles tiram a coroa de espinhos, tiram os cravos – aquele braço vai descendo – o outro – e a mãe do lado. Todo ano eu choro". Assim, promovendo fortes emoções entre muitos fiéis, a imagem de madeira maciça é tirada da cruz e colocada no esquife para o início da Procissão de Enterro. Antes da partida, ouve-se a primeira performance do Canto de Verônica (atribuído a Manoel Dias de Oliveira): *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videre si est dolor sicut dolor meus* (A vós todos que passais pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha), seguida pelo Coro das Beús, que representa as três Marias presentes na crucificação. Ao som das marchas fúnebres e das performances ocasionais da Verônica e do coral, agora novamente *a cappella*, a procissão faz um longo e lento trajeto pela cidade, até retornar à Catedral para a missa, diante da imagem de Nosso Senhor Morto e Nossa Senhora das Dores. Ao final da missa, o coral se posiciona no altar e canta seu repertório da Semana, enquanto, em fila, os fiéis se aproximam da imagem para beijá-lo. É só por volta da meia-noite que todos os atos rituais da Sexta-feira Santa são finalizados.

As festividades se encerram com a Procissão da Ressurreição, que começa antes do sol nascer. As sonoridades dessa procissão já são outras, posto que a banda agora toca dobrados festivos e o coral performa o *Surrexit Dominus Vere*, de Manoel Dias, repleto de "aleluias". Quando a procissão se volta para fazer a subida em direção à Catedral, o sol aparece no horizonte

e, conforme a multidão vai se aproximando da igreja, os sinos começam a tocar, redefinindo o espaço sonoro da cidade, que agora festeja a Ressurreição. Há ainda uma missa, a qual termina, como teria que ser, com o canto de Aleluia de Handel.

A Semana Santa campanhense, assim como as Semanas Santas de muitas cidades históricas brasileiras, configura-se como um grande drama coletivo, composto por uma série de celebrações que vão, progressivamente, promovendo sentimentos de tristeza e melancolia cada vez mais profundos entre os membros da população local. Como vimos, há uma grande mobilização de pessoas em diversas esferas para produzir esse evento de grande impacto afetivo. Não surpreende, portanto, que a Semana Santa é fonte de muito orgulho para a cidade e o principal emblema da identidade local.

A descrição se estendeu para que fosse possível demonstrar que, embora a música e as sonoridades tenham um papel central e contínuo em todos os rituais principais da Semana, articulam-se a elas outras práticas e formas expressivas, abarcando dramatizações, figurinos, a confecção de andores, as performances dos sermões, artes culinárias e muito mais. Ao longo da Semana, a população é bombardeada por sons, poética, cores, cheiros, sensações, suas sensibilidades continuamente estimuladas durante seu engajamento nos atos rituais. As experiências produzidas na Semana Santa de Campanha são o resultado dos esforços coletivos de todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para garantir o êxito das celebrações. Compete-nos lembrar também de um longo histórico de contribuições e negociações em festejos anteriores, desde o surgimento da vila no século XVIII, que foram estabelecendo a base para as encenações contemporâneas. Foram nelas que foi sendo estabelecido o repertório do evento, que se definiu as trajetórias das procissões, que os passos foram construídos, que os horários das atividades foram estabelecidos com o potencial de maximizar o efeito da escuridão da noite para alguns rituais e do nascer do sol para outro. Com efeito, a cada celebração há uma renegociação na organização da Semana, mas ela é feita à luz de negociações e práticas que formam um saber compartilhado entre a população local.

Poderíamos dizer, portanto, que a Semana Santa campanhense emerge de um longo histórico de engajamentos com as celebrações, o qual constitui um histórico local de "musicares". Como já foi indicado no início deste texto, entendemos esse termo como qualquer atividade envolvendo música. Trata-se de uma adaptação do termo "*musicking*", originalmente proposto pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998), que argumentou que os processos musicais não se restringem ao fazer musical propriamente dito, mas abarcam também a escuta da música, discussões sobre música entre amigos, a organização de um evento musical e

muitas outras atividades envolvendo música8. Sem dúvida, Small tem desafiado os limites da musicologia, particularmente com a proposta – um tanto polêmica – de ver, como forma de musicar, até mesmo a venda de ingressos para um concerto ou a mudanças dos pianos de um lugar ao outro, posto que estes atos "contribuem para a natureza do evento que é a performance musical" (1998, 9). Em vez de estabelecer um inventário de atividades que poderiam ou não ser abarcados como formas de musicar, preferimos compreender o termo como qualquer ato que envolve a musicalidade humana e que, por meio da música e das sonoridades, cria um espaço de interação que mobiliza as sensações e sensibilidades musicais humanas. Assim, os espaços criados pelo musicar não só dependem de saberes e práticas compartilhados, mas também promovem experiências compartilhadas e, muitas vezes, elas são de grande intensidade e, por isso mesmo, memoráveis.

Retomando o exemplo da Semana Santa em Campanha, não há dúvida de que muitas práticas associadas às festividades têm relações aparentemente tênues com a música, mas vale observar que se ouve música durante boa parte dos rituais de rua – particularmente nas procissões; nesses eventos, a música é suspendida apenas para os diversos sermões performados nelas. As performances musicais, portanto, dão temporalidade aos rituais e à Semana como um todo, tendo, assim, um papel primordial na sustentação da estrutura de sentimentos almejada na celebração da paixão e morte de Cristo. Ao dar continuidade às atividades coletivas, elas as encobrem com o ethos – ou pathos – presente nas suas características enquanto música: uma procissão acompanhada por marchas fúnebres, por exemplo, é vivenciada de forma muito diferente do que uma em que se toca dobrados, posto que seus andamentos são muito diferentes, assim como, via de regra, há contrastes sonoros entre os ritmos utilizados, a relação entre as partes dos instrumentos, os modos usados entre outros fatores musicológicos. As marchas fúnebres induzem ao silêncio e à contemplação e impelem os corpos dos participantes a se moverem de forma lenta e arrastada. Quando a banda passa a tocar dobrados, surge um pequeno balanço no passo de muitos fiéis, o que propicia o surgimento de sentimentos positivos, particularmente quando a pessoa se vê caminhando, junto com muitas outras pessoas de sua comunidade, rumo ao sol, como ocorre na Procissão da Ressureição. Com efeito, as propriedades da música e das sonoridades de um ritual afetam os corpos dos participantes (DeNora 2000), e nas procissões da Semana Santa, podem ter um papel na organização de práticas coletivas. Assim, mesmo que alguns participantes da Semana possam estar "teatrando" (Pimentel 2020), caminhando, rezando, "sermando", elas também podem

8 Ver o texto do Projeto Temático apresentado à FAPESP por Suzel Ana Reily, Rose Satiko Hikiji e Flávia Toni Camargo (2016).

estar “musicando”; para isso, basta estarem engajados num evento envolvendo música e serem afetados por ela.

O MUSICAR LOCAL

É possível argumentar que não há musicar que não seja localizado, tanto geográfica quanto temporalmente, posto que, sendo uma atividade, precisa acontecer em algum lugar e em algum momento. No entanto, propomos aqui que a *investigação* do “musicar local” enquanto categoria analítica envolve o estudo da articulação do musicar ao local em que ocorre. Trata-se, portanto de, a partir de casos etnográficos concretos, buscar identificar como as atividades musicais investigadas afetam a localidade em que se encontram e como as propriedades da localidade afetam os musicares que ocorrem ali.

Ao longo desse texto, buscou-se apresentar a articulação do musicar com sua localidade a partir de uma variedade de perspectivas. Observamos como localidades são contextos de musicares diversos em que cada prática musical evidencia um histórico oculto de encontros, envolvendo negociações, apropriações, conflitos, competições, transmissões voluntárias e forçadas, processos estes integrados a complexas redes que vão se sobrepondo ao longo do tempo. Assim se produz a especificidade das sonoridades locais que reverberam suas localidades. É ali que comunidades musicais se formam em meio a encontros e desencontros, demarcando espaços a partir dos elementos móveis a sua disposição.

Enquanto tecnologia de interatividade de considerável eficácia, o musicar local cumpre um papel primordial na produção e sustentação de localidades. Ele se integra ao projeto político da produção de cada localidade. Ao se integrarem à vida cotidiana, os musicares se tornam espaços que promovem sentimentos de pertencimento e compromisso para com os contextos em que são vividos e para com aqueles com quem as experiências foram compartilhadas. Torna-se compreensível, portanto, entender a frequência com que Finnegan (1989) ouviu dos musicantes com que trabalhou em Milton Keynes que sentiam que suas atividades musicais constituíam um serviço valioso para a cidade. De modo análogo, os foliões em minha pesquisa reiteraram inúmeras vezes que cumpriam suas jornadas anuais devido a uma obrigação divina que tinham para levar a bênção dos Três Reis aos fiéis (Reily 2002).

O mundo globalizado em que vivemos é marcado, cada vez mais, pela diversidade, abarcando identidades diversas, fundamentadas em raça, etnicidade, gênero, idade, religião, ideologia política, deficiência entre outras. O musicar local se insere em meio a essa diversidade – e às tensões

que ela pode evocar em vista do classismo, racismo, xenofobia, misoginia, homofobia, preconceitos religiosos e contra deficientes e conflitos ligados a diferenças ideológicas. Assim, o musicar pode reforçar posicionamentos dominantes, criar espaços de sociabilidade com pares, construir refúgios em ambientes hostis, contestar violências cotidianas, demarcar espaços para transcender e neutralizar as diferenças. Partindo-se de uma perspectiva em que o musicar local é visto como ferramenta para a implementação e sustentação da produção da localidade enquanto projeto político, a investigação desse campo busca compreender como as pessoas se mobilizam e se organizam, musicalmente, em suas vizinhanças e como fazem uso de práticas musicais as mais diversas para produzirem um terreno local de habitação, produção e segurança moral na busca pela convivência comunitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In: *Modernity at Large:* Cultural Dimensions of Globalization, editado por Arjun Appadurai, 178-99. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bhabha, Homi. 1996. Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism. In: *Text and Nation*, editado por Laura Garcia-Morena e Peter C. Pfeifer, 191–207. London: Camden House.

Blacking, John. 1969. *Process and Product in Human Society* (Inaugural Lecture). Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Blacking, John. 1985. Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation Cycle. In: *Society and the Dance:* The Social Anthropology of Process and Performance, editado por Paul Spencer, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.

Boonzajer Flaes, Rob. 2000. *Brass Unbound*: Secret Children of the Colonial Brass 41 Band. Amsterdam: Royal Tropical Institute.

Brucher, Katherine; Suzel Reily. 2013. The World of Brass Bands. In: *Brass Bands of the World*, editado por Suzel Reily and Katherine Brucher, 1-31. Aldershot: Ashgate.

Certeau, Michel de. 1998 [1980]. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fagundes, Samuel Mendonça. 2010. *Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.

Feld, Steven; Keith Basso (orgs.). 1996. *Sense of Place*. Santa Fé: School of American Research Press.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians:* Music-making in an English town. Cambridge: Cambridge University Press.

Giesbrecht, Érica. 2011. *O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais*. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas.

Jorritsma, Marie. 2016. Hidden Histories of Religious Music in a South African Coloured Community. In: *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, editado por Suzel Ana Reily & Jonathan Dueck, 228–47. New York: The Oxford University Press.

Kiddy, Elizabeth W. 2005. *Blacks of the Rosary:* Memory and History in Minas Gerais, Brazil. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Kruger, Jaco. 2007. Singing Psalms with Owls: A Venda Twentieth Century Musical History Part Two: *Tshikona*, Beer Songs and Personal Songs. *African Music,* 8 (1): 36–59.

Lange, Francisco Curt. 1966. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Coimbra: Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros.

Lucas, Glaura. 2002. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Lyncaster, Juhli. 2014. *Connecting Bodies:* Re-examining Ritual Murder in Venda. Dissertação de mestrado, Carleton University, Canada.

Massey, Doreen. 1993. Questions of Locality. *Geography,* 78 (2): 142–49.

McNeill, Fraser; Deborah James. 2011. Singing Songs of AIDS in Venda, South Africa: Performance, Pollution and Ethnomusicology in a Neo-liberal Setting. In: *The Culture of AIDS in Africa*: Hope and Healing thorough Music and the Arts, editado por Gregory Barz & Judah Cohen, 193–213. Oxford and New York: Oxford University Press.

Milton, Kay. 2005. Meanings, Feelings and Human Ecology. In: *Mixed Emotions:* Anthropological Studies of Feeling, editado por Kay Milton & Maruška Svašek, 25-41. Oxford: Berg.

Mugovhani, Ndwamato George; Madimabe Geoff Mapaya. 2014. Towards Contestation of Perceptions, Distortions and Misrepresentations of Meanings, Functions and Performance Contexts in South African Indigenous Cultural Practices. *Mediterranean Journal of Social Sciences,* 5 (27): 1201–206.

Neves, José Maria. 1997. *Música sacra mineira:* catálogo de obras. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Pimentel, Hellem. 2020. *Dos bastidores ao palco:* o teatrar-musicar do grupo Ponto de Partida. Tese de doutorado. Universidade de Campinas.

Reily, Suzel Ana. 2002. *Voices of the Magi:* Enchanted Journeys in Southeast Brazil. Chicago: The University of Chicago Press.

Reily, Suzel Ana. 2006. Remembering the Baroque Era: Historical Consciousness, Local Identity and the Holy Week Celebrations in a Former Mining Town in Brazil. *Ethnomusicology Forum*, v. 15, p. 39-62.

Reily, Suzel Ana. 2011. A Experiência Barroca e a Memória Local na Semana Santa de Minas Gerais. *Per Musi*, 24: 43-53. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200006

Reily, Suzel Ana. 2013. Music, Minas, and the Golden Atlantic. In: *The Cambridge History of World Music*, editado por Philip Bohlman, 223-52. Cambridge: Cambridge University Press.

Reily, Suzel Ana; Rose Satiko Hikiji; Flávia Toni Camargo. 2016. *Projeto Temático FAPESP 2016/05318-7 "O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia"*. Projeto submetido à FAPESP, São Paulo.

Rezende, Francisco de Paula Ferreira de. 1987. *Minhas recordações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.

Sakakeeny, Matt. 2010. "Under the Bridge": An Orientation to Soundscapes in New Orleans. *Ethnomusicology*, 54(1): 1-27.

Shelemay, Kay Kaufman. 2011. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2): 349-90.

Small, Christopher. 1998. *Musicking:* The Meanings of Performance and Listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Smith, Mick et al. 2009. Geography and Emotion – Emerging Constellations. In: *Emotion, Place and Culture*, editado por Mick Smith et al, 1-19. Aldershot: Ashgate.

Turino, Thomas. 1993. *Moving away from Silence*: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration. Chicago: The University of Chicago Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press.

Valladão, Alfredo. 1940. *Campanha da Princesa*. vol. 4. Rio de Janeiro: Leuzinger.

Williams, Raymond. 1977. *Maxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Suzel Ana Reily é Professora Titular de Etnomusicologia do Departamento de Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Ela coordena o Projeto Temático FAPESP "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia". Suas publicações incluem: *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* (Chicago, 2002) e a organização de *The Oxford Handbook of Music in World Christianities* (com J. Dueck, Oxford University Press, 2016) e *Routledge Companion to the Study of Local Musicking* (com K. Brucher, Routledge, 2018), contemplado com o 2019 Ellen Koskoff Edited Volume Prize. E-mail: sreily@unicamp.br

Recebido em: 15/02/2021
Reapresentado em: 10/03/2021
Aprovado em: 23/03/2021

FLUXOS, QUEBRADA E MUSICAR FUNK – SE SENTIR DENTRO DA MÚSICA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175272

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

MENO DEL PICCHIA
ORCID
http://orcid.org/0000-0001-9694-621X
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
ppgas@usp.br

RESUMO
O artigo apresenta dados de uma etnografia realizada entre 2017 e 2019, num bairro periférico da zona sul de São Paulo, onde acontecem bailes funk de rua conhecidos como fluxos. Proponho uma análise dos fluxos a partir do verbo-conceito de *musicar* do neozelandês Cristopher Small (1998). Sob tal perspectiva é fundamental entender todos os agentes engajados na produção da festa, mesmo aqueles que aparentemente não estão produzindo música, e mesmo aqueles considerados não-humanos. Que outros elementos estão por trás de uma manifestação musical nas ruas de uma *quebrada*, além dos elementos sonoros propriamente ditos? No caso dos fluxos, veremos a centralidade dos sistemas de som de funk nesse *musicar* e que tipo de sensações e reações eles causam. Os fluxos de funk se mostram como um *musicar* específico que demarca um tipo de paisagem sonora das regiões periféricas da cidade. O funk e a festa atuam na construção sentimental e simbólica dessas localidades e na produção de identidades compartilhadas.

PALAVRAS-CHAVE:
Fluxo; Funk; Quebrada; Musicar; Sistema de som.

ABSTRACT
The article presents data from an ethnography carried out between 2017 and 2019, in a peripheral neighborhood on the south side of São Paulo, where street funk parties known as *fluxos* (Portuguese word that could

be translated as flows) take place. I propose an analysis of *fluxos* based on the concept-verb of *musicking* of the New Zealander Cristopher Small (1998). From this perspective it is essential to understand all the agents engaged in the production of the party, even those who apparently are not producing music, and even those considered non-human. What other elements are behind a musical manifestation in the streets of a *quebrada* (local slang meaning slum or ghetto), besides the sound elements themselves? In the case of *fluxos*, we will see the centrality of funk sound systems in this music and what kind of sensations and reactions they cause. The funk *fluxos* are shown as specific *musicking* that demarcates a type of soundscape in the peripheral regions of the city. Funk and the party act in the sentimental and symbolic construction of these locatities and in the production of shared identities.

KEYWORDS:
Fluxo; Funk; *Quebrada*; *Musicking*; Sound system.

Cheguei na *quebrada*[1] por volta das seis e meia da tarde. Fui direto encontrar meu anfitrião local, Bonito[2], para deixar minhas coisas em sua casa. Fomos depois para a Associação onde ele trabalha e ficamos conversando com moradores na rua da frente. Hoje é sábado, as ruas estão cheias. A vida social fervilha do lado de fora das casas, em frente aos botecos com suas mesas de bilhar e seus sistemas de som tocando funk e forró eletrônico, em frente aos portões com *naves*[3] estacionadas de porta-malas aberto *bombando* um repertório de funk putaria e funk "proibidão". A partir das sete horas da noite, as inúmeras igrejas também começam a encher e a povoarem a paisagem sonora da *quebrada* com seus hinos de louvor entoados pelos frequentadores e pelos pastores devidamente microfonados e aparelhados.

Estávamos eu, Bonito, seu chefe na Associação conhecido como Fogão, e um jovem estudante usuário dos programas culturais da Associação, Rafael. Falamos de política, do Brasil, do Trump. O Fogão gosta do Trump. O Rafael uma hora falou que não achava

1 Ao longo do texto, optei por deixar em itálico gírias e expressões utilizadas pelos interlocutores da pesquisa que são importantes para a análise (*quebrada*, *batendo alto*, *bombando*, *naves* etc.). Todas as palavras de origem inglesa foram grafadas em itálico. O verbo-conceito de *musicar* e sua tradução *musicking* também foram grafados em itálico. Demais citações aparecem sempre entre parênteses.
2 Todos os nomes de pessoas e bares apresentados neste artigo são fictícios. O nome da *quebrada* optei por não revelar, mas fica localizada num bairro da Zona Sul da cidade de São Paulo. Essas escolhas foram feitas junto com meu interlocutor e anfitrião, Bonito, para preservar a privacidade e garantir a segurança das pessoas envolvidas.
3 *Naves* é o modo como os moradores mais jovens do bairro chamam os carros transformados (rebaixados e/ou com um sistema de som potente na parte traseira) que habitam os fluxos de rua.

certo homem beijar homem, entramos no debate sobre homofobia e disse a ele que a gente deveria aceitar e respeitar o desejo dos outros. Rafael é evangélico e continuando a conversa a partir de um questionamento meu sobre o funk no bairro, disse que em fluxo só têm bagunça, drogas e polícia. Ele têm 21 anos e a maioria dos frequentadores dos fluxos é de sua faixa etária. Suas opiniões expressam uma interface da favela conectada com os valores e práticas evangélicos, e com um certo conservadorismo em relação aos comportamentos aceitos. A poucos metros de onde estávamos, uma igreja evangélica começava a encher para o culto das sete e meia da noite. A igreja ocupa o piso térreo de um sobrado. Um pequeno salão com cadeiras plásticas para os fiéis, posicionadas de costas para a rua. Um pequeno altar no fundo, numa posição onde o pastor e a pastora que comandam o culto podem observar quem passa do lado de fora.

Voltamos para casa de Bonito depois de pegar sua namorada Lia, e descansamos das onze horas da noite até a uma da manhã quando saímos para os fluxos. O primeiro fluxo que encontramos foi em frente ao bar *High Tech*. Já estavam funcionando um paredão de som e diversos sons automotivos, com grupos de jovens na rua bebendo e dançando ao redor dos equipamentos. Os estilos de funk que predominam são o putaria e o "proibidão". Escutei pouco funk ostentação e nenhum funk consciente.

Outro fluxo próximo que já estava acontecendo também era o da rua Mariana, em frente ao Bar da Naná, com duas caixas de som tocando. Entre os dois fluxos muitos focos de som, na maioria de carros e de alto falantes dos bares. A polícia num determinado momento *molhou*[4] o paredão do *High Tech*. O sistema de som da rua Mariana continuou operando madrugada adentro.

Uma cena que me chamou atenção no início da noite foi de uma criança bem pequena dançando e cantando um funk putaria que tocava perto. Ela já tentava cantar os refrãos, sem saber exatamente o que diziam.

Me chamou a atenção também o Corsa branco parado em frente ao bar *Site dos Brothers* que fica sempre com uma mesma turma ouvindo forró eletrônico bem perto do meu quarto.

Na rua Mariana, ficamos em frente ao Bar da Naná até as quatro da manhã. A festa ainda estava cheia, o fluxo de pedestres,

4 *Molhar* é um termo local para quando a polícia interrompe o baile funk ou o fluxo de rua.

motos e carros bastante intenso As meninas em geral dançando mais que os homens, fazendo os movimentos intensos de quadril característicos da coreografia corporal do funk. Mas a atividade principal era beber, cheirar lança-perfume e fumar. De um tempo para cá, passei a observar bastante a presença de narguilés, objetos chamativos feitos especialmente para o consumo de tabaco com essências, mas que podem ser usados também para maconha. Alguns bares do bairro viraram tabacarias, onde os jovens podem fumar narguilés e comprar tabaco e essências. Vez em quando, os jovens cantavam os funks que rolavam nas aparelhagens dos bares e tabacarias.

Muitas motos. Motos de modelos caros, de cilindrada mais alta, daqueles modelos de corrida cantados em letras de funk, como a Yamaha R1 ou a Kawasaki. Os jovens andam sem capacete e acelerando muito, mais pelo barulho do que pela velocidade. Na verdade, as vezes estão parados no meio do fluxo lotado e dão aquela acelerada violenta que quase estoura nossos ouvidos. Penso que o som alto é um valor. Sempre o som. Os escapamentos das motos cantam junto com os alto falantes dos diversos tipos de sistema de som formando uma paisagem sonora polifônica nas madrugadas da quebrada. (Diário de Campo – 13 de janeiro de 2018)

FLUXO DE RUA COMO UM *MUSICAR* FUNK

Falar de um *musicar* funk não é a mesma coisa que falar da música funk. A música funk pode ser pensada como a gravação feita em estúdio por um DJ e um MC. É o produto sonoro dessa relação. Ela pode ser executada eletronicamente num sistema de som na rua, num computador em casa, num fone de ouvido, num carro, nos alto falantes dentro de uma boate. Ela pode ser também performada ao vivo num palco, num show, numa roda de funk, num encontro de MCs e DJs[5]. De acordo com Carlos Palombini (2014), o funk carioca é caracterizado por uma batida de matriz afro-brasileira, por um cantor que versa sobre essa base rítmica.

A origem do funk carioca mereceria um texto à parte, mas muitos autores (Vianna 1988), (Essinger 2005) e (Novaes 2020) concordam que os bailes *blacks*

5 No universo artístico e fonográfico do funk paulistano que observei, meus interlocutores MCs (Mestres de Cerimônia) se mostravam como os cantores e compositores, enquanto os DJs (*Disc Jockeys*) se colocavam como aqueles que produzem as bases musicais para os MCs. Os DJs na maioria das vezes assumiam o papel de produtores musicais (Del Picchia 2013) dos MCs. Alguns deles, já nem se apresentavam mais nos bailes restringindo sua atuação aos estúdios de gravação (tanto estúdios individuais próprios quanto de produtoras maiores). www.proibidao.org

dos subúrbios cariocas nos anos 1970 foram um marco histórico importante. Em 1989, foi lançado o disco "Funk Brasil" do DJ Malboro, com faixas de batidas eletrônicas e versos cantados em português. As "melôs" (versões em português de grandes sucessos estrangeiros da época) cantadas nos bailes começam a entrar nos estúdios brasileiros. Carlos Palombini considera a gravação "Macumba Lelê" – dos DJs Alessandro e Cabide, no quarto volume da série *Beats, Funks e Raps*, dos DJs Grandmaster Raphael e Amazing Clay, em 1994 – importante, marcando uma espécie de virada na estética musical do gênero, pois traria pela primeira vez toques percussivos da música afro-brasileira misturados ao eletrônico[6]. A partir de então, desenvolvem-se alguns "estilos" ou "vertentes" – como o "proibidão", o ostentação, o putaria, o consciente – onde um dos elementos de diferenciação são as temáticas das letras, mantendo-se a mesma clave rítmica padrão como núcleo central das batidas. "Estilo" e "vertente" foram as palavras usadas pelos meus interlocutores para diferenciar os tipos de funk a partir da temática das letras. Palombini e Novaes (2019) utilizam o termo "subgênero" para denominar essas variações estilísticas e acrescentam ainda outros tipos possíveis que não se restringem às variações temáticas das letras – montagem, *melody*, gospel, neurótico e comédia. Em meu campo, ouvi bastante a expressão "mandelão" ou "funk mandela" que tratava de aspectos sonoros e performáticos de um determinado tipo. O funk mandelão seria um funk "mais favela", caracterizado por letras mais curtas, por um canto mais falado. DJs produtores que conheci afirmavam, por exemplo, que no funk mandelão não podiam afinar as vozes[7] dos MCs dentro do software de produção, como fariam em outros estilos. Um ponto interessante que Palombini e Novaes levantam é que dependendo do jeito que for performada ou produzida a música pode mudar de subgênero.

> A música funk carioca é uma fala cantada ou um canto falado sobre uma base rítmica. Essa fala é a das camadas mais pobres das áreas sub urbanizadas do estado do Rio de Janeiro. Seu melodismo deriva tanto das inflexões da própria fala quanto do espaço sonoro local, recortado e colado. Esse procedimento não se aplica somente à melodia, mas constitui a própria tecnologia de uma inteligência que encontra expressão no gênero musical (Caceres, Ferrari e Palombini 2014, 177-178)

Considero essa descrição boa para pensarmos o funk que hoje toca nas periferias de São Paulo. Uma cena que observei muitas vezes em campo – em espaços como a Liga do Funk de São Paulo, estúdios e encontros com

6 Uma das ferramentas digitais de produção musical contemporâneas permite afinar as vozes humanas. São dois os tipos principais utilizados, o *auto-tune* e o *melodyne*. Seu uso tem se tornado bastante comum em produções de funk atuais.
7 Existem inúmeros vídeos do Megatron no *youtube*, trouxe dois exemplos, um do Megatron real e outro do Megatron personagem de *game* no canal do youtuber Johnny Gamer https://www.youtube.com/watch?v=NMbK-87-430 https://www.youtube.com/watch?v=C-Cpc5SVRlA0

MCs em suas quebradas – foi o canto com a batida de palma de mão na clave rítmica característica. Muitos MCs afirmavam que começaram a "rimar no funk" dessa forma, apenas voz e palma de mão, em brincadeiras com amigos e nas batalhas de rima (prática comum nos bairros periféricos). Essa prática é um núcleo criativo de aprendizado e experimentação, que depende unicamente de uma tecnologia corporal – voz e mão. É um aspecto do fazer musical do funk anterior ao momento em que os MCs entram em estúdio para gravar suas composições.

Na antropologia aprendemos a considerar que música não é apenas um objeto sonoro, uma coisa; é uma atividade, uma ação, um processo de produção e organização social (Blacking 2007) e (Seeger 2008). Essa perspectiva é explorada nas reflexões do neozelandês Christopher Small – educador, musicólogo e etnomusicólogo – que em 1998 propõem o verbo/conceito *musicking*, traduzido aqui como *musicar*.

> *Musicar* é participar, com qualquer capacidade, numa performance musical, performando, escutando, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a performance (o que é chamado compor), ou dançando. (Small 1998, 9).

Olhar para um fluxo de funk como um *musicar* implica em olhar para todo tipo de atividade e relação social que produz essa performance musical e para todo tipo de pessoa engajada nessas atividades. No título desse tópico, escrevi "um *musicar* funk" porque com certeza existem vários tipos de *musicares* dentro do universo do funk. Um show ao vivo em uma boate é completamente diferente de um fluxo de rua na favela, mesmo que no repertório de ambos esteja tocando a música funk. A música pode ser a mesma, mas o *musicar* não é o mesmo. Pensar socialmente as performances do funk em São Paulo, lança luz também para os potenciais de se pensar as relações entre música e vida social a partir da ideia de *musicar*. É esse terreno que percorreremos ao longo do artigo.

Num fluxo de rua, a aglomeração começa de forma espontânea ao redor de sistemas de som operando *batendo alto* (modo de expressar a intensidade sonora dos equipamentos). Esses sistemas de som podem estar na traseira dos carros que circulam ou estacionam nas ruas do bairro, podem estar dentro dos bares e das tabacarias, ou podem ainda compor o que se costuma chamar de *paredões de som*. Esse conjunto de possibilidades técnicas de amplificação sonora forma os gatilhos iniciais do fluxo de rua. Sem a ativação elétrica desses sistemas não têm fluxo. Vale dizer que trata-se de sistemas de som customizados, ou seja, construídos sob encomenda para que emitam a massa sonora com o máximo de intensidade possível sem distorção e sem perda de qualidade. No bairro em que vivi, conheci dois construtores de paredões

de som que eram altamente solicitados. Eles produziam sob encomenda e também tinham seus próprios paredões de som que alugavam, especialmente para donos de bares nos finais de semana. Existe um conhecimento técnico local de produção de sistemas de som. Para se ter uma noção de como são valorizados nas *quebradas* paulistanas, os paredões tem nome próprio, são adornados com pinturas e luzes cintilantes, são famosos no YouTube, e alguns viraram até personagens de *games* como é o caso do paredão "Megatron"[8].

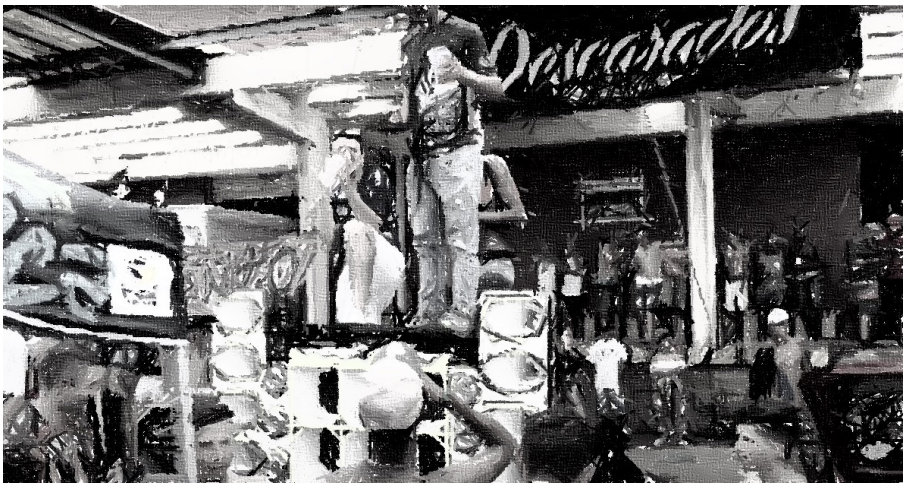


Foto 1: Jovens ao redor e em cima, se relacionando com um paredão de som em um baile na Zona Sul, 04 de março de 2018. Optei por utilizar um filtro para preservar a identidade das pessoas.

Alexandre Barbosa Pereira, em "A Maior Zoeira" (2010), apresenta um relato de festas de funk, organizadas pelos jovens nos distritos onde pesquisava, que se assemelham bastante ao que observei.

> Além disso, algumas ruas nesses dois distritos transformam-se, principalmente aos finais de semana, em espaços de festa funk. Nessas, geralmente, um grupo de amigos estaciona um carro com uma aparelhagem de som potente, abre o porta-malas e começa a tocar a música funk em altíssimo volume com os últimos sucessos a exaltar facções criminosas, o uso de drogas e a abordar temas sexuais. Esses eventos também são denominados como pancadões, em alusão ao ritmo das fortes batidas eletrônicas desse gênero musical. No pancadão do Jardim Elisa Maria, na Brasilândia, além do som alto e

8 A primeira vez em que ouvi o termo fluxo para designar essas festas de funk foi conversando com um amigo músico chamado Kiko Dinucci, natural de Guarulhos, em 2013. O texto mais antigo que encontrei falando desses fluxos é de dezembro de 2014, uma matéria da jornalista Jacqueline Elise para o site Vice Brasil, disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/8q4v7g/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo
Também em dezembro de 2014, Renato Barreiros, ex-subprefeito de Cidade Tiradentes, lançou o documentário "No Fluxo", em que testemunha o crescimento dessa configuração da festa de rua nas periferias de São Paulo.

> das danças das meninas, havia também o malabarismo com as motocicletas e o consumo de bebidas alcoólicas puras ou misturadas com refrigerante e de cigarros de maconha. (Pereira 2010, 59).

Vemos em Pereira, um dos termos pelos quais essas festas de rua eram chamadas: "pancadões". Entretanto, a partir da década de 2010 a palavra "fluxo" passou a ser amplamente usada para nomear esses encontros[9], especialmente no contexto paulistano. A palavra "fluxo" está ligada a algumas características geográficas e espaciais importantes, como a possibilidade de circulação de pessoas, motos e carros pela festa. É uma festa em fluxo, em movimentação. Normalmente, acontece em locais planos, diferente do que acontece, por exemplo, nos morros cariocas onde muitas festas se dão em formato de baile (dentro de uma área fixa e circunscrita como uma quadra, um galpão, um terreno, uma boate etc.)[10]. Em parte, a configuração fluxo se dá como resposta à ação repressiva da polícia militar nessas localidades – uma festa em fluxo é também uma festa fácil de se dispersar, uma festa que pode mudar de lugar rapidamente. Isso não impede que alguns fluxos cresçam tanto que se tornem eventos fixos de um local, como o famoso Baile da Dz7 em Paraisópolis[11], considerado o maior de São Paulo, um fluxo com nome de baile e que acontece há anos nas mesmas ruas, reunindo milhares de jovens a cada fim de semana.

No relato de campo que abre este artigo, outras características marcantes de um fluxo podem ser notadas. A centralidade dos sistemas de som é uma constante. Sem a presença deles a festa de rua não acontece. E quem aciona esses equipamentos são os jovens frequentadores com suas *naves* (carros com poderosos sistemas de som customizados que parecem turbinas) e os donos de bares locais que usam o som como atrativo para a clientela. Do lado dos frequentadores, ouvi muitas vezes o relato de que o som alto é para chamar a atenção, ou fazer a festa acontecer – produzir a festa. Do lado dos comerciantes, ouvi a narrativa de que o som impulsiona as

9 Para uma rica descrição de um baile funk carioca, vale a pena a leitura da tese de Dennis Novaes (2020). Ele apresenta uma etnografia detalhada do baile da gaiola, para citar um exemplo, em uma noite em que se celebrava o aniversário do DJ Rennan da Penha. Nos bailes, uma das diferenças é a presença de palcos onde DJs e MCs podem se apresentar. Nos fluxos, os sistemas de som estão espalhados pelas ruas e não há palcos. Esse é um detalhe importante da organização sonora da festa.

10 Mesmo não tendo feito campo em Paraisópolis, não posso deixar de registrar aqui a ação trágica da polícia militar no baile da Dz7, em dezembro de 2019, que resultou na morte de nove jovens inocentes, com idades entre 14 e 23 anos. O episódio foi amplamente divulgado na mídia e nas redes sociais com imagens violentas filmadas pelos moradores com seus celulares. Numa dessas imagens, um policial agride um jovem de muleta. Uma autora importante para compreendermos melhor os significados da criminalização do funk é Adriana Facina (2010, 2013 e 2014) que em diversos textos analisa processos de ataque e repressão das expressões culturais periféricas no Rio de Janeiro. A criminalização do funk emerge como uma das faces da criminalização da pobreza no Brasil.

11 "No país, o Censo mostra que 26,2 milhões de pessoas se declaravam evangélicas, no ano 2000, o que representava 15,4% da população. Em 2010 esse número saltou para 42,3 milhões de pessoas, um percentual correspondente a 22,2% dos brasileiros." (Queiroz 2019, 14).

vendas. Em alguns casos, eles montam seus próprios paredões de som, em outros, alugam os paredões nos finais de semana. Fato é que a potência sonora dos sistemas de som está diretamente ligada à aglomeração de pessoas na rua em momentos de lazer. A pesquisa aconteceu num bairro da zona sul paulistana famoso pelos fluxos. O relato também registra um pouco da efervescência das ruas na *quebrada* num final de semana normal. A vida boêmia dos mais velhos ouvindo forró e jogando bilhar. A vida religiosa intensa dentro das inúmeras igrejas evangélicas. E o funk como expressão cultural central do jovem periférico. É comum encontrar biografias que circulam por mais de um desses espaços de sociabilidade (Simmel 2006), como é o caso do jovem Rafael que frequentava fluxos, mas parou quando passou a frequentar a igreja.

> Eu tenho 21 anos, frequentava o funk. No começo, achava que era uma coisa divertida, que era um lazer, que era só sair com os amigos se divertir e tudo... mas não era isso. Quando você vai para uma balada, a balada tem que ser fechada pra não incomodar os moradores... baile funk é feito na rua, o pessoal vem com carro, com paredão, coloca na frente da casa do morador que vai trabalhar a semana toda e no final de semana quer descansar. E baile funk agora é um lugar pra se usar droga, beber, ficar doidão, tem morte... a polícia vem na primeira vez pra conversar pedir pra abaixar, na segunda vez dá dura, na terceira vez já vem tacar bomba, jogar tiro, até espancar o pessoal que fica no baile. (Rafael, estudante, morador da Zona Sul, comentando sobre os fluxos de funk do seu bairro).

Nessa perspectiva, as percepções locais sobre os fluxos estão em constante disputa e dependem muito de quais interfaces da favela estão em jogo. A interface religiosa que Rafael de certo modo representa nessa fala é contra as festas de rua. Vale dizer que a presença dos evangélicos têm crescido muito nas periferias das grandes cidades do país[12]. Vários fatores são atribuídos a esse crescimento – a hierarquia menos rígida do que entre católicos que torna rápida a abertura de uma nova igreja, os projetos sociais que promovem em áreas carentes, a teologia da prosperidade que propaga a noção de empreendedorismo e valoriza a ascensão econômica dos fiéis são alguns elementos importantes (Almeida 2017), (Teixeira 2018) e (Machado 2020). Um dos meus vizinhos na *quebrada* era um bar chamado Porto, onde ocorriam fluxos pequenos quando o dono, o jovem Clenilson, colocava um paredão de som na porta. Na última etapa do campo, em 2019, o Hangar tinha fechado e uma igreja evangélica passou a ocupar o espaço.

12 No Brasil, vale lembrar ainda que existem as festas de aparelhagem no Norte (Costa 2009) que tocam principalmente tecnobrega, e existe uma presença forte de paredão de som de forró eletrônico em todo nordeste. Os gêneros musicais periféricos dessas regiões do país vêm nos últimos anos se misturando e dando origem a estilos novos e híbridos como o brega funk.

O jovem evangélico mostra que as festas incomodam o sono dos trabalhadores que querem descansar. Mas grande parte dos jovens encontram nos fluxos a possibilidade de diversão e lazer ao alcance, em termos de renda. Por ser na rua, aberto, é um *musicar* acessível economicamente. Além disso, as festas ainda se apresentam como possibilidade de trabalho para moradores se tornarem comerciantes de bebidas e comidas fazendo a renda circular dentro da comunidade. Uma dimensão complexa da disputa de narrativas em torno do fluxo é justamente isso, do mesmo modo que incomoda um certo tipo de trabalhador, ele (o fluxo) produz "outros trabalhadores". O funk produz muitos tipos de trabalhadores.



Foto 2: Paredão de som com um total de 40 alto-falantes (entre agudos, médios e graves) estacionado em frente a um bar na Zona Sul de São Paulo, 23 de março de 2017.

QUEBRADA SONORA

> Cara, as pessoas na comunidade estão acostumadas a trabalhar de segunda a sexta feira sem parar. E aí chega sexta, sábado e até domingo as vezes o pessoal quer tirar lazer, né! Ouvir um sonzão, ouvir uma música alta, o paredão, é bom

pra caramba também. Você pode perceber que a favela tá sempre tocando música, cara. Sempre! Qualquer beco que você passar, qualquer rua, qualquer esquina vai estar tocando música alta. A favela nunca dorme, né! A gente adora ouvir música alta sim, sentir as paredes da casa tremendo, se sentir dentro da música sabe, sentir a adrenalina da música, a gente gosta de ouvir música alta mesmo. Por isso tudo é importante pra mim botar o sonzão estralando. (Marciano, 22 anos, morador da Zona Sul, dono de som automotivo frequentador de fluxos).

O fluxo de funk é onde a garotada se reúne, se diverte, bota um som, faz uma resenha com os amigos. Alguns vão para arrumar namorada, *ficantes* (risos). Alguns vão só para beber, para espairecer a cabeça depois da semana de trabalho. O fluxo é o lugar onde a periferia se diverte, apesar de alguns momentos ser reprimida. O fluxo de funk é tudo para algumas pessoas, principalmente para aquelas que vivem do funk, né! É o entretenimento daqui da *quebrada*. Foram tirando tudo, foram tirando quadra, tirando campo, o que sobrou foi o baile de rua, onde pode ir desde quem não tem dinheiro até o mais rico da favela. (MC Reboque, 25 anos, morador da Zona Sul, frequentador de fluxos).

O fluxo é onde você vai ter pessoas escutando música pra poder se distrair e se divertir. É onde você vai encontrar o lazer da *quebrada*, a distração, onde outras pessoas vem pra *quebrada* pra participar. Você vai encontrar as pessoas ouvindo música, bebendo, fumando um, tirando um lazer, chapando um pouquinho. Escutar um som alto. Você vê as meninas que querem dançar, os mano que querem beber, as meninas que querem beber. O meu vizinho tem um paredão dentro de casa, tem um miniparedão. O bagulho é colocar um som, escutando e bebendo, dançando. É um bagulho natural da sociedade essa coisa de querer fazer festa, ter música, dançar, beber, se divertir. O cara quando quer ter um som é para poder produzir a festa. Eu acho que essas pessoas que querem ter o sonzão, o paredão, os *neo sound systems*, querem ser os produtores da festa. Eles querem ter a festa, proporcionar a festa, e acho que é um bagulho natural da sociedade. (MC Ciça, 21 anos, moradora da Zona Sul, rapper frequentadora de fluxos).

Como se pode ver, essas falas revelam o quanto a música é importante e presente na *quebrada*. E tem que ser música com som alto, que faz você

"sentir as paredes da casa tremendo" e "se sentir dentro da música", repetindo o refrão de Marciano. Para se sentir dentro da música a potência sonora é fundamental, o que vai de encontro ao que Lloyd Bradley conta sobre a cultura dos *Sound Systems* de reggae na Jamaica em seu "Bass Culture" (2014).

> Era sempre um fenômeno dos bairros humildes, entre certo tipo de gente. Como o equipamento era tão potente e a vibração tão forte, *mais do que escutar a música, a sentíamos*. Era como se dançando você se tornasse parte da música. Era *nossa* e muitos de nós queríamos fazer algo para contribuir. (Bradley citando o empresário musical jamaicano Derrick Harriot 2014, 33, itálicos do original)

"Na Jamaica não escutam música; a sentem!" afirma também Tomáz Gonzales Cobos, logo no prefácio do livro de Bradley. Essa frase tem uma forte conexão com o que Marciano afirma sobre o som alto do funk. A percepção do jovem dono de som automotivo também se conecta à musicalidade criada dentro dos estúdios pelos DJs e MCs na valorização das sensações que a potência dos graves causa. E tanto funk, quanto reggae valorizam as frequências graves. Não podemos falar de sistema de som no funk sem considerar essa ligação com a história o *sound system* na Jamaica. Uma cultura de festas ao redor de poderosos sistemas de som que se iniciou na pequena ilha caribenha, há mais de sessenta anos. É claro que existem inúmeras diferenças entre os contextos, mas é importante lançar esse panorama mais geral para o universo dos sistemas de som e reconhecer essa origem jamaicana[13]. Vale notar um outro ponto comum importante entre os dois contextos, além da presença das paredes de alto-falantes; a origem nos guetos. O reggae também surge nos guetos pobres de Kingston, e também vêm de uma mistura musical única, fruto de outro entroncamento sonoro da diáspora atlântica negra[14].

A rua, o sistema de som, a cervejinha no bar, os amigos reunidos *chapando um pouquinho* caracterizam os momentos de *tirar lazer*, de festa, de relaxamento, de *fazer resenha*, e de fortalecimento de laços sociais. Formam um tipo de sociabilidade onde a rua e a música são centrais; uma sociabilidade sonora no espaço público. É como um ritual semanal

13 Para uma discussão potente sobre como a diáspora africana pelo Atlântico se desdobrou musicalmente vale a leitura de "O Atlântico Negro" de Paul Gilroy (2001), especialmente o terceiro capítulo "Joias trazidas da servidão – música negra e política da autenticidade". Adriana Fascina e Adriana Lopes (2010) lembram que o funk carioca é um representante brasileiro dessa diáspora da cultura negra pelo atlântico. Um representante que vêm sendo continuamente perseguido e criminalizado.

14 Na antropologia brasileira, um dos autores mais célebres a teorizar sobre a festa foi Roberto DaMatta (1997) para quem o Carnaval se configura como uma suspensão temporária dos papéis sociais ordinários, um momento de ruptura da ordem normal onde haveria uma igualdade momentânea de posições sociais.

onde todas as tensões e pressões que o cotidiano produz são descomprimidas e extravasadas. Nesse ritual semanal, a intensidade do som é importante e os sistemas de som são extremamente valorizados. O dono do som é aquele que proporciona a festa, que segundo MC Ciça é um "bagulho natural da sociedade". Não é meu objetivo aqui discutir a importância da "festa" na vida social, mas um dos primeiros autores a tratar disso foi Durkheim ([1912] 2003) nos lembrando dos aspectos da festa que fazem com que a vida social ordinária entre temporariamente em suspensão – assim como nos grandes cultos e celebrações religiosas. Ritos religiosos e festas compartilham delírio, efervescência, música, cantos e danças que juntos fortalecem laços sociais e unem os indivíduos[15]. Olhando sob essa perspectiva, parece coerente a percepção de que nos finais de semana as pessoas ou estavam nas festas de rua, ou dentro das igrejas celebrando musicalmente sua crença. O jovem Rafael parece ter trocado um tipo de "efervescência" festiva, pela "efervescência" evangélica[16].

MC Reboque traz uma questão recorrente de que o fluxo é também reflexo da falta de opções de diversão e lazer nos bairros periféricos. É uma resposta à carência de políticas públicas na área da cultura, especialmente de políticas voltadas para a juventude periférica. É também uma alternativa de diversão para jovens de baixa renda que não podem pagar o ingresso para um show de música, ou para uma boate. Entretanto, o som alto se apresenta como um ponto bastante polêmico na medida em que muitos moradores se sentem incomodados. A paisagem sonora (Schafer 2001) produzida pelos fluxos é ensurdecedora para quem mora perto das ruas onde a festa acontece. Como o próprio Marciano afirmou, até as paredes das casas tremem perto de um sistema de som potente. A música invade as casas e os corpos. Todos se sentem dentro da música, queiram ou não.

Esse *musicar* dos fluxos que estamos explorando aqui demarca sonoramente as periferias paulistanas e cria essa paisagem sonora particular formada por uma polifonia de sistemas de som tocando ao mesmo tempo. Estamos falando de uma demarcação de espaço e de temporalidades. Um espaço que não é somente geográfico e físico, mas abstrato, sentimental e emocional. Paulo Malvasi (2012 e 2013) descreve *quebrada*

15 O caminho inverso também pode acontecer. Conheci um MC morador do mesmo bairro de Rafael, que frequentava a igreja quando era mais jovem. No final da adolescência, ele começou a gostar muito de Rap e de funk passando a valorizar esses gêneros como as verdadeiras expressões culturais da juventude periférica. Hoje, ele não frequenta a igreja e trabalha com música e teatro na *quebrada*.

16 Vale lembrar aqui do trabalho de Doreen Massey (1993) onde fica claro o quanto a definição de uma identidade local é construída em contraposição a outras localidades. A periferia enquanto localidade, e as identidades que se constroem a partir dela, em muitos casos se dão numa oposição aos bairros mais ricos da cidade, mais centrais. No caso das camadas mais jovens, essa relação de oposição se dá frente ao Estado, que pode aparecer como o *sistema*.

como uma categoria nativa central na vida de jovens moradores da periferia, categoria de um *dialeto da vida loka* que possui dimensões simbólica, existencial e territorial. Pereira (2010) mostra como essa noção de *quebrada* possui dois lados para seus interlocutores: um lado mais problemático relacionado às carências que essas regiões experimentam em termos de oferta de serviços e possibilidades de exercício de uma cidadania digna; um lado positivado pelos moradores da *quebrada* como o local dos fortes, dos lutadores, dos manos e minas que resistem às injustiças do *sistema*[17]. Facina e Lopes (2010) mostram como o funk enquanto expressão cultural constrói outros "mapas simbólicos" na cidade do Rio de Janeiro, redefinindo a noção de favela num sentido mais político e de crítica social das desigualdades estruturais do ambiente urbano e do racismo.

Tanto *quebrada*, quanto favela e periferia são categorias carregadas de múltiplos significados. Desse modo, faz todo sentido lembrarmos da noção de "local" de Arjun Appadurai (1996) que abarca tanto as dimensões mais concretas quanto as mais abstratas. As localidades são tecidas de práticas sociais, de memórias, de sentimentos e de afetos compartilhados. Um ponto central da discussão do autor é entender como as localidades são produzidas socialmente. Ele lembra que elas nunca são algo dado, inato, mas são o tempo todo (re)construídas socialmente. Ritos, festas, cerimônias, imagens circulando nas mídias eletrônicas são alguns dos elementos que devem ser analisados dentro dessa perspectiva de construção social da identidade local e dos sentimentos de pertencimento que as pessoas desenvolvem pelo local de origem. As localidades são o que as pessoas fazem diariamente nelas, são formadas por uma "rede de relações sociais" (Massey 1993). Nesse sentido, a *quebrada*, especialmente aos finais de semana, é a localidade do funk. É o espaço da cidade onde uma complexa e gigantesca rede de sistemas de som toma as ruas reverberando funk engajando a juventude periférica. O fluxo atua na (re)construção social contínua da *quebrada* para esses grupos de jovens.

SE SENTIR DENTRO DA MÚSICA

"Essa novinha é terrorista, é especialista.
Olha o que ela faz num baile funk com as amigas
É muito explosiva não mexe com ela não
É muito explosiva não brinca com ela não

17 Vale lembrar aqui do trabalho de Doreen Massey (1993) onde fica claro o quanto a definição de uma identidade local é construída em contraposição a outras localidades. A periferia enquanto localidade, e as identidades que se constroem a partir dela, em muitos casos se dão numa oposição aos bairros mais ricos da cidade, mais centrais. No caso das camadas mais jovens, essa relação de oposição se dá frente ao Estado, que pode aparecer como o *sistema*.

Quando ela bate com a bunda no chão
Quando ela mexe com a bunda no chão
Quando ela joga com a bunda no chão
Quando ela sarra o bumbum no chão"

(MC Kevinho, "Olha a Explosão")

Esse funk de MC Kevinho tocava sem parar em diversos sistemas de som num volume ensurdecedor. Dois homens sem camiseta, de bonés, dançam num passinho sincronizado em cima de um paredão de som. São 13:30 da tarde, estou em São Bernardo do Campo no "baile dos bailes", como é conhecido o *Nitro Point*. O sol está forte, o local têm poucas sombras, quem pode fica sem camiseta devido ao calor. Muitas pessoas com guarda-chuva para se protegerem do sol, completando o *kit*[18] do domingo. O prefixo *Nitro* é bastante usado na cultura funk e remete ao composto químico nitroglicerina, conhecido por suas propriedades explosivas. Uma das boates de funk mais famosas de São Paulo, por exemplo, é a *Nitro Night*. De fato, o volume dos graves nos potentes alto falantes parecem explosões. Pensando nisso acho que o bumbum final da letra de Kevinho remete à bunda no chão de uma pessoa dançando, mas poderia remeter ao barulho de uma explosão, ou ainda ao som grave dos *kicks* (bumbos de uma bateria) da batida do funk. *Bum Pá Pá Bumbum Pá!* A sensação é de que o grave explode, estoura, *bomba*. Penso que deveria ter trazido um protetor auricular e depois de alguns minutos caminhando reparo que alguns frequentadores e algumas pessoas da equipe do evento estão usando proteção nos ouvidos. O som dos equipamentos é muito alto e esse é o objetivo do encontro: reunir sistemas de som.

A dica do evento foi do Leetz, jovem *youtuber* que conheci acompanhando seus vídeos dos fluxos. O *Nitro Point* acontece um domingo por mês. É um encontro muito representativo da cultura funk paulistana atual. São milhares de carros com seus sons poderosíssimos tocando funk em alto volume. É uma experiência única circular nesse evento. O evento custava 20 reais o ingresso e aconteceu em um local afastado que parecia um estacionamento gigante. Começava as oito da manhã e acabava as cinco da tarde. Fiquei na fila uma hora

18 Conjunto de itens indispensáveis para a festa: whisky, energético, lança-perfume, e no caso, guarda-sol para se proteger do calor. Os itens do *kit* podem variar dependendo do contexto da festa.

> para entrar e de fora enxergava pela cerca de arame milhares de jovens dançando em torno de centenas de carros com seus sons automotivos. É uma cena impressionante, nunca tinha visto nada parecido.
>
> Deu para perceber que existem equipes de som pela presença de camisetas uniformizadas e faixas perto de alguns paredões e carros. As equipes de som reúnem às vezes três ou quatro carros, um ao lado do outro, tocando todos uma mesma música e com a galera dançando ao redor. O volume dos sons é tão alto que é praticamente impossível conversar no evento. Circulei por cerca de duas horas e meia e fiquei exausto. O calor e a massa sonora pulsante minaram minhas forças rápido. Saí com a impressão de que o *Nitro Point* é a exacerbação máxima da paisagem sonora formada pela polifonia de sistemas de som onde diversos alto-falantes operam ao mesmo tempo. Os diversos funks tocando ao mesmo tempo formam uma espécie de nitro sinfonia elétrica periférica. (Diário de Campo, 11 de novembro de 2017. Trecho fílmico do evento disponível na *playlist* de *Youtube*, Diário-fragmento: https://www.youtube.com/watch?v=UjBU0oiKSoo&list=PLFEtmli40X78cvwPIloiH1oZfkC4uWRNG&index=18)

A nitroglicerina é conhecida pelas suas propriedades explosivas quando usada industrialmente em grandes quantidades. Também é utilizada na fabricação de munições na função de propelente e permitiu a fabricação de tipos de pólvora sem fumaça. Creio ter ficado claro nesse trecho do diário de campo a ligação entre o nome *Nitro Point* e as propriedades explosivas da reunião massiva de alto falantes. O *Nitro Point*, também conhecido como baile dos bailes, é um evento ímpar na grande São Paulo e um dos mais importantes da cena funk atual. Funciona como uma espécie de grande baile ou fluxo onde uma aglomeração de milhares de jovens passa o dia se divertindo ao redor de sistemas de som tocando funk sem interrupção. Só que diferente dos fluxos das ruas das *quebradas*, o *Nitro Point* acontece de dia, num local fechado, é cobrada uma entrada, homens armados controlam a cerca e os locais de acesso, e bares credenciados vendem bebidas alcoólicas. É como se fosse um fluxo regulado, e logicamente, dentro da lei, sem repressão policial e sem as tensões presentes nas ruelas das favelas.



Foto 3: Nitro Point em Mauá, 04 de março de 2018.

> A Nitro Point surgiu em 2003, com o objetivo de reunir a galera que curtia som, festa, carros rebaixados e paredões em um único lugar, onde quem estivesse ali podia ligar e curtir o rolê sem problemas com as autoridades. O evento se encontra na edição 165 e promete se esticar por muito mais. Por conta da organização, céu aberto, horário flexível e acabando cedo, o evento é um modelo foda de como dá pra fazer acontecer sem incomodar o vizinho. (*Nitro Point*, *o Baile dos Bailes* – por Jeferson Delgado, 24 de agosto de 2018, para o portal Kondzilla, disponível em: https://kondzilla.com/m/nitro-point-o-baile-dos-bailes)

Não é por ser regulado e "não incomodar o vizinho" que os jovens deixam de se divertir usando diversos tipos de drogas – álcool, maconha, lança-perfume etc. A euforia é grande, o calor do sol se mistura ao calor dos corpos ensopados de suor dançando freneticamente. A massa sonora é tão intensa que até as partículas de ar parecem pulsar ao nosso redor, como se nossa pele sentisse uma vibração de ordem molecular. De fato, em termos físicos essa potência sonora gigantesca presente no *Nitro Point* propaga de forma mais intensa a vibração das moléculas ao redor. É dessa vibração que é feito o som – uma vibração periódica da pressão do ar. Faz todo sentido a ideia de que próximo a um *Sound System* não escutamos a música, mas sentimos. Sentimos no corpo, especialmente os graves que possuem comprimento e amplitude de onda maiores. A valorização dos sistemas de som nesse musicar está ligada ao fato de que certas frequências, especialmente os limites do espectro tanto do grave quanto do agudo, não são reproduzidas por sistemas de som comuns sem distorção. Vou seguir discutindo alguns efeitos e sensações corporais das frequências graves presentes nos fluxos, mas antes convido leitoras e leitores a assistirem mais um trecho do diário de campo fílmico que criei no YouTube. A *playlist* "Diário-fragmento"

foi uma forma que encontrei de registrar e compartilhar momentos da pesquisa de campo, através de pequenos trechos filmados com o celular e, na maioria das vezes, editados com o próprio celular um dia depois dos eventos observados. A aposta é de que esses fragmentos fílmicos contribuam para uma melhor compreensão do texto. É também uma experimentação com as possibilidades que a internet nos oferece enquanto pesquisadores. Este próximo trecho registra mais uma das edições da *Nitro Point* que ocorreu 4 de março de 2018 em Mauá. É um pouco mais longo que o trecho anterior e ultrapassou a marca de 40 mil visualizações. Nada substitui a presença física no evento, mas o registro fílmico pode trazer sensações que o texto não traz. O trecho está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=--2s-8PGFUk&list=PLFEtmli40X78cvwPIloiH1oZfkC4uWRNG&index=23

A variação do comprimento da onda está ligada às frequências (graves, médias e agudas). A variação da amplitude está ligada à intensidade do som (mais forte ou mais fraco). Num sistema de som de funk, onde as frequências graves são realçadas, sentimos bastante a presença de ondas de grande comprimento e grande amplitude. Geralmente, os sons abaixo de 300 hertz já são considerados graves, lembrando que o limite audível dos graves é 20 hertz. Mas o fato de não ouvirmos abaixo dos 20 hertz, não significa que nosso corpo não seja capaz de sentir frequências mais graves.

> Um experimento com 25 indivíduos relatou uma "sensação subjetiva de oscilação corporal" quando expostos a tons de 2-10 Hz acima de 130 dB, com o efeito mais pronunciado em 7 Hz. Nistagmo vertical (movimento involuntário do olho) também foi relatado. Outro teste que expôs indivíduos a tons de 5-10 Hz a 150 dB, relatou vibração nas narinas. Um testador submeteu dez participantes com audição normal e dez surdos a um tom de 6 Hz a 115 dB por 20 minutos e encontrou mudanças nos padrões de EEG (descritos como 'vigília diminuída) nos participantes com audição acompanhada por mudanças no pulso e na pressão arterial. No entanto, esses efeitos não foram encontrados nos sujeitos surdos. Outros testes na faixa de 5-10 Hz encontraram diminuição da respiração, diminuição do fluxo sanguíneo no cérebro e mudanças no pulso e na pressão arterial. As queixas subjetivas dos testes nesta banda de frequência incluíam vibrações corporais, pressão no ouvido e incapacidade de concentração. (Por James Larson, dezembro de 2015, para o site: https://www.audioholics.com/room-acoustics/bass-the-physical-sensation-of-sound)

Esses dados apresentados por James Larson em um site para audiófilos revelam sensações corporais sob frequências ultra graves – sensações que não dependem de nosso ouvido, causando até movimentos e oscilações corporais involuntárias. Mesmo sem o uso de drogas, uma simples caminhada no *Nitro*

Point transforma nosso corpo e nos joga a um estado alterado de consciência pela afetação contínua dessa massa sonora grave. E foi caminhando dentro do encontro, que obtive uma compreensão corporal mais intensa sobre a importância das frequências graves em toda cultura funk. Nas falas das pessoas, sempre que pedia para comentarem sobre o som alto e os equipamentos, apareciam ideias de que era para promover a festa, para chamar a atenção ou para atrair o público de um bar ou comércio. Mariana, uma das interlocutoras citadas anteriormente, deu indícios sobre o aspecto corporal quando falava de como gostava do som alto, e de como gostava de "se sentir dentro da música". Essa é uma forma que condiz com o que se sente no *Nitro Point* – me senti dentro da música. Imerso na música.

Portanto, é importante essa retomada da fala de Mariana sobre se sentir dentro da música, porque se conecta ao que Bradley traz sobre os *sound systems* jamaicanos, e me ajuda a expressar melhor o que aconteceu comigo nos fluxos, em especial no *Nitro Point*. Essa perspectiva sensorial, que traz o corpo para a análise antropológica, está ligada à noção de Tim Ingold (2002) de *pessoa-organismo* – uma entidade que é afetada e afeta o meio ambiente ao redor e vai se transformando na medida em que se relaciona. Ingold (2002; 2007) busca uma complementaridade entre mente e corpo, entre o cultural e o físico, e entre nossas fronteiras corporais e o ambiente externo, se apoiando nas ideias de James Gibson sobre uma abordagem ecológica da percepção. Os seres humanos são ao mesmo tempo organismos experimentando relações ecológicas com o ambiente, e pessoas experimentando relações sociais dentro de sistemas culturais. "Será que uma abordagem ecológica da percepção não poderia fornecer a ligação que eu estava procurando, entre a vida biológica do organismo em seu ambiente e a vida cultural da mente dentro da sociedade?" (Ingold 2002, 3) O arcabouço teórico de Ingold lança luz aos aspectos sensoriais e perceptivos das culturas. O corpo em sua materialidade assume um lugar de destaque tanto metodológico quanto conceitual. O que nossos corpos experimentam em termos sensoriais imersos num fluxo de funk? Falar de um musicar funk, ou seja, trazer os elementos que o constituem, descrever os engajamentos possíveis de agentes humanos e não-humanos, implica também em abordar a materialidade da festa e as sensações corporais que a massa sonora causa.

Dessa forma, num fluxo de funk, essas relações ecológicas emergem como relações sônicas, ou seja, relações com o meio ambiente onde o som é um elemento central. A superfície dos corpos entra em contato com a materialidade do som amplificado e têm sua própria materialidade transformada. Ingold pensa na materialidade como processo, como histórias a serem contadas, e não como algo fixo.

> Assim, as propriedades dos materiais, considerados como constituintes de um ambiente, não podem ser identificados

> como atributos fixos e essenciais das coisas, mas são bastante processuais e relacionais. Eles não são determinados objetivamente nem imaginados subjetivamente, mas experienciados na prática. Nesse sentido, toda propriedade é uma história condensada. Descrever as propriedades dos materiais é contar histórias do que acontece com eles à medida que fluem, se misturam e se transformam. (Ingold 2007, 14).

Seguindo nesse fluxo com Mariana e Ingold, podemos esboçar uma teoria social funk onde os sistemas de som são agentes não-humanos importantes porque fazem com que nos sintamos dentro da música. Não apenas escutamos música; sentimos. Analogamente, essa teoria social funk que conecta corpos maquínicos e orgânicos poderia ensinar aos antropólogos que não apenas observamos a cultura; mas sentimos. Trago essa perspectiva sensorial ao final desse artigo, para colocar que uma das coisas que acontecem com a gente num fluxo é uma transformação de ordem corporal, até mesmo para quem é de fora como eu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Ronaldo de. 2017. A onda quebrada – evangélicos e conservadorismo. *Cadernos Pagu*, No 50. Campinas.

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Blacking, John. 2007. Música, Cultura e Experiência. In: *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, São Paulo.

Bradley, Lloyd. 2014. *Bass Culture - la historia del reggae*. Madrid: Acuarela Libros.

Caceres, Guillermo, Lucas Ferrari e Carlos Palombini. 2014. A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. *Revista do instituto de estudos brasileiros*, Brasil, n. 58, São Paulo.

Costa, Antônio Maurício Dias da. 2009. *Festa na Cidade - O Circuito Bregueiro de Belém do Pará.* Belém: EDUEPA, 2a edição.

DaMatta, Roberto. 1997. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.* Rio de Janeiro: Rocco.

Del Picchia, Paulo Menotti. 2013. *Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação.* Dissertação de mestrado, FFLCH – USP, São Paulo.

Durkheim, Emile. 2003 (1912). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.

Essinger, Silvio. 2005. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Ed. Record.

Facina, Adriana. 2010. "Eu só quero é ser feliz": Quem é a Juventude funkeira no Rio de Janeiro? *Revista EPOS,* Rio de Janeiro – RJ, vol.1 I No2.

Facina, Adriana. 2014. *Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro.* In: 29a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

Facina, Adriana e Adriana Lopes. 2010. *Cidade do Funk: Expressões das Diásporas Negras nas Favelas Cariocas.* Bahia: IV ENECULT.

Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro.* São Paulo: Editora 34.

Ingold, Tim. 2002. *The Perception of Environment - Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge.

Ingold, Tim. 2007. Materials against materiality. *Archaeological Dialogues,* vol. 14, Cambridge University Press.

Machado, Carly. 2020. Samba gospel – sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro. *Revista Novos Estudos Cebrap*, vol 89, São Paulo.

Malvasi, Paulo Artur. 2012. *Interfaces da vida loka. Um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo.* Tese de doutorado, Faculdade de Saúde Pública da USP.

Malvasi, Paulo Artur. 2013. O domínio do mental e a vida loka: uma análise do dispositivo das drogas nas periferias de São Paulo. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCAR,* Vol.3. No 2, São Carlos.

Massey, Doreen. 1993. Questions of Locality. *Geography*, vol. 78, No. 2.

Novaes, Dennis. 2020. *Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca.* Tese de doutorado, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro.

Novaes, Dennis e Carlos Palombini. 2019. O labirinto e o caos: narrativas proibidas em um subgênero do funk carioca. In *Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*, Facina, Adriana, Daniel N. Silva e Adriana Lopes (Orgs). Rio de Janeiro: Ed. Mórula.

Palombini, Carlos. 2014. *Notas Sobre Funk.* Disponível em www.proibidao.org.

Pereira, Alexandre Barbosa. 2010. *A maior zoeira: experiências juvenis na periferia de São Paulo.* Tese de doutorado, USP, São Paulo.

Queiroz, Christina. 2019. Fé Pública. *Revista Fapesp*, São Paulo,

Schafer, R. Murray. 2001. *A afinação do mundo.* São Paulo: Editora UNESP.

Seeger, Anthony. 2008. Etnografia da Música. In: *Cadernos de Campo*, v17, n17, São Paulo,

Simmel, G. 2006. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociologia.* Rio de Janeiro: Zahar.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press,

Teixeira, Jacqueline Moraes. 2018. *A conduta universal: governo de si e políticas de gênero na Igreja Universal do Reino de Deus.* Tese de doutorado, FFLCH – USP, São Paulo.

Vianna, Hermano. 1988. *O Mundo Funk Carioca.* Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

Meno Del Picchia é antropólogo e músico. Doutorando em Antropologia Social pela USP, com a pesquisa intitulada "O Funk em São Paulo – Um estudo sobre agências sociais da música"; é Mestre em Antropologia Social pela USP (2013), com a dissertação "Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação". É professor de pós-graduação na Faculdade Santa Marcelina no curso de Pós-graduação e m Canção Popular. Membro pesquisador do Projeto Temático "Musicar Local – Novas Perspectivas em Etnomusicologia". E-mail: menodelpicchia@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: 30/09/2020
Reapresentado: 17/11/2020
Aprovado: 18/12/2020

ESPAÇOS FÍSICOS E AFETIVOS DO FUNK: O MUSICAR LOCAL DAS FESTAS LÉSBICAS DE SÃO PAULO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175893

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

RAQUEL MENDONÇA MARTINS[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0148-7917
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – ppgmus@unicamp.br

RESUMO
O artigo apresenta análise sobre etnografia realizada na cena de festas lésbicas que ocorrem no centro da cidade de São Paulo, por onde circula o funk com teor erotizado, como também sobre entrevistas realizadas com participantes da cena durante a pandemia de Covid-19. O campo abrange duas festas: a "Sarrada no Brejo" e a "Fancha". A partir da noção de musicar local, como também de localidade, deslocamentos e interseccionalidades, analiso os modos como o funk propicia um engajamento entre as participantes, auxiliando nos processos de transformação e identificação que configuram o corpo lésbico e, também, gordo e negro. Observando o funk, a performance e as localidades envolvidas, identifico nessa forma de musicar um conjunto de ações que ressignificam estereótipos e o corpo considerado abjeto, transformando-o num corpo político por meio da diversão, ocupação e criação de espaços.

PALAVRAS-CHAVE
Funk, Gênero, Performance, Musicar local.

ABSTRACT
The article presents an analysis of ethnography carried out in the scene of lesbian parties that take place in the center of the city of São Paulo, where funk with an eroticized content circulates, as well as interviews with as well as interviews with scene participants during the covid-19 pandemic. The field includes two parties: the

1 Raquel Mendonça Martins possui bolsa de doutorado do CNPq.

"Sarrada no Brejo" and the "Fancha". Based on the notion of local musicking, as well as locality, displacement and intersectionality, I analyze the ways in which funk promotes engagement among the participants, assisting in the processes of transformation and identification that configure the lesbian and also fat and black bodies. Observing funk, performance and the localities involved, I identify in this form of musicking a set of actions that resignify stereotypes and the body considered abject, transforming it into a political body through fun, occupation and creation of spaces.

KEYWORDS
Funk, Genre, Performance, Local Musicking.

INTRODUÇÃO

Neste artigo analiso a cena[2] de festas voltadas ao público lésbico que ocorre no centro da cidade de São Paulo, a partir da noção de musicar local. Essa noção auxilia na observação mais aprofundada sobre como as festas e o funk se relacionam com as localidades envolvidas, os deslocamentos entre espaços físicos e virtuais (internet) e de que modos incidem nas vidas das jovens envolvidas na cena. A partir da etnografia realizada nas festas, coleta de entrevistas e da literatura aplicada, analiso os modos de circulação do funk com teor erotizado e voltado para mulheres lésbicas e bissexuais, bem como sua atuação no processo de transformação de corpos considerados abjetos, em corpos-políticos.

As festas etnografadas são "Sarrada no brejo" e "Fancha", que possuem diferenças e similaridades relevantes para serem pensadas. Entre as similaridades destaca-se o predomínio do funk erotizado – gênero musical mais apreciado e tocado pelas DJs ao longo de toda a noite. Os gêneros musicais menos tocados incluem *black music*, música eletrônica, e o que as interlocutoras chamam de "*brasilidades*", abrangendo pop, axé, tecnobrega etc. A diferença que mais se destaca entre as duas festas, se refere à marcadores sociais como cor e classe social das participantes e organizadoras. A Festa Sarrada no Brejo foi criada para mulheres lésbicas, bissexuais, negras, gordas e periféricas. A Festa Fancha abarca um público formado, principalmente, por mulheres brancas, lésbicas e bissexuais, magras (embora haja exceções), de classe média e que moram em bairros mais próximos ao centro.

A pesquisa se dividiu em duas etapas de trabalho de campo: a primeira foi destinada à frequentação nas festas, realização de entrevistas com as participantes e organizadoras, coleta de imagens, fotos etc. Também iniciei

2 Conforme esclarece o sociólogo Brian Longhurst (2008), o conceito de cena passou a ser empregado nos estudos preocupados em "examinar a produção e o consumo de música (inicialmente) em uma localidade específica" (Longhurst 2008, 248). Para Barry Shank (1994), cena se refere a um tipo de "espaço cultural em que uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação" (Shank *apud* Longhurst 2008, 252).

nessa etapa a produção de funk[3] junto com uma interlocutora cantora de funk, a MC Mano Feu. A segunda etapa ocorreu em meio à pandemia de covid-19, em 2020, o que demandou uma adaptação nos modos de etnografar a cena, pois as festas foram suspensas e as atividades passaram a ser realizadas pela internet, em razão do isolamento social. Por esse motivo, nessa fase, realizei uma série de entrevistas de modo virtual com outras participantes e organizadoras, através do *Google meeting* e *Zoom* – plataformas digitais usadas para realização de reuniões online. Esse ambiente virtual tornou-se de extrema relevância para a perpetuação das festas, pois possibilitou a manutenção do engajamento entre as participantes, por meio da realização de lives, enquetes, postagens com informações sobre saúde feminina, dicas de sexo, relacionamento afetivo, séries, filmes, entre outros assuntos relacionados ao cotidiano lésbico.

No entanto, antes de iniciar a etnografia, foi necessária uma aproximação com interlocutoras que participam das festas para facilitar meu acesso e atuação como pesquisadora naqueles espaços. Após um levantamento prévio realizado nas redes sociais visando identificar quem eram as organizadoras e participantes, mandei mensagens para algumas mulheres envolvidas na cena, com intuito de explicar minha pesquisa, meu interesse em entrevistá-las e pedir autorização para filmar as festas. Os primeiros contatos aconteceram de forma cordial e o único impedimento ocorreu com relação às filmagens, pois as organizadoras de ambas as festas pediram que não fossem registradas cenas de nudez, considerando que algumas mulheres poderiam ficar com os seios à mostra, assim como cena de embriaguez também deveriam ser evitadas. Minha aceitação no campo foi natural, pois eu me assemelho às participantes em termos de orientação sexual. Mesmo na Festa Sarrada no Brejo, onde o público é majoritariamente negro, fui bem recebida pelas organizadoras e participantes, apesar de ser branca e um pouco mais velha. As roupas que usei nas festas são parecidas com o estilo compartilhado pelas participantes: calça jeans, tênis *All Star*, blusa com botões e gola, além do cabelo curto. Minha vestimenta e acessórios também revelavam minha atuação como pesquisadora, pois sempre transitava pelas festas com uma mochila nas costas, carregando câmera, gravador e uma prancheta com termos de autorização de imagens.

Algumas entrevistas foram realizadas nas filas que se formavam nas calçadas, anteriormente à abertura das casas, sempre em clima de descontração; com exceção de certa vez em que uma jovem se mostrou incomodada, pois já tinha sido abordada pelo mesmo motivo, por outra pessoa,

3 A produção de funks foi realizada por mim, em meu *homestudio*, em colaboração com a MC Mano Feu. Com essa atividade, meu objetivo foi conhecer os meios de produção de funk, sua estética, sua sonoridade peculiar, os timbres, os instrumentos e ritmos digitais empregados. Para isso, utilizei o software para edição de áudio *Cubase*.

em outra ocasião. Essas entrevistas realizadas na rua fornecem interessantes dados referentes aos marcadores sociais de diferença, como idade, endereço e motivações que fazem com que essas mulheres frequentem as festas. A fila exerce um importante papel, pois é uma extensão da festa, um espaço de sociabilidade, encontros, criação de vínculos de amizade e afetivos, ou como dizem as próprias participantes, um "esquenta" da festa. Em uma dessas conversas na fila, ao ser perguntada por mim se gostava de funk, uma participante respondeu: "que bom, hoje não vai ter rola[4] na música", referindo-se à seleção de funks que as DJs tocam, caracterizada pela exclusão de conteúdo fálico, misógino ou qualquer referência à heteronormatividade compulsória.

Inicialmente meu objetivo foi etnografar os fluxos de funk que ocorrem na favela de Paraisópolis – zona sul da cidade de São Paulo. Porém, em razão do alto índice de violência naquela região e da morte da policial Juliane dos Santos Duarte, de 27 anos, negra, lésbica e periférica, em agosto de 2018[5], naquela comunidade, recuei da ideia e fiquei à procura de outro campo. Nesse momento passei a me interessar por funks produzidos por mulheres.

Em uma conversa informal, uma colega me falou do trabalho da MC Mano Feu, pois identificava muitos pontos em comum entre meus estudos e o "funk lésbico" que a MC compõe e interpreta. No dia seguinte fiz contato com MC Mano Feu convidando-a para uma conversa, onde eu expus minha pesquisa e propus uma colaboração, no sentido de tê-la como interlocutora no campo estudado. Ela aceitou prontamente o convite e nos encontramos na praça de alimentação do Shopping Tatuapé – localizado na saída do metrô Tatuapé, zona leste de São Paulo. A conversa partiu de um roteiro estruturado de perguntas elaborado previamente por mim e que se desdobrou em vários assuntos ao longo da conversa. Esse primeiro contato foi essencial para que eu me desse conta do amplo espectro que a cena e o funk para lésbicas envolvem, que inclui questões de gênero, classe e cor; essa interseccionalidade se revelava na fala de minha primeira interlocutora.

MC Mano Feu é negra, moradora de Cabreúva – município de São Paulo, vendedora de chocolates no metrô (na época da entrevista) e se desloca para o centro da cidade de São Paulo para fazer pequenas apresentações nas festas mencionadas, entre outros eventos da cena maior do circuito

4 Palavra referente à pênis.
5 Negra, lésbica e periférica, Juliane "morreu por ser policial", dizem ativistas de direitos humanos... Disponível em https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/08/07/negra-lesbica-e-periferica-juliane-morreu-por-ser-policial-dizem-ativistas-de-direitos-humanos.htm?cmpid=copiaecola (acessado em 10/01/21).

LGBTQIA+[6]. Seu desafio é enorme, pois na maioria dos shows não recebe pagamento, e quando recebe, é uma pequena quantia, tendo que custear com recursos próprios a passagem de ônibus e metrô. O valor dos cachês é pequeno ou não é pago devido ao baixo lucro que as festas geram, suficiente apenas para cobrir as despesas referentes a locação dos espaços, contratação de profissionais das áreas de segurança, bar, limpeza. O valor cobrado na bilheteria também é baixo, em torno de 10 a 15 reais para que seja acessível à todas as frequentadoras. No entanto, propiciam palco, equipamentos de som e visibilidade para as MCs e DJs que atuam na cena.

Assim como a história de vida da MC Mano Feu e sua atuação na cena me trazem muitos dados para serem pensados, outras identidades vinculadas à cada festa também me apresentam diferenças e similaridades, no âmbito das socialidades lésbicas. Se inicialmente, me interessava somente os modos de produção e circulação do funk no contexto lésbico, ao entrar no campo me deparei com outras questões que exigiam um olhar crítico sobre como o funk se articula com essas intersecções de classe, cor, sexualidades, formas de musicar (produzir, tocar funks e dançar) e deslocamentos pela cidade.

Cabe aqui ressaltar que pesquisas anteriores à minha já trataram da questão referente a marcadores sociais de diferença em cenas voltadas ao público LGBT (como a sigla era escrita há duas décadas atrás), como o trabalho de Regina Facchini (2008), que analisa as intersecções entre gênero, raça, classe e sexualidades na cena das "minas do rock" na cidade de São Paulo. Isadora Lins França (2010) também contribuiu para o debate sobre a sociabilidade homossexual masculina na cidade de São Paulo, com ênfase no consumo e subjetividades desse público, onde identificou e analisou marcadores sociais de diferença como classe, cor/raça, sexualidade e geração. Essas autoras usam como referencial teórico dois estudos pioneiros e clássicos, no âmbito da sexualidade masculina na cidade de São Paulo, realizados por José Fábio Barbosa da Silva (1958)[7] e Néstor Perlongher (1987).

A partir dos dados que recolhi, pude observar de que modo o funk pode agir como elemento agregador e propiciador de experiências performáticas, com potencial para impactar as subjetividades das participantes, principalmente no processo de aceitação do corpo lésbico e, também, gordo e negro. Apesar

6 Significado das letras contidas na sigla LGBTQIA+: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, Intersexo, Asexual, + = inclui outros grupos e variações de sexualidade e gênero. Disponível em: https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/qual-o-significado-da-sigla-lgbtqia

7 De acordo com Gibran T. Braga, "o trabalho de José Fábio Barbosa da Silva (2005), escrito em 1958, é considerado o primeiro estudo do gênero no país" (Braga 2017, 15). Braga também faz referência ao trabalho de Nestor Perlongher (2008 [1987]) cuja pesquisa de mestrado, se tornou "referência incontornável não apenas nos estudos sobre sexualidade e cidade" (Braga 2017, 15).

da importância do funk na manutenção da cena, o protagonismo é das próprias mulheres envolvidas, que se juntam em um espaço privado para vivenciarem experiências com o corpo a partir da dança característica do funk, da performance sensual, e dos encontros afetivos. Essa forma de se envolver coletivamente com a música, no caso, o funk, em um lugar específico para essa prática, é um exemplo de musicar local.

O verbo *musicking*, ou musicar, concebido por Christopher Small (1998) parte do princípio que qualquer indivíduo que canta, toca ou compõe, sem o uso de partituras ou apego a obras musicais, se baseia em melodias e ritmos trazidos na memória, adquiridos dentro de sua cultura, tradição e de sua própria capacidade de invenção. A noção de "musicar local" foi empregada pela primeira vez por Suzel Reily, em 2016, em sua pesquisa sobre a música local praticada na cidade de Campanha, Minas Gerais, abrangendo os conjuntos musicais considerados "locais" pela população, tais como o Coral Campanhense, a banda de música, os congados e as folias de reis (Brucher e Reily 2018, 8). De acordo com as autoras, a relação entre musicar e localidade ocorre, pois "'*musicking*' (ou 'musicar') é sempre um ato situado e, portanto, é sempre local" (Brucher e Reily 2018, 10). Essa argumentação ajuda na compreensão do musicar local da cena estudada, que se configura de práticas, performances e produções musicais classificadas como "amadoras" e que são situadas no centro de São Paulo, como demonstram as pesquisas mencionadas anteriormente.

CONHECENDO AS FESTAS

Fui pela primeira vez a Festa Sarrada no Brejo a convite da MC Mano Feu que fez uma pequena apresentação onde cantou alguns funks, um de sua autoria intitulado "Sou sapatão" e outros que fazem muito sucesso nas festas, como os funks do MC 2 K que referenciam o corpo e o prazer femininos. A Sarrada no Brejo surgiu em 2016 e se estabeleceu durante algum tempo no espaço Muss, localizado na Rua Bento Freitas, n° 66 – República, centro de São Paulo. Levei minha câmera filmadora e gravador para coletar entrevistas e, também, para filmar o evento e a apresentação da Mano Feu. Fiz contato prévio com duas organizadoras através de mensagem pelo Facebook, que prontamente concordaram com minha entrada e filmagens, como também concederam uma entrevista, cujos trechos serão mostrados adiante. As organizadoras, assim como a maioria das frequentadoras, são negras e moram em bairros periféricos, como Jardim São Luiz, zona sul, outros bairros da zona leste e Carapicuíba – município da região metropolitana de São Paulo. A faixa etária das frequentadoras varia entre 20 a 30 anos, aproximadamente. A convivência nesse espaço entre lésbicas negras e brancas é essencial para a configuração da festa; porém também é um gerador de conflitos, conforme será descrito adiante.

Em seguida fui a Festa Fancha, por indicação da MC Mano Feu, e que na época era realizada do Espaço Morfeus, localizado na Rua Ana Cintra, nº 110, Campos Elíseos, também no centro de São Paulo. Fiz contato com a organizadora Isabela Catão com antecedência para realizar as entrevistas 30 minutos antes do início da festa. Ao contrário da Sarrada do Brejo, a Festa Fancha tinha predominância de público branco, assim como a organizadora e a *promoter* também eram. O público também aparentava ser um pouco mais jovem – entre 18 e 25 anos. Percebi que o repertório de funk é praticamente o mesmo tocado pelas DJs da Sarrada no Brejo.

A Festa Fancha surgiu na zona sul da cidade do Rio de Janeiro em 2016 e migrou para o centro por questão financeira e, também, para facilitar a mobilidade das participantes que vinham tanto da zona sul quanto dos bairros mais populares da zona norte, por exemplo. Em 2017 a festa veio para São Paulo, se situando também na região central.

Até o começo da pandemia por Covid-19 que paralisou as atividades sociais em março de 2020, a Festa Sarrada no Brejo acontecia mensalmente, assim como a Festa Fancha; essa, porém, muda frequentemente de endereço, se deslocando pela região central e bairros mais abastados, tanto na cidade de São Paulo quanto no Rio de Janeiro.

Nesta primeira ida ao campo e após o contato inicial com as festas, identifiquei semelhanças referentes à necessidade de ter um lugar seguro para as jovens se protegerem de violência gerada por homofobia e para vivenciarem experiências afetivas, sem importunação ou assédio masculino. Outro aspecto semelhante se refere ao estilo, destacando-se o vestuário. Observei que as mulheres que não performatizam feminilidade, tem cabelos curtos, usam bermuda larga ou calça comprida, tênis, camiseta larga, camisa com botões ou polo, bonés e o acessório que atravessa gerações: a pochete. Andrea Lacombe (2007) também salienta o uso recorrente deste acessório em sua pesquisa de campo que ocorreu em um botequim no centro da cidade do Rio de Janeiro, frequentado por mulheres que se relacionavam com outras mulheres. Em artigo publicado sobre sua dissertação de mestrado, Lacombe (2006) dedica uma seção ao assunto, intitulada "'Pochete é crachá de sapatão': masculinidades de mulheres" (Lacombe 2006, 215). Para Lacombe (2006), esse acessório "*embodificava* o aspecto masculino comumente estereotipado", que "exterioriza a genitália, colocando-a numa situação corporal similar àquela dos homens" (Lacombe 2006, 218). Atualmente, percebo em meu campo que a pochete foi ressignificada, transformando-se em símbolo de uma identidade lésbica, ou gay, ou de qualquer orientação dentro da diversidade representada na sigla LGBTQIA+.

Ambas as festas possuem uma estética parecida, concebida por desenhos e colagens nas paredes que remetem a vagina, útero, entre outros símbolos

femininos. Também é comum acontecerem durante as festas pequenas feiras de venda de artefatos com temática lésbica que são produzidos pelas participantes, como roupas, acessórios, pinturas, ímãs de geladeira, chocolates em formato de vulva, até tatuagens que são feitas durante o evento, gerando economia. Serviços como segurança, bombeira, bar e limpeza são realizados apenas por mulheres.

Conforme entrevista concedida por duas organizadoras da Festa Sarrada no Brejo, Michelli Moreira e Márcia Fabiana, no dia 21/10/2018, negras e moradoras de bairros afastados do centro, a festa surgiu como um desdobramento da Coletiva Luana Barbosa. A Coletiva surgiu ainda sem nome, na 14ª Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais de São Paulo que ocorreu em 2016, a partir da junção de um grupo de mulheres negras que se conheceram nesse evento.

Na época do surgimento da Coletiva (ainda sem nome), ocorreu o crime motivado por homofobia que vitimou a jovem Luana Barbosa dos Reis, morta pela Polícia Militar em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, após abordagem seguida de espancamento. Esse crime brutal gerou forte comoção entre as participantes, ao ponto de decidiram homenagear a Luana Barbosa, dando seu nome à Coletiva. Márcia argumenta que após a morte de Luana, "todas se viram muito vulneráveis enquanto mulheres lésbicas e negras e perceberam o quanto suas fragilidades se encontravam. E foi em torno desse encontro que surgiu a Coletiva Luana Barbosa". A Coletiva Luana Barbosa realiza rodas de conversa sobre redução de danos, afetividade e solidão da mulher negra, além de atividades junto a moradores de rua, como campanhas para arrecadação de alimento para essa população que também é invisibilizada, assim como as mulheres lésbicas, nas palavras de Márcia.

A Coletiva Luana Barbosa passou a realizar eventos como festas, "vaquinhas" e festivais visando angariar fundos para custear despesas das caravanas que levavam as participantes de São Paulo e Ribeirão Preto, para acompanharem as audiências referentes ao processo judicial da morte de Luana Barbosa. As despesas da viagem, junto com o aluguel do ônibus custavam um valor muito alto.

Entre as ações realizadas para obterem fundos financeiros, surge a Festa Sarrada no Brejo, que reverte toda a renda da bilheteria para custear despesas de mulheres frequentadoras que estejam em situação de vulnerabilidade social, tais como contas de luz, gás, ajuda financeira para pagar aluguel etc. Outra relevante ação que demonstra afetividade, colaboração e sororidade é a Creche do Brejinho: espaço reservado ao cuidado de crianças que são filhas das frequentadoras da festa, para que possam se divertir sem preocupação. A Creche do Brejinho funciona concomitantemente à festa, em casas de participantes que residam próximas ao local da festa,

sob os cuidados de mulheres ligadas à Coletiva Luana Barbosa ou à Festa Sarrada no Brejo.

A Festa Fancha apresenta características próprias com relação ao tipo de sociabilidade ou espaço para a afetividade. De acordo com a entrevista concedida por Isabela Catão no dia 1/12/2018, fotógrafa e organizadora da festa que ocorre no Rio de Janeiro e em São Paulo, seu início se deu no Rio de Janeiro em 2016 em razão da escassez de festas voltadas ao público lésbico, que praticamente inexistiam naquela época. A organizadora explica que o interesse em uma festa só para mulheres também era pessoal, pois ela não gostava de ir para baladas frequentadas por homens e por isso, idealizou uma festa só para mulheres lésbicas. Inicialmente a festa ocorria em Botafogo – bairro de classe média/alta da zona sul do Rio de Janeiro, mas a organizadora quis fazer algo mais acessível. Então a festa migrou para o centro da cidade, que, segundo Isabela, "é onde tudo acontece, tem a muvuca e movimentação e o acesso é mais fácil". Interessante notar que esse deslocamento ocorre de um bairro da privilegiada zona sul para o centro, num movimento diferente ao que ocorre com a Festa Sarrada no Brejo, que vai da periferia para o centro.

Em São Paulo, a Festa Fancha inicialmente era realizada no centro da cidade, migrando depois para bairros da zona oeste, como Pinheiros, de classe média/alta. Em uma entrevista concedida no dia 1/12/2018, a *promoter* e DJ da Festa Fancha, Juliana de Borba, relata que "São Paulo tem muita balada, mas não é em todas que as lésbicas se sentem à vontade. A importância da Fancha, nesse sentido, é de proporcionar esse espaço de encontro entre mulheres lésbicas, pois elas sentem muita falta desses espaços", argumenta Juliana de Borba:

> Nesse momento da atual situação política no Brasil[8] a gente precisa muito se unir e ter esses lugares, para que se fortaleçam mesmo, porque é muito importante pra gente a questão da identificação, de conviver com pessoas que tenham a mesma vivência que a gente. A Fancha é importante porque tem pessoas iguais a nós. Até para as meninas que estão se assumindo agora e se conhecendo, terem um espaço exclusivo para vivenciarem suas experiencias, terem contato com outras meninas, é no sentido de fortalecer o rolê mesmo.

Cabe ressaltar o deslocamento realizado pelas organizadoras da Festa Fancha, por meio de excursões entre Rio e São Paulo, possibilitando que as jovens paulistas frequentem as festas no Rio e vice-versa. As viagens ocorrem em ônibus alugados com o dinheiro obtido através da venda de

8 Referindo-se ao governo Bolsonaro, eleito em 2018, defendendo uma pauta conservadora que é explicitada através de um discurso homofóbico e misógino.

passagens antecipadas para as frequentadoras. Esse deslocamento cria mais espaços de afetividade, troca de experiências e diversão, que são o ônibus e o trajeto. A escassez de festas voltadas ao público lésbico, reproduz a hegemonia masculina entranhada na sociedade, tendo em vista que a maior parte desses eventos é voltada para o público masculino gay. Conforme argumenta Gibran T. Braga (2017) em sua tese sobre políticas do corpo constituídas em espaços de sociabilidade e diversão masculina na cena LGBTQIA+ de música eletrônica da cidade de São Paulo e Berlim, "os espaços em questão 'dialogam com versões de homossexualidade', especialmente a masculina, visto que a grande maioria do público de todos os lugares é de homens" (Braga 2017, 18).

As festas ocorrem em locais alugados como espaços para eventos ou em bares, sempre próximos às estações de metrô e pontos de ônibus, para facilitar o acesso, tendo em vista que boa parte do público provém de bairros periféricos, principalmente na Festa Sarrada no Brejo. O funk com teor erotizado que é executado e performado em ambas as festas é o objeto de estudo que fundamenta a presente discussão, considerando seu potencial de ressignificar narrativas misóginas contidas nas letras e propiciar a performance por meio da dança.

INTERSECÇÕES, TRAJETOS E OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS

Apesar das semelhanças no formato das duas festas, existem diferenças com relação ao público participante e à origem motivacional intrínseca de cada uma. As participantes da Festa Fancha, possuem condições financeiras um pouco melhores e residem em bairros mais próximos ao centro ou de classe média. Conforme sugere Avtar Brah (2006), toda "análise das interconexões entre racismo, classe, gênero, sexualidade ou qualquer outro marcador de 'diferença' deve levar em conta a posição dos diferentes racismos entre si" (Brah 2006, 331). Essa noção auxilia na análise das interseccionalidades, pois ambas as festas se originaram de demandas díspares.

A noção de localidade é relevante para a cena estudada, em razão do deslocamento centro/periferia efetuado por grande parte das participantes e que está relacionado aos locais de origem, cor e classe social das participantes. Não é por acaso que o público da Festa Sarrada no Brejo, majoritariamente formado por mulheres negras, resida em bairros periféricos e possua menor poder aquisitivo em comparação com o público branco e de classe média que frequenta a Festa Fancha.

Essa diferença de classe social e cor indica uma perpetuação do que se observa do lado de fora das festas – o racismo estrutural e institucional

que afeta a vida das mulheres negras e, de modo ainda mais agressivo, a vida das negras, lésbicas e periféricas. Sobre racismo estrutural e institucional, trago os argumentos de Sueli Carneiro, que compreende esse fenômeno como atuação de uma "branquitude como sistema de poder fundado no contrato racial, da qual todos os brancos são beneficiários" (Carneiro 2011, 91). É estrutural porque a supremacia branca ocidental atua "no mundo como um sistema político não nomeado, porque ela estrutura 'uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico-racial, onde o *status* de brancos e não brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume'" (Carneiro 2011, 91). Carneiro argumenta que o racismo institucional é verificado em "processos, atitudes e comportamentos que contribuem para a discriminação por meio de preconceito não intencional, ignorância, desatenção e estereótipos racistas que prejudicam determinados grupos raciais-étnicos" (Carneiro 2011, 25).

Não cabe aqui diminuir os impactos que a homofobia e segregação causam às vidas de mulheres lésbicas brancas, mas é preciso lançar luz ao abismo social que distingue suas vidas da realidade enfrentada por mulheres negras no Brasil. A desigualdade social delimita os espaços destinados a pessoas negras e brancas, entre outros marcadores sociais de diferença, o que liga a questão de classe e raça à localidade. Nesse sentido, Sueli Carneiro (2011), argumenta que a junção do racismo com o sexismo "produz sobre as mulheres negras (...) sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor, (...) e sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração" (Carneiro 2011, 127 e 128).

DESLOCAMENTOS PERIFERIA-CENTRO E A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS PELA VIA DO FUNK

A importância do centro da cidade de São Paulo para a sociabilidade da comunidade LGBTQI+ vem sendo cada vez mais estudada nas áreas das ciências sociais, antropologia, etnomusicologia, entre outras. Há décadas o centro de São Paulo é o lugar que acomoda as diferentes formas de sociabilidade homossexual, como bares e festas. De acordo com Gibran T. Braga (2017), na década de 1980, as cenas se multiplicaram em razão da visibilidade que a diversidade sexual conquistou. O fenômeno da *disco* e, posteriormente, das pistas de dança com DJ, possibilitou o surgimento de "espaços de interação em que se expressam contatos erótico-afetivos diversos" (Braga 2017, 16). Conforme Braga salienta, na década de 1990, surgem vários bares e clubes voltados ao público LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e pessoas trans) (Braga 2017).

As ideias de Heitor Frúgoli (2000) ajudam a refazer o trajeto das diversas sociabilidades que ocupavam o centro de São Paulo, partindo do processo de transformação do centro nos anos 70, como também sua crescente desindustrialização que gerou outros centros financeiros, de consumo e entretenimento (Frúgoli 2000, 21). Frúgoli também observou o "forte caráter interclasses" do centro, devido ao cruzamento cotidiano de pessoas que pertencem as classes médias e altas que trabalham em empresas, com pessoas de baixa renda que moram nos arredores e os que usam transporte público. Para Frúgoli, o centro se trata de "uma área de utilização interclasses, com uma conflitiva diversidade sociocultural" (Frúgoli 2000, 216).

Isadora Lins França (2010) pesquisou os modos como a homossexualidade masculina atuava no centro da cidade na primeira década de 2000, buscando compreender a articulação entre consumo e subjetividades e "marcadores de diferença – como gênero, sexualidade, classe, idade e cor/raça – atuantes na produção de sujeitos, categorias e estilos relacionados à homossexualidade" (França 2010, 3). Bruno Puccinelli (2017) também estudou os processos de produção da cidade e de centralidade, periferias, centro e margem, a partir da observação dos "mercados de lazer segmentado e imobiliário nos distritos República e Consolação e inter-relações que estabelecem com (homo)sexualidades, sobretudo com a categoria gay" (Puccinelli 2017, 15), bem como suas transformações nos últimos 15 anos.

Inspirada por estas referências teóricas, destaco a entrevista realizada no dia 12/11/2020 com Fernanda Gomes, uma das organizadoras da Sarrada no Brejo, mãe, negra, assistente social, moradora do Jardim São Luís e nascida no Campo limpo – ambos distritos periféricos da zona sul da cidade de São Paulo. Essa entrevista ocorreu na segunda fase da pesquisa, durante a pandemia de Covid-19, através da plataforma *Google Meeting*, estando eu e ela em suas respectivas casas. De acordo com seu depoimento, a região central foi escolhida para a realização das festas visando facilitar o acesso das participantes que residem em bairros periféricos situados nas regiões norte, sul, leste, oeste e, também, no centro da cidade. Como se pode observar, o centro é o lugar de mais fácil acesso para todas. Tanto a Fernanda, quanto outras participantes entrevistadas mencionam a existência de homofobia e misoginia também nas "quebradas", o que torna os corpos que não performam feminilidade ou os não-binários, mais vulneráveis à violência por intolerância. Nesse sentido, as festas se tornam espaços de proteção, além de propiciarem entretenimento e encontros afetivos.

Conforme relata Fernanda, essas jovens ocupam espaços com seus corpos negros, gordos e não feminilizados, em grande parte:

> Acho que qualquer articulação de mulher lésbica ou bissexual, qualquer ação cultural, de um movimento de ocupar

> espaço, é uma articulação feminista, enfim, de retomar os espaços e dizer: eu existo, eu tô aqui. E é possível dar continuidade, a gente não fica no rolê, tipo, morte em vida, sabe? Porque eu sempre pensei que minha vida enquanto mulher lésbica seria uma vida sendo morte em vida; tipo, eu morro todos os dias porque eu não posso acessar espaços, sei lá. Aqui na periferia eu tenho medo da minha família descobrir, ou porque também tem homofobia aqui na quebrada, e não posso ir pra Avenida Paulista porque lá eu vou tomar uma lâmpada na cabeça[9] ou ser perseguida. E pra mim se a Sarrada é a festa que retoma o Ferro's Bar[10], que retoma esses movimentos de encontrar só mulheres lésbicas, então é um espaço de militância feminista que discute raça e gênero através do movimento com o corpo.

Para entender esse deslocamento da periferia para o centro, recorro às categorias de "pedaços, manchas e trajetos", desenvolvidas por José Guilherme Magnani (2008) que categorizam diferentes espaços urbanos. A noção de "pedaço" é empregada pelo antropólogo para se referir a bairros periféricos, no caso de sua argumentação, bem como as relações e ações que se formam nos limites de uma vizinhança e interação entre indivíduos que se conhecem ou possuem vínculo familiar.

Ao analisar o centro da cidade, Magnani identificou locais de encontro e lazer, onde grande parte dos frequentadores não se conhecem, "mas se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes" (Magnani 2008, 39). No centro da cidade, Magnani também identificou as "manchas", que podem compreender um conjunto de bares, restaurantes, teatros etc. O circuito de festas e bares voltados ao público lésbico pode ser pensado como parte de uma "mancha" composta por uma ampla rede de eventos voltados ao público LGBTQIA+ e que ocorrem no centro de São Paulo.

Um aspecto relevante dessa mancha ou cena, se refere à sua efemeridade, pois os eventos podem sofrer alterações, como mudança de endereço ou a interrupção das festas em decorrência de questões internas do grupo. Assim, as festas existem enquanto acontecem, se materializam no momento vivido, que pode durar uma noite inteira. Para compreensão

9 Trata-se de um "ataque homofóbico a jovens na Avenida Paulista em 2010: na ocasião, um grupo de pessoas que passava pela Avenida foi atingido com lâmpadas fluorescentes por cinco rapazes" (Braga 2017, 127).

10 O Ferro's bar funcionou entre as décadas de 60 e 90, localizado no centro de São Paulo, era frequentado majoritariamente por mulheres: jornalistas, intelectuais, militantes, periféricas prostitutas, e público LGBT no geral. A partir de 1967, o bar começou a ser ocupado por lésbicas, virando um ponto de encontro e discussões políticas. De acordo com o blog "Outros outubros virão. Disponível em: https://outrosoutubrosvirao.wordpress.com/2019/06/28/dia-do-orgulho-lgbt-voce-ja-ouviu-falar-do-ferros-bar/ (acessado em 19/09/20).

dessa construção efêmera do espaço das festas, cabe recorrer às ideias de Michel Agier (2011) que realizou investigações etnográficas na África e na América Latina, em bairros populares, invasões, acampamentos provisórios de refugiados, deslocados ou migrantes. Para Agier, é essencial pensar a cidade a partir dos espaços precários, o que demanda certo despojamento de bens, sentidos e relações. Agier argumenta que "essa precariedade é perceptível no tempo e no espaço porque esses lugares aparecem, transformam-se ou desaparecem rapidamente" (Agier 2011). As ideias de Agier lançam luz sobre a precariedade da cena estudada, manifestada nos ambientes sociais e no cotidiano das interlocutoras, tendo em vista as inúmeras dificuldades que enfrentam em razão da orientação sexual, de classe e cor. A violência movida por homofobia, misoginia ou racismo, torna essas vidas precárias diante do conservadorismo na sociedade. Assim como as festas também são precárias, pois dependem de uma quantidade razoável de pessoas pagantes, para garantir a realização dos eventos. Em razão dessa precariedade, as festas mudam de endereço ou podem paralisar as atividades por inúmeras questões[11].

Voltando ao contexto dos bailes funk, desde seu surgimento nas favelas cariocas da década de 1980, o funk é associado à violência, consumo de drogas e sexo, ausência de engajamento ou criticidade, conforme a imprensa vem notificando constantemente. Hermano Vianna (2014) observou em sua etnografia dos primeiros bailes nas favelas cariocas, que "as pessoas estavam ali para dançar e não para ouvir discursos" (Vianna 2014). Para Vianna, o "baile não serve para nada", apesar da fidelidade do púbico.

Ao contrário do que argumenta Vianna sobre a efemeridade e ausência de posicionamento crítico dos funks cariocas, Braga (2017) identifica na cena LGBTQIA+ que etnografou no centro de São Paulo, engajamento e perpetuação de sentimentos despertados nas festas que se estendem para a vida dos participantes: "quando o engajamento nas cenas é intenso, como é o caso da maioria dos meus interlocutores, as festas produzem resultados que ultrapassam o intervalo dos eventos em si" (Braga 2017, 28). Em ambas as festas que venho pesquisando, o engajamento é explícito e essencial para a perpetuação da cena, como também é o que motiva esse deslocamento da periferia para o centro, realizado por significativa parte do público. Esse movimento, por sua vez, ajuda a tornar o centro mais dinâmico, cheio de trajetos. Ao observar esse movimento, Agier (2011) passou a considerar a cidade como processo: "cidade vivida, cidade sentida, cidade em processo... Trata-se de uma interrogação que diz respeito aos citadinos e à sua experiência de cidades" (Agier 2011). Agier observa a cidade a partir de espaços ou formas de agrupamentos e de performances, como

11 As festas se mantem paralisadas em razão da pandemia de covid-19, desde o início em 2020, até a publicação deste artigo.

o carnaval, que se tornam visíveis "e agem sobre o sentido da vida" (Agier 2011). Para o autor, as invenções culturais influem nas construções identitárias, mesmo quando se fala de "comunidades do instante, formadas na atividade (seja ela política, estética ou ritual) e não das identidades comunitárias supostas eternas, primordiais e não contextuais" (Agier 2011).Em sua entrevista, Fernanda Gomes, organizadora da Sarrada no Brejo, destaca as festas que aconteceram no centro de São Paulo e que influenciaram o surgimento da Sarrada no Brejo, tais como "*Don´t Touch My Hair*" – criada por mulheres negras, lésbicas e bissexuais e frequentada também por gays, trans e todas as siglas da nomenclatura LGBTQIA+. Também mencionou a Festa Batekoo, voltada para homens gays e negros. Dentro dessa cena ou mancha LGBTQIA+ que se formou no centro de São Paulo, se originou a cena lésbica formada pelas festas e outros eventos, como os blocos de carnaval, onde se destaca o Siga Bem Caminhoneira, formado, em grande parte, por mulheres lésbicas. A Sarrada no Brejo, por sua vez, influenciou o surgimento da Festa Fancha e outras que surgiram posteriormente.

Bruno Nzinga Ribeiro (2021) etnografou o que denominou como "cena preta LGBT" cuja característica é o forte aspecto político. Em sua etnografia, Ribeiro cita a Festa Sarrada no Brejo como integrante da cena preta LGBT em São Paulo. O autor também menciona as festas *Don't touch my hair* e a Batekoo, surgidas em 2015, por terem inspirado a formação de outros coletivos e festas, igualmente à referência feita por Fernanda no trecho da entrevista mencionada anteriormente. Ribeiro (2021) também etnografou o baile Helipa LGBT, que ocorre na favela de Heliópolis e é frequentado por uma ampla gama de orientações sexuais e estilos, diferentes corpos, cabelos e roupas, muitas das quais são símbolos de resistência negra, como as tranças e cabelos volumosos ou enrolados em turbantes. A partir desses exemplos de festas e espaços ocupados, é possível observar a relação entre a localidade, as formas de engajamento e de vivências compartilhadas que ocorrem ao som de funk.

A dimensão afetiva identificada nas festas pode ser compreendida como uma "estrutura de sentimento" mencionada por Arjun Appadurai ([1996] 2010) e que é uma forma de criar engajamento. Para Appadurai, essa estrutura de sentimentos é produzida a partir de formas particulares de atividades organizadas e que produzem efeitos materiais, que não podem ser separadas do ambiente real onde a vida social se constitui. Na cena etnografada, essa dimensão se forma por meio da construção de uma rede de apoio, de afetos, empreendedorismo e engajamento político no que se refere à representatividade lésbica, interseccionalidades, construção de um corpo político para enfrentamento da homofobia e racismo. Nesse sentido o filósofo espanhol trans Paul B. Preciado (2019) argumenta que "podemos compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas" (Preciado 2019, 422).

Outro espaço amplamente usado e fomentado pela cena das festas lésbicas é o virtual, ou a internet. Para Appadurai o espaço virtual se desdobra em novas e complexas conexões incluindo produtores, públicos locais, globais e diaspóricos (Appadurai 2010, 194). Na cena do funk lésbico, observo que o espaço virtual é bastante significativo, pois é a partir das redes sociais que as organizadoras das festas divulgam seus eventos, promoções e agenda, além de postarem clipes, compartilharem fotos, funks, promoverem discussões por meio de postagens, debates em lives etc. No período da pandemia do Covid-19 em 2020, a cena se tornou totalmente virtual, pois todas as atividades se concentraram principalmente no Facebook, Instagram e YouTube.

DIFERENÇAS E MARCADORES SOCIOESPACIAIS

Ao observar os diferentes públicos e interesse de cada festa, vem à luz as diferenças sociais, de classe e cor que as configura e que são evidenciadas pelos tipos de engajamento que fomentam. A Festa Sarrada no Brejo, por exemplo, no início produziu e compartilhou no Facebook alguns vídeos de divulgação de festas, que foram produzidos pelas próprias participantes com objetivo de dar protagonismo ao corpo lésbico, gordo e negro, como pode ser observado no vídeo "As gordas atacam[12]". Em uma live realizada pela Sarrada no Brejo no Facebook no dia 09/07/2020, ocorreu um debate entre três participantes que são frequentadoras da festa desde seu surgimento. Todas mencionaram a influência que a festa exerceu no processo de autoafirmação da identidade e corpo lésbico de cada uma. Também relataram sentimentos vivenciados na participação da gravação do clipe "As gordas atacam", referentes à formação de autoestima, pois as imagens enalteceram a beleza de seus corpos.

A seguir, a letra do funk usado no clipe:

> "*Exagerada bumbum tamanho GG*
> *me deixa hipnotizado, não consigo me mexer.*
> *Quando ela dança, rebola, mexe e balança*
> *nossa, quanta abundância, ela faz o chão tremer*" (MC 2K).

O vídeo "As gordas atacam" teve a participação de um grupo de 8 mulheres, sendo a maioria negra, porém todas gordas e que faziam coreografias sensuais ao som de um funk cantado pelo MC 2K, que enaltece o corpo gordo feminino. O clipe foi gravado no Campo Limpo, zona sul de São Paulo, e as imagens de fundo são de casas, praças e ruas. Ao som do funk, as mulheres fazem coreografias sensuais, principalmente o famoso "balançar a

12 https://www.facebook.com/sarradanobrejoafesta/videos/?ref=page_internal

raba”[13] usando roupas como biquinis, maiôs, shorts e tops, com intuito de expor os corpos. Na live uma participante relatou que ao olhar seu corpo na sessão de fotos e no clipe, passou a achá-lo bonito pela primeira vez.

Na página da Festa Fancha no Facebook, se observa um conteúdo mais lúdico do que politizado, mas também voltado para questões referentes ao universo lésbico, que vão desde enquetes sobre relacionamentos, dicas de sexo, piadas com os estereótipos, até propaganda de acessórios eróticos para prática sexual homoafetiva feminina. Também fazem campanha de cunho social, como, por exemplo, oferecer entrada gratuita no retorno das festas, durante um ano, para mulheres profissionais da saúde que trabalharam na linha de frente durante a pandemia de covid-19. Apesar do caráter mais descontraído, as participantes demonstram as mesmas preocupações com relação à segurança e autonomia sobre o corpo, vivenciada a partir da performance da dança do funk.

Apesar dos públicos específicos de cada festa, transita por elas uma diversidade de corpos: negros, brancos, gordos, masculinizados, feminilizados e os adequados aos padrões de beleza culturalmente construídos, que se entrecruzam, ocasionando às vezes, situações conflitantes.

Mais uma vez recorro à entrevista de Fernanda Gomes, que descreveu como ocorrem os atritos e mediações de conflitos na Sarrada do Brejo, transcrita abaixo:

> A gente sempre enfatizava nitidamente nos eventos e na divulgação que a prioridade da festa eram as mulheres gordas e negras, porque como no começo a gente botava 900 pessoas pra dentro e tinha casa que não comportaria 1000 pessoas dentro. Então elas entravam primeiro e se ficasse muito apertado, as mulheres brancas ficavam de fora e não entravam. E tudo bem, pra gente era tudo bem, tudo tranquilo, sempre privilegiando as mulheres negras. Porém durante um tempo, um período, as mulheres brancas passaram a questionar esse lugar também: em que lugar a gente estava colocando elas? Por que a comparação, esse separatismo? E aí foi muito difícil segurar essa “marimba” e dizer que não foi separatismo o fato de dar prioridade às mulheres negras. E rolou durante algum tempo, principalmente entre as mulheres negras mais novas. Tem uma disputa né, tem uma mágoa, um ressentimento histórico e que a gente não conseguia controlar tudo (...). Alertávamos para que elas não atravessassem o corpo da outra, que não fossem assediadoras, racistas. Em razão disso, algumas mulheres negras pararam de frequentar ou foram frequentar outras festas. A gente tentava mediar esse conflito no sentido: a prioridade

13 De acordo com Ribeiro (2021), trata-se de uma dança peculiar do funk, em que os sujeitos curvam o tronco para frente, mexendo o quadril de várias maneiras, “mesclando com contrações das pernas (ação que os interlocutores chamam de *twerk*)” (Ribeiro 2021).

> é de mulheres negras, porém não precisamos nos atacar; nem vocês atacam a gente nem a gente ataca vocês e vamos tocar a nossa festa. Mas é muito difícil, sempre tem conflitos raciais na Sarrada, sempre tem alguma menina negra procurando a gente dizendo que alguma branca fez isso, ou alguma branca dizendo que alguma negra fez aquilo.

O que parece uma disputa dentro do território das festas, ou nas palavras de França e Ribeiro (2020), "territórios de afetos", é uma contestação política manifestada através dos corpos, que, estando juntos, fazem emergir a memória histórica da violência oriunda de julgamentos moralizantes. Nesse sentido, França e Ribeiro argumentam que existe uma "crescente reivindicação do corpo como o próprio espaço da disputa política, em que o cabelo, as roupas, as performances e os desejos são por si só contestação a convenções e a produção de outros significados sobre si e o mundo social" (França e Ribeiro 2020).

MUSICAR LOCAL NO FUNK: PRODUÇÕES, ENCONTROS, CONSTRUÇÕES, DESCONSTRUÇÕES

Em ambas as festas identifico a prática do musicar local, pois as participantes se engajam de diferentes modos através do funk, da performance e de várias ações que mantém as festas ativas, conforme serão descritas a seguir. As festas propiciam com o funk, não só a dança, mas também espaço e estrutura para apresentações de MCs lésbicas que tiveram dificuldades no início da carreira para acessar espaços heterossexuais, mas que fazem muito sucesso na cena LGBTQIA+. Luana Hansen fez suas primeiras apresentações na Festa Sarrada no Brejo, cantando músicas de sua autoria, na época em que já fazia sucesso no circuito alternativo/LGBTQIA+. Do mesmo modo, MC Dricka, que atualmente faz bastante sucesso no meio do funk e no YouTube, também passou pelos palcos da Sarrada do Brejo em início de carreira. As produções musicais são realizadas, em grande parte, por produtores "autodidatas", que no início de suas carreiras, utilizam precários equipamentos e tecnologia de baixo custo. Muitos estúdios das periferias operam na base da "gambiarra", o que não diminui a qualidade das produções. Pelo contrário, apesar da precariedade dos recursos, a criatividade e conhecimento adquirido na prática possibilita que esses produtores criem complexas montagens de *beats* e interessantes edições de vozes, timbres e *samplers*, não se prendendo a padrões estéticos acadêmicos. Os produtores homens ainda são maioria no mercado do funk, apesar do surgimento de produtoras, como Badsista, que atua com a Linn da Quebrada – cantora trans que se autointitula "uma legião", conforme descrição em seu perfil do Instagram.

Embora o funk atualmente circule pelas festas da elite branca e outros ambientes como o LGBTQIA+, sua origem é negra, translocal e diaspórica. Conforme argumenta Adriana Lopes (2011), não é preciso buscar as origens do funk para identificar sua matriz africana, pois gêneros musicais que possuem a mesma origem não são homogêneos, mas carregam o "princípio estético/político que funciona como fonte de inspiração para a construção das mais diferentes práticas musicais negras, adaptáveis às suas próprias realidades locais" (Lopes 2011, 27).

Entre os deslocamentos, ocupação e criação de espaços físicos, afetivos e virtuais e demais aspectos que configuram o musicar local da cena estudada, existe o fator misógino, explícito nas letras do funk, principalmente o "putaria". A partir dos anos 2000, quando as MCs mulheres substituíram o espaço de submissão sexual feminino demarcado nas letras, pelo protagonismo do corpo ao se apropriarem desse estilo de funk erotizado, geraram grande repercussão no meio acadêmico e na imprensa sensacionalista[14].

A seguir, destaco um trecho da entrevista concedida pela Fernanda em que fala sobre a misoginia do funk e ressignificação dos estereótipos realizada nas festas:

> No funk, embora seja uma música periférica, e nós não negamos isso, a maioria das letras vai delimitar qual o lugar da mulher na sociedade, que é o lugar da solidão, que é o desse corpo abusado, que é maltratado e que vai servir pro homem a qualquer custo. E a gente pensa sempre que vai usar a arma contra eles mesmos. Então, se nos usam como objeto, a gente vai deixar de se relacionar com eles, obviamente porque a gente ama mulher, mas também para derrubar o patriarcado. E vamos usar também a música que os homens fazem, não só o funk, o rap, o axé, o samba, mas principalmente o funk pra nos mostrar livres, pra discutir esse lugar que é muito discutido superficialmente, que é o lugar do corpo livre. Mas a gente quis fazer na prática: a gente vai dançar funk e na parte que os homens zoam mulher a gente vai zoar eles. A gente vai usar o funk pra tirar a imagem dessas mulheres padrões, das loiras do corpão, pra colocar as mulheres gordas e que são pretas, pra poder rebolar até o chão e dizer que a gente pode e não precisa dos homens pra isso. O funk é uma cultura periférica e também é nossa; a gente tem aí Tati Quebra Barraco, nossa grande ídola, MC Carol, Gaiola das Popozudas, essas das antigas que são nossa inspiração.

14 Esse fenômeno foi evidenciado na reação provocada pela dissertação de mestrado intitulada "My pussy é o poder: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural", defendida por Mariana Gomes Caetano (2015).

Na Festa Sarrada do Brejo, em determinado momento, já de madrugada, acontece o *Lap Dance* –, em que somente mulheres gordas e negras sobem ao palco para fazer performances sensuais características do funk. Segundo depoimento das participantes, a performance no *Lap Dance* propicia engajamento e respeito entre elas, por meio da admiração mútua de seus corpos. Elas relataram em uma live realizada no início da pandemia, 09/07/2020, como foi importante e libertador aprender a dançar funk, subir no palco e expor seus corpos de forma sensual. Com seus corpos considerados abjetos, por meio da performance, criam um espaço para desconstruir e ressignificar estereótipos. Nessa cena, o musicar local ocorre pela via do funk, criando várias formas de engajamento em território físico, afetivo e virtual.

IMPORTÂNCIA DO FUNK PARA A CENA LGBTQIA+

Em uma das etapas da etnografia que realizei junto com a MC Mano Feu, tanto produzindo funk ou fotografando suas apresentações nas festas, ouvi várias vezes a cantora dizer que o funk lésbico deve falar de sexo entre mulheres, do prazer feminino e usar palavrões referentes à genitália feminina, assim como os homens heterossexuais fazem, pois "se eles podem falar palavrão, porque nós mulheres também não podemos?" Talvez os fatores que gerem maior adesão em torno do funk sejam a performance que possibilita experimentação da sensualidade, a ressignificação dos palavrões e protagonismo dado à sexualidade lésbica. A autonomia do funk perante critérios estéticos ou virtuosísticos construídos hegemonicamente, possibilita que indivíduos usem esse gênero musical como forma de expressar o que quiserem. Nesse sentido, o funk propicia liberdade de expressão tanto nos processos de composição, produção, quanto na performance.

Uma das importantes transformações no funk foi o protagonismo que passou a ser dado às MCs mulheres, principalmente nos anos 2000, conforme argumenta Raquel Moreira (2014). Entretanto, de acordo com Moreira, desde os anos de 1990, o "funk feminino carioca" já marcava presença no movimento funkeiro, com MCs cantando letras que abordavam sexo, relacionamento e competição entre mulheres, tendo como protagonista MC Dandara. Nos anos 2000, os bondes femininos como "Gaiola das Popozudas" passaram a levar o funk para a mídia, tornando-se responsáveis pelo sucesso do gênero musical. A partir desse protagonismo feminino, outros desdobramentos de gênero surgiram no funk, como a incorporação do público LGBTQIA+.

Para compreender o corpo como um elemento político e aberto às inúmeras possibilidades de performatização de gênero, cabe trazer as ideias

de Judith Butler acerca da construção de gêneros. Para a filósofa, gênero "tanto é intencional como *performativo*, onde '*performativo*' sugere uma construção dramática e contingente do sentido" (Butler 2018, 240). Butler argumenta que se existe subversão, ela deve ocorrer a partir dos termos da lei, por meio das metamorfoses inesperadas que surgem quando essa lei se volta contra si mesma, criando novas possibilidades de existência. Para Butler, "o corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado 'natural', nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais" (Butler 2018, 164). Se o corpo é um espaço aberto a infinitas possibilidades culturais, o funk pode propiciar a corporificação dessa liberdade e autonomia pela via da performance e do discurso construído a partir da diversidade de corpos e sexualidades.

A subversão a que Butler se refere se motiva pela repressão que torna essencial a criação de estratégias de sobrevivência, assim como as "novas possibilidades de existência". Entre as estratégias de sobrevivência, como aceitação da identidade e do corpo, se destaca a ressignificação das narrativas misóginas do funk, realizada pelas DJs e MCs que operam na cena, pois desestabiliza a noção binária e de heteronormatividade compulsória. O que está em jogo não é uma disputa entre sexualidades, mas sim, uma ruptura com categorias binárias consolidadas e com a hegemonia do homem heterossexual que regula as relações sexuais e comportamentos socialmente aceitos.

Sobre essa desconstrução cabe ressaltar a provocação feita por Paul B. Preciado (2020), acerca da construção política do olhar: "como modificar hierarquias visuais que nos constituíram como sujeitos? Como deslocar os códigos visuais que serviram historicamente para designar o normal ou o abjeto?" (Preciado 2020, 104). Preciado analisa o que chama de "contraficções" – expressões artísticas que "questionam os modos dominantes de ver a norma e o desvio" (Preciado 2020, 105). Para Preciado, o questionamento é uma forma de "inventar outras ficções visuais que modifiquem nosso imaginário coletivo" (Preciado 2020, p. 105). Em outra publicação, Preciado (2019) demonstra como Judith Butler empregou a noção de performatividade para "entender os atos de fala nos quais as sapas, as bichas e os transexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa. Butler chamará de 'performatividade queer'" essa força política (Preciado 2019, 416).

A performatividade *queer* possibilita infinitas construções de sexualidades, atuando na ressignificação de estereótipos, como demonstra Preciado: "*sapatona* passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcar as lésbicas como 'abjetas, para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de 'corpos abjetos'" (Preciado 2019, 416).

Sobre a importância da ressignificação de estereótipos pejorativos, saliento o estudo de Raquel Moreira (2014) referente à atuação da MC Paloma, que se autodenomina com orgulho "a primeira mulher trans do funk" (Moreira 2014, 44). Entre os grupos marginalizados, Moreira destaca o potencial subversivo que as feminilidades abjetas apresentam.

Existem cada vez mais espaços onde o fazer musical é ressignificado por pessoas LGBTQAI+, como, por exemplo, festivais de música. De acordo com Cynthia Boucher (2018), a relevância dos festivais *queer* também consiste no fato de darem visibilidade à produção musical dos indivíduos LGBTQIA+, como ocorre com o festival *No Enough*, *Riot Grrrl* e *Ladyfest*. Tais festivais propiciam para as participantes mulheres, diferentes maneiras de fazer música em ambientes que sejam afirmativos, acolhedores e encorajadores. Por ser um gênero musical criado e produzido por produtores autodidatas, o funk pode ser apropriado e reconfigurado livremente por qualquer indivíduo e, desse modo, acolher todas as formas de identidades e performances.

CONCLUSÃO

Resumidamente, ao compreender o campo que pesquisei como um espaço aberto para a invenção de novas ficções que descontroem o imaginário coletivo acerca dos estereótipos de feminilidade e beleza, é possível pensar no funk lésbico como uma reinvenção do funk em seu contexto original, construída a partir da interseccionalidade entre gênero, raça, classe e localidade. Essa nova construção do funk modifica a intenção e o direcionamento das temáticas eróticas, assim como o expande para além dos limites das periferias e favelas. O funk se perpetua e se desloca pelo tempo e espaço, partindo dos morros e comunidades cariocas, para, posteriormente, pousar nas pistas LGBTQIA+ de inúmeras localidades. Com uma narrativa erótica ressignificada, o funk lésbico cria um espaço não binário que permite a desconstrução de gêneros, reconstrução de identidades e desenvolvimento de estratégias de sobrevivência propiciado pelas festas. A localidade física, afetiva e virtual em que o funk transita, lhe propicia o potencial de absorver discursos de corpos excluídos, marginalizados e estigmatizados, transformando-os em corpos políticos, corpos-processos. Se o funk é considerado uma expressão artística oriunda do desvio, é dentro dele que os corpos desviantes subvertem a lógica que deslegitima indivíduos por sua orientação sexual, raça ou classe social, ocupando, ressignificando e recriando localidades a partir de práticas musicais e performáticas compartilhadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agier, Michel. 2011. *Antropologia da cidade*: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome. E-book Edição Kindle.

Appadurai, Arjun. [1996] 2010. The Production of Locality. In *Modernity at Large*: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 178-199,

Boucher, Cynthia C. 2018. *A Different Starting Place*: DIY festival cycles as queer feminist music scenes. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Music University of Alberta, Disponível em: https://era.library.ualberta.ca/items/732b0d5a-44aa-4907-bf49-a854b4455352. (acessado em 10/05/21).

Braga, Gibran T. 2017. *"O fervo e a luta"*: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, SP. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01102018-115157/pt-br.php (acessado em 15/12/20).

Brah, Avtar. 2006. Diferença, diversidade, diferenciação. In: *Cadernos Pagu* (26), janeiro-junho de 2006: pp. 329-376. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf (acessado em 15/01/21).

Brucher, Katherine; Suzel A. Reily. 2018. Introduction from: *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking Routledge*. Publisher: Routledge. (acessado em 01/04/20).

Butler, Judith. [1990] 2018. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Caetano, Mariana Gomes. 2015. *My pussy é o poder*: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ. Disponível em: http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=780407&indexSearch=ID (acessado em 02/03/21).

Carneiro, Sueli. 2011. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro.

Facchini, Regina. 2008. *Entre umas e outras*: mulheres, homossexualidades e diferenças na cidade de São Paulo. Tese de doutorado, Campinas, Unicamp, Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280657 (acessado em 22/01/21).

França, Isadora Lins. 2010. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares*: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado, Campinas, Unicamp, Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280486 (acessado em 20/01/21).

França, Isadora Lins; Bruno Nzinga Ribeiro. 2020. 'Viver, brilhar e arrasar': resistências e universos criativos entre pessoas negras e LGBT+ em São Paulo. In *Direitos em disputa*: LGBTI+, poder e diferença no Brasil contemporâneo, Facchini, R. e França, I. L. (Org.). 1ª ed. Campinas: Editora Unicamp, v. 1, p. 259-286.

Frúgoli Jr, Heitor. 2000. *Centralidade em São Paulo*: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo.

Lacombe, Andrea. De *entendidas* e *sapatonas*: socializações lésbicas e masculinidade em um bar do Rio de Janeiro. In: *cadernos pagu* (28), janeiro-junho de 2007. p. 207-225. (acessado em 10/05/2021. Disponível em: www.scielo.br/pdf/cpa/n28/10.pdf. (acessado em 10/05/21).

Longhurst, Brian. 2008. *Popular Music and Society*. By Polity Press, UK, 2008.

Lopes, Adriana Carvalho. 2011. *Funk-se quem quiser*: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ.

Magnani, José Guilherme C. 2008. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In *Na Metrópole*: Textos de Antropologia Urbana, José Guilherme C. Magnani

e Lilian de Lucca Torres (orgs.). 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp.

Moreira, Raquel. 2014. *Bitches Unleashed*: Women in Rio's Funk Movement, Performances of Heterosexual Femininity, and Possibilities of Resistance. *Electronic Theses and Dissertations*. 448. Disponível em: https://digitalcommons.du.edu/etd/448 (acessado em 25/11/20).

Preciado, Paul B. 2019. O que é contrassexualidade? In *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Preciado, Paul B. 2020. *Um apartamento em Urano*: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar.

Puccinelli, Bruno. 2017. *"Perfeito para você, no centro de São Paulo"*: mercado, conflitos urbanos e homossexualidades na produção da cidade. Tese de Doutorado, Campinas, Unicamp. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/325394 (acessado em 20/01/21).

Ribeiro, Bruno Nzinga. 2021. "Vida preta importa quando a gente tá morta, não quando a gente tá viva": estética, desejo e constituição de si na cena preta LGBT de São Paulo. Áskesis-Revista des discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, v. 10, n.1, Disponível em www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php./askesis/article/view/568 (acessado em 10/05/21.

Shank, Barry. (1994). *Dissonant identities the rock "n" roll scene in Austin, Texas*. Hanover, N.H.: University Press of New England.

Small, Christopher. 1998. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, E-book Edição Kindle.

Vianna, Hermano. [1988] 2014. *O mundo Funk Carioca.* Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar Editor Ltda. E-book Edição Kindle.

WEBSITES:

Garcia, Janaina. 2018. Negra, lésbica e periférica, Juliane "morreu por ser policial", dizem ativistas de direitos humanos. *UOL*, 07/08/2018. Disponível em https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2018/08/07/negra-lesbica-e-periferica-juliane-morreu-por-ser-policial-dizem-ativistas-de-direitos-humanos.htm?cmpid=copiaecola (acessado em 10/01/21).

Silva, Gabriele. 2020. Qual o significado da sigla LGBTQIA+?. *Educa mais Brasil,* 06/10/2020. Disponível em: https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/qual-o-significado-da-sigla-lgbtqia

RAQUEL MENDONÇA MARTINS é doutoranda no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Educação pela Universidade de São Paulo (USP, 2015). Cursou Bacharelado em Música na Faculdade Mozarteum de São Paulo – curso: violão popular. Formou-se em violão popular na EMESP Tom Jobim – Escola de Música do Estado de São Paulo (2007). É bolsista do CNPq. Integra o grupo de pesquisa Temático "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia", coordenado pelas professoras Suzel Reily (Unicamp), Flavia Camargo Toni (USP) e Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP). E-mail: raqviolao@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: 05/10/2020
Reapresentado: 24/01/2021
Aprovado: 16/02/2021

SEMBAPATRIMONIOIMATERIAL.COM: PERFORMANCES LOCAIS, NARRATIVAS NACIONAIS IMAGINADAS, DIÁLOGOS A PARTIR DO TERRENO

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.174219

ANDRÉ CASTRO SOARES
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-3443-0116
Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1200-354
secretariado.ecsh@iscte-iul.pt

RESUMO
Das performances "ao vivo" para as performances na "internet", o semba em Angola e o seu processo de patrimonialização tem provocado discussões entre a *comunidade de práticas* (Wenger-Trayner e Wenger-Trayner 2015) e outras comunidades imaginadas (Anderson 1983). Neste artigo partiremos do caso prático de uma investigação em curso, que recorre a um trabalho de colaboração com interlocutores privilegiados na construção da página de internet como estratégia metodológica: sembapatrimonioimaterial.com. A partir das publicações colaborativas com os interlocutores debatem-se dissensos (Rancière e Corcoran 2010) nas visões e versões patrimoniais do presente para o passado (Macdonald 2013).

PALAVRAS-CHAVE:
Semba em Angola; Patrimonialização; Comunidade imaginada e de práticas; Etnografia colaborativa.

ABSTRACT
From "live" performances to "internet" performances, semba in Angola and the process involving its recognition as cultural heritage has sparked discussions between the community of practices (Wenger-Trayner and Wenger-Trayner 2015) and other imagined communities (Anderson 1983). As a starting point, this article will focus on the practical case of an ongoing investigation, which appeals to collaborative work with privileged interlocutors in the making the website as a methodological strategy: sembapatrimonioimaterial.com. Based on collaborative publications with the interlocutors, dissensions (Rancière and Corcoran 2010)

KEYWORDS:
Semba in Angola; Cultural heritage; Imagined communities and communities of practices; Collaborative ethnography.

regarding views and versions of cultural heritage, from present to past (Macdonald 2013), are debated.

"*O semba semba à tua maneira "mo" kota*
Semba é nossa bandeira
Nossa forma de cantar"
(*excerto da música "Poema do Semba", de Paulo Flores e Carlos Burity, 1996*)

Quando ouvi pela primeira vez a música "Poema do semba" estava em Luanda e num concerto de Paulo Flores, no Cine-Atlântico, um antigo cinema colonial, agora palco do Luanda Jazz Festival. Até ao final desse ano de 2012, a música "Poema do semba" passava inúmeras vezes nas rádios dos carros, nos pátios das casas da cidade e também na televisão.

Voltei a escutar a música recentemente e no contexto da minha pesquisa sobre semba enquanto património imaterial. Luanda pode ser uma cidade magnética sobretudo para um pesquisador português a viver as fricções do ambiente pós-colonial, aqui entendido como tempo político, mas também histórico (Cidra 2011; Tsing 2005). Posicionado que estou na Antropologia e com particular destaque a partir do campo dos Estudos Críticos do Património (Harrison 2013) interessava-me interpelar os diversos níveis de entendimento sobre o semba enquanto prática cultural performativa – local, nacional e global. Ao mesmo tempo construir um campo de análise com os meus interlocutores, integrantes da comunidade de práticas do semba através de um *website*. Faço parte da academia europeia, venho de Portugal, ex-colonizador de Angola e essa imagem transporta ideias e ativa posicionamentos, discursos e narrativas. Como refere Tim Ingold, no seu texto "Antropologia: para que serve?", "a importância da antropologia reside precisamente no seu potencial de educar e, através dessa educação, de transformar vidas - as nossas próprias vidas e as daqueles entre os quais trabalhamos" (Ingold 2019, 13).

A junção da voz de Paulo Flores e de Carlos Burity (na versão original da música gravada em 1996) denunciavam um encontro de gerações em redor de um género musical de elevado valor para os luandenses. Continha na sua letra e ritmo múltiplas narrativas associadas aos sentimentos dos angolanos e angolanas em relação ao semba. Duas narrativas presentes na música ganham destaque. Um género musical que é uma "bandeira" remetendo para ideia de nação, ou seja, todos os indivíduos de Angola sentiriam, estariam ligados a essa "forma de cantar".

Passados dez anos desde a assinatura da paz (2002) o semba renascia nas vozes destes dois cantores, numa música feita poema. Voltava a ser uma

categoria de significado musical, mas sobretudo performativo[1], que no caso da minha pesquisa interessava circunscrever e analisar enquanto processo em acção, sobretudo a partir das performances culturais observadas durante o trabalho de campo (entre agosto de 2019 e março de 2020).

O conceito operativo de performance cultural será olhado, ao longo do artigo, como um processo em acção capaz de produzir gestos, estéticas e políticas a partir da actuação musical e de dança, em lugares e momentos onde o semba é ativado e na esteira de Diana Taylor "para produzir e comunicar conhecimento" (Taylor 2008, 93)[2]. Conforme afirma o folclorista Richard Bauman, a partir dos seus trabalhos de campo no México e em Cuba, "as performances culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica, são corporificados, performados e exibidos perante uma audiência para contemplação, manipulação, intensificação ou experimentação" (Bauman 2008, 7).

O semba já se cantava muito antes do final da guerra civil e o canto de Carlos Burity tinha devolvido a importância ao género, após anos de algum esquecimento, ou amnésia provocada pelos estilhaços dos conflitos coloniais e pós-coloniais gerados pela longa guerra civil (de 1975 a 2002). Paulo Flores tinha granjeado o reconhecimento internacional a quem era atribuído essa "renascença do semba", apesar de se ter iniciado na kizomba, nos finais dos anos 80. Flores levou o canto do semba a inúmeros concertos em Luanda e Angola, presenças no *Womex - Worldwide/Music/Expo*, festivais de música um pouco por todo o mundo. Estamos no dealbar do século e o semba regressa ao canto e às sintonias das rádios, aos concertos, à memória e aos sentimentos das gentes de Luanda. Parecia um regresso de uma herança "à boleia" da fama cada vez maior do kuduro e da kizomba, outros dois géneros musicais e de dança de grande expansão global, colocando Angola no mapa da cena musical global, suas fantasias, imaginações, ao mesmo tempo o reconhecimento da sua mobilidade cultural (Alisch 2017; Soares 2015; Moorman 2014; Marcon 2012; Moorman 2008; Stokes 2004).

1 A letra da música "Poema do semba" é muito interessante, pois não fala só do ritmo, nem do género musical, mas sobretudo dos significados performativos de "angolanidade" como é o caso deste trecho do início da canção: "Hum, hum, O semba, semba é canto de Avenida/ É chuva de primavera!!/ Semba é morte, semba é vida/ Hum, hum O semba, semba é meu choro dolente/ Olhar nossa vida de frente/ Semba é suor, semba é gente". Serve este pequeno trecho para ilustrar o carácter performativo do semba aqui entendido como música em acção e que provoca sentimentos.

2 Os estudos da performance iniciados por Schechner e Turner, com contributos do campo do ritual, dos estudos do teatro e da dança, concorreram também para a destabilização conceções de cultura, passando a relevar a importância e significados das "práticas", em detrimento dos objetos culturais estabilizados teoricamente e vistos como essência de um grupo ou comunidade (Turner 1986).

Paulo Flores esteve dez anos "na estrada" com a Banda Maravilha e o semba representava uma recuperação patrimonial, uma busca pessoal, ao mesmo tempo colectiva: "tive necessidade de fazer algo, que eu achava que se estava a perder" (Flores 2018).

No filme de Ariel de Bigault "Canta Angola", a documentarista francesa tenta captar este sentimento do semba visto como local, mas sentido como expressão nacional, uma recuperação conjunta de alguns músicos com acesso ao centro urbano de Luanda. Carlos Burity refere que "se cantares em semba cantas com mais sentimento mais gosto" (Bigault 2000, pt. 12:53). O filme mostra ainda a premiação do cantor, nos prémios da Rádio Luanda, de 1999, onde arrecada o prémio de melhor semba. Minutos antes e ainda dentro do documentário de Ariel Bigault, Paulo Flores revela como chega ao canto do semba pela inspiração de Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias, fundador de um grupo seminal na construção do ritmo do semba os Ngola Ritmos. Ora é aqui que supostamente reside o nascimento do semba, no grupo Ngola Ritmos. Mas há narrativas que apontam para a origem do semba no *caduque*, género musical rural das regiões em redor de Luanda; que o semba vem da massemba, género de música e uma dança luandense e de corte, cunhada de forma pejorativa como *rebita* pela ocupação colonial portuguesa; outra narrativa também expressa ao longo da pesquisa, localiza as supostas origens do semba nos grupos de carnaval, sobretudo na Ilha de Luanda (Weza 2007).

O semba foi sendo desenvolvido como um ritmo, uma canção localizada em Luanda, mas ao mesmo tempo, foi sendo projetado como um ritmo que engloba um sentimento ligado à nação angolana e até à produção de angolanidade. Os Ngola Rtimos fundados nos anos 40, do século passado, imprimem um conjunto de imagens e sonoridades capazes de sintetizar e representar uma nação a ser construída como independente. O começo do grupo dá-se numa peça de teatro do grupo teatral Gesto e a partir dessa altura Liceu Viera Dias começa a tentar forjar a presença do grupo nos espaços frequentados pelas populações brancas coloniais no centro de Luanda. Os ensaios e conversas do grupo eram realizadas no Bairro Operário, construído nos anos 50 para albergar a população negra "assimilada[3]" de Luanda ligada à máquina do Estado colonial português. O luso-tropicalismo de Gilberto Freyre (Freyre, 2003) já estava a surtir efeito no regime colonial português. O semba surge como um ritmo capaz de

3 Os chamados "assimilados" constituíam um conjunto de pessoas que enquadradas no *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, aprovado por Decreto-lei de 20 de Maio de 1954, que tinha como objetivo aportuguesar a população negra e trabalhadora da cidade de Luanda. O Ngola Ritmos é constituído por cidadãos dentro deste regime que pressupunha a religião católica, o domínio da língua portuguesa e os valores do Estado Novo. Amadeu Amorim, um dos instrumentistas dos Ngola Ritmos refere mesmo que o grupo "tropicalizava" fados e músicas do folclore português para agradar as audiências coloniais no centro da cidade.

traduzir as especificidades locais e daqueles migrados para Luanda, ao mesmo tempo que agradava às audiências brancas coloniais, que gostavam de ouvir as "músicas da terra"[4]. Apesar de alguns dos temas dos Ngola Ritmos serem em língua portuguesa, muitos temas eram em língua quimbundo com locuções capazes de sintetizar o sofrimento por amor de uma namorada, ou a relação campo/cidade e os seus caricatos humores, metáforas, que serviam como narrativas para as populações falantes, sobretudo de quimbundu das regiões em redor da cidade de Luanda[5]. A música como forma de resistência e de combate, mas também de projeção de uma nação independente do jugo colonial (Moorman 2008). É esta projeção de um bem cultural local, em nacional e até internacional, que vem provocar os debates e as múltiplas narrativas em redor do semba, enquanto expressão cultural artística que suscitaram o atual processo de patrimonialização, patrocinado pelo Ministério da Cultura de Angola (Fragoso 2018)[6].

O contexto do aparecimento de um ritmo local e num determinado contexto sócio-político nacional colonial levou a um conjunto de categorizações até chegarmos ao termo semba[7].

Inicialmente, e segundo o meu interlocutor Ruy Mingas, cantor e compositor próximo dos Ngola Ritmos, o semba era uma palavra associada a uma dança descrita pelo folclorista Óscar Ribas como "umbigada (em dança angolana). Embate involuntário, mas de frente, de duas criaturas" (Ribas 1969). Essa dança é também descrita pelo "viajante" colonial Alfredo

4 O trabalho da historiadora Marissa J. Moorman (2008) no seu livro I*ntonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, explica de forma detalhada o contexto em que os Ngola Ritmos surgem e como ajudam a construir "a soberania cultural angolana" através da música e dança. A música dos Ngola Ritmos e as práticas culturais "não são apenas as bases para o nacionalismo, estão intimamente interligadas à produção do nacionalismo ao longo da luta pela independência". (Moorman 2008, 53)

5 A língua Quimbundo corresponde a uma vasta região de povos distintos. A discussão em redor da língua foi discutida pelos etnógrafos coloniais como José Redinha: "o grupo de povos hoje designado Kimbundu, ao qual pertencem os Ambundu, criaram um problema confuso que já designamos e ainda designamos complexo mbundu, responsável pela indistinção existente entre vários povos ou tribos do grupo Kimbundu, nomeadamente os Ambundos, Os Ngolas e os Jingas, conjunto onde paradoxalmente ao predomínio radical mbundu, os Ambundos acabaram por desaparecer, a ponto de não figurarem nem nos registos, nem nas cartas étnicas da Província" (Redinha 1962).

6 Foi no final do ano de 2018, que a ministra da Cultura de Angola, anunciou à imprensa, a intenção candidatar o semba a Património Imaterial da Humanidade da UNESCO. Esta notícia revela a forma como este tipo de património é ativado à escala nacional e a adesão de Angola à mais recente Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial (doravante PCI). O Governo angolano ratificou a Convenção em 2011 e, desde essa altura, tem procurado eleger bens culturais imateriais nacionais para inventariação.

7 Musicologistas atribuem a Liceu Vieira Dias a transposição dos ritmos rurais e dançados para formas urbanas e com instrumentos harmónicos electrónicos conforme refere Marissa J. Moorman "musicólogos atribuem a Vieira as canções traduzidas de derivação rural em música popular que era dançável e, ao fazê-lo, desencadeando o desenvolvimento da música popular urbana e, em particular, a forma conhecida como Semba. A inovação técnica do Semba situa-se geralmente na transposição (ou adição) de instrumentos locais para instrumentos europeus"(ibid 2008, 63).

de Sarmento, como localizada em Luanda, cujo movimento partiria da percussão do *batuque* consistindo "num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto e uma preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo" (Sarmento 1880, 127).

Do termo usado na dança ter-se-á chegado ao termo associado ao ritmo musical e com várias versões sobre o tempo e o modo de como o semba se estabelece enquanto género musical e de dança assumido e partilhado dentro e fora de Angola. Segundo Ruy Mingas a designação semba reforça-se após a independência de Angola e Carlitos Vieira Dias refere que teria sido um termo repescado do movimento da dança para categorizar um ritmo percussivo, que Liceu Viera Dias vai adaptar ao violão e a partir das levadas da *dicanza*[8], conforme estudado pelo músico e compositor Mário Rui Silva: "o violão reproduz assim um ritmo tal, que reúne quase na totalidade os impulsos rítmicos da dikanza" (Silva 2015). Recentemente, no primeiro workshop de semba, que teve lugar na Casa da Cultura do Rangel, Carlitos Vieira Dias deixou um depoimento em vídeo sobre o aparecimento da palavra semba associada a um ritmo presente nas músicas de alguns grupos carnavalescos, nas turmas de música tradicional e também nas bandas musicais - eixos onde o semba foi sendo produzido e dançado e que representam tempos específicos da música em Luanda. Segundo Carlitos Vieira Dias, "o meu pai (Liceu Viera Dias) não falava semba, nunca falou de semba. Quer dizer todos os ritmos mexidos que tocamos e são alegres são da kazukuta. Agora, onde é que surge essa palavra semba? Para mim há uma justificativa, que a kazukuta como era música da periferia, dos operários e como a maior parte dos seus versos eram muitos deles indecorosos para cantar em público, as pessoas mais, chamados os angolanos *assimilados*, para se demarcarem da kazukuta chamaram ao ritmo semba" (Faria 2019).

8 O instrumento dicanza constitui um objeto de interesse para esta pesquisa. O livro de José Ramos Tinhorão sobre o "Rasga, uma dança negro-portuguesa" (Tinhorão 2007) encontramos algumas respostas sobre este instrumento e a forma como foi tendo vários nomes a partir da sua circulação no contexto do tráfico de pessoas escravizadas, empreendimento liderado pelos portugueses a partir do século XVI. A dikanza surge descrita como um instrumento de tradição negra e que está presente no rasga, enquanto género musical descrito no contexto de Lisboa, chamado de rasga: "a característica fundamental da música do rasga era a sonoridade particular obtida pela simples raspadura de uma vareta ou fina haste de cana sobre a superfície de um cilindro de madeira dentado, que o tocador mantinha inclinado à sua frente, apoiando-lhe a extremidade superior do ombro, na altura da clavícula"(-Tinhorão 2007, 31) Este instrumento foi permanecendo na prática musical do semba sendo explorado por inúmeros instrumentistas em Luanda. Trata-se assim de um auto-produzido a partir da natureza ou daquilo que está ao dispor do ser humano para a produção de música. Estes objetos feitos a partir da ecologia entram na categoria dos instrumentos *idiófonos*, ou seja, instrumentos cujo som é produzido pelo próprio material de que é construído.

LOCALIZANDO A COMUNIDADE DE PRÁTICAS DO SEMBA, PERCORRENDO O FIO DA MEADA, DO PRESENTE PARA O PASSADO: A CRIAÇÃO DA PÁGINA SEMBAPATRIMONIOIMATERIAL.COM[9]

A construção da página "sembapatrimonioimaterial.com" teve dois propósitos que aqui reafirmo. Por um lado como estímulo à escrita e elaboração de pensamento crítico durante a pesquisa, por outro como estratégia metodológica capaz de entender o semba enquanto música e dança. O trabalho de campo obrigarou-me a procurar entender, a partir dos "sembistas", as narrativas em torno das origens deste género, os diversos entendimentos dessa "comunidade" sobre o semba enquanto bem cultural imaterial na atualidade.

Os discursos dos meus interlocutores[10] e a música cantada por Paulo Flores e Carlos Burity apelavam a uma espécie de ritmo nacional, uma bandeira de um país, ou a sua imaginação a partir da ideia de *comunidade(s) imaginada(s)* (Anderson 1983) ao mesmo tempo que a presença no terreno evidenciava um género musical e de dança localizado, na cidade de Luanda e em bairros específicos da cidade e em determinado tipo de agremiações musicais, um requisito essencial para um plano de inventariação e de acordo com o espírito da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO (doravante Convenção para a Salvaguarda do PCI). Por um lado a narrativa daqueles e daquelas que fazem e por outro os Discursos Autorizados do Património na orla das estruturas do Estado e de pessoas intelectualizadas e a ocuparem lugares de destaque nos media, direcções de estruturas culturais e curiosos, pessoas que orbitam em torno de grupos e de músicos e que acompanharam de forma comprometida (também política) o percurso deste género musical e de dança (Smith 2010).

Este paradoxo colocou desafios à minha abordagem metodológica com impactos no desenho da minha pesquisa, até porque o conceito de património cultural imaterial patente na Convenção para a Salvaguarda do PCI remete para a constituição de inventários relativos ao particular como no artigo 1º onde se lê que as "Finalidades da Convenção As finalidades da presente Convenção são: (a) a salvaguarda do património cultural imaterial;

9 Ver *link* do website em: www.sembapatrimonioimaterial.com

10 Interlocutor é aqui a palavra que substitui a anterior palavra usada para categorizar aqueles de informam o investigador. Aqui assumem-se novas palavras até para derrubar hierarquias presentes no trabalho de campo. Informante parece-me uma palavra encharcada de subalternidade o que nesta pesquisa se tenta evitar ao máximo. Como nos chama a atenção Steiner Kvale: "a entrevista de investigação qualitativa implica uma relação hierárquica com uma distribuição assimétrica do poder do entrevistador e do entrevistado. É um diálogo de sentido único, uma conversa instrumental e indirecta, em que o entrevistador mantém o monopólio da interpretação" (Kvale 2006, 484). A busca de horizontalidade foi um esforço e desafio permanente ao longo de toda a pesquisa ou como advoga Viveiros de Castro e citando Levis-Strauss a ideia de diálogo entre duas antropologias, a do etnógrafo e a do etnografado (que também está a construir antropologia).

(b) o respeito do património cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos" (UNESCO 2003).

A ideia de "comunidades, grupos e indivíduos" levou-me a tentar circunscrever o meu objeto às "comunidades grupos e indivíduos envolvidos" e mais concretamente entender como é que as *comunidades de práticas* do semba e a *comunidade imaginada*[11] se representavam e definiam este ritmo e dança, o semba. Tendo em conta os discursos escutados parecia estar perante ideias construídas em torno da construção do moderno estado-nação angolano, uma forma de harmonização étnica, também ela essencialista, caminho que não queria percorrer. Como assinalado por Chiara Bartolotto, os processos de patrimonialização tendem a passar pelos agentes do Estado: "ao apresentar a nação como uma comunidade étnica que se reúne em torno de sua herança, os Estados procuram apropriar-se de uma prática associando-a à nação como um todo"(Bortolotto 2017, 50)[12].

O investigador Carlos Sandroni observa a forma como os planos de "salvaguarda" gizados para o samba do Recôncavo Baiano colocaram em disputa não só os "especialistas" designados pelo IPHAN (Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional) como a própria comunidade de práticas do samba na definição de uma comunidade atrela conflitos ligados aos protagonismos individuais e grupais (Sandroni 2010). Os perigos da confusão entre comunidade de práticas e as dinâmicas de "grupismo" que os processos patrimoniais espoletam (Brubaker 2002).

A ideia de uma "comunidade" capaz de conferir valor às performances culturais a patrimonializar assume aqui o carácter "ficional" desta categoria de fronterias sempre indefinidas; como nos advertiu Dorothy Noyes no seu artigo a partir da parábola do Julgamento de Salomão: "a integração na comunidade e o *status* dos indivíduos dentro da rede são definidos pela participação. A competição dentro do colectivo é regulada por normas comunitárias que estimulam o comprometimento e a inovação" (Noyes 2006, 32). A "salvaguarda" de quê? Dos repertórios musicais, dos grupos, dos instrumentos? Salvaguardar para quem? A ideia de Barbara Kirshenblatt-Gimblet de que se o património está vivo não precisa de ser salvaguardado. E salvaguarda-se para quem? A ideia de performatividade

11 *Comunidade imaginada* é vista aqui como todos os interlocutores que têm narrativas sobre o semba, mas que não o praticam ou cantam regularmente. Aqui refero-me especificamente aos agentes culturais, burocratas junto da máquina do Estado angolano e do Ministério da Cultura, bem como jornalistas Na esteira de Benedict Anderson, aqueles que contribuem com "operações de "classificação" – produção de grelhas de categorização e enumeração possibilita o exercício do poder e da autoridade do Estado", um meta-discurso que imagina a nação "converter o acaso em destino" (Anderson 1983, 33).

12 Ao longo deste artigo opto pela tradução para língua portuguesa de todas as citações originalmente escritas noutras línguas. Os nomes dos instrumentos são colocados em itálico e escritos em língua portuguesa. Os nomes dos géneros musicais serão grafados em caixa baixa, dado ser a prática convencionada na escrita académica. Não colocarei itálico os géneros musicais dado o número elevado de repetição, por exemplo, da palavra semba.

de um património coloca-o em permanente atualização e ativação numa página na internet pressupõe acompanhar os "portadores" e "nutridores" do semba, constituindo um caminho de análise crítica, capaz de seguir e captar o espírito da definição de património cultural imaterial presente na Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO (Akagawa 2016; Fischer-Lichte 2005).

A definição de uma comunidade tem feito a sua "tradição" na teoria antropológica. O questionamento do "terreno" empreendido por George Marcus e James Clifford (Clifford e Marcus 2009), no livro "Writing Culture" abriram caminho para outras formas dialógicas de abordagem do terreno e a par da emergência das novas tecnologias digitais, capazes de absorverem as potencialidades de vários media como a fotografia, o som, a imagem, o audiovisual remetendo para formas mais criativas e participativas na escrita de uma monografia, corolário do trabalho antropológico.

Assumindo, na esteira de José da Silva Ribeiro, que nos encontramos na quarta fase da antropologia visual, a construção de uma página de internet em torno do semba património imaterial beneficiaria, não só a escuta das diversas vozes da comunidade de práticas do semba, como também permitiria "expandir determinados aspectos tradicionais da etnografia, tais como a estrutura narrativa, a intersubjetividade, a polivocalidade, as linearidades e a utilização pedagógica" (Ribeiro 2007, 33).

A ideia de *hipermedia* capaz de me ajudar a circunscrever e as vozes principais da *comunidade de práticas*, na captação de sons, imagens, videos, palavras, ao mesmo tempo e em confronto com as narrativas cristalizadas na orla do Estado e a partir da minha presença como investigador no Instituto Nacional do Património Cultural (doravante INPC). Aqui, há que declarar que me coloquei como observador e "consultor" *probono*, dando sugestões sobre a forma como se deveria construir um plano de acção para a inventariação do semba. A minha presença, numa base semanal, nesta instituição pode ajudar-me a conhecer o INPC, suas competências e atribuições legais na protecção do Património Cultural, em Angola. Apesar dessas atribuições decorrentes da Lei do Património de Angola (Governo de Angola 2005), o instituto e a sua direção parecem ter pouca autonomia quanto aos planos de acção para os dossiers dos patrimónios imateriais, seu levantamento, sua inventariação e discussão com os grupos, comunidades e indivíduos. Pelo que tenho vindo a observar, a dependência da máquina política do Ministério da Cultura, suas burocracias e "ordens" dificulta a intervenção dos funcionários do INPC. O dossier do semba encontra-se parado[13].

13 Convém acrescentar a estes dois argumentos a valorização deste tipo de "sistema de representação" – página na internet - por parte da entidade de financiamento da minha pesquisa, a FCT - Fundação para Ciência e Tecnologia. Dar visibilidade às pesquisas financiadas

No caso da definição de PCI relacionada aqui com o semba, teremos que ter em conta o papel de comunidades, grupos e indivíduos, envolvidos nas práticas musicais e de dança e sobretudo o papel desempenhado na transmissão desse conhecimento de geração em geração. Aqui surge o problema da categoria "comunidade", sempre difícil de definir e delimitar, ainda para mais num contexto de processos de globalização, urbanidade, novas formas de comunicação, de transporte e de avanços tecnológicos. As tradições de uma comunidade já "não precisam se enraizar em continuidades ancestrais. Elas vivem da polinização, pelo transplante histórico"(Clifford 1988, 15). Para Valdimar Hafstein "a relação do património intangível com seus praticantes passa a não ser mediada por terra ou território. Em vez disso, o património intangível objetiva as práticas e expressões das comunidades humanas. A comunidade passa a ser entendida etnograficamente e não terriorialmente" (Hafstein 2007, 93).

O conceito de *comunidade de práticas* e a sua aplicação foi relevante ao longo do trabalho de campo. A partir do contributo de Etienne e Beverly Wenger-Trayner decidi estabelecer critérios para encontrar a comunidade de práticas semba. "Comunidades de prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo melhor, pois interagem regularmente" (Wenger-Trayner e Wenger- Trayner 2015).

Interessava-me apreender com aqueles que tocam e dançam semba, os seus lugares de ensaio e produção. A ideia de mapeamento de uma *comunidade de práticas* tem resultado em contributos antropológicos interessantes e capazes de compreender as dimensões patrimoniais de muitas expressões culturais expressivas em processo de patrimonialização. As próprias candidaturas às listas do PCI envolvem inventários capazes de traçar as comunidades, grupos e indivíduos envolvidos quer na "nutrição" desses bens culturais imateriais, quer também e se for o caso, nos planos de salvaguarda desses patrimónios imateriais para a lista de Salvaguarda Urgente em casos de possível ameaça de desaparecimento do bem cultural em processo de patrimonialização. Como nos mostra Laurajane Smith "o património tem a ver com negociação - com a utilização do passado, e de memórias colectivas ou individuais, para negociar novas formas de ser e de exprimir a identidade" (Smith 2010, 4).

a partir de fundos públicos pode ser vista como uma forma transparente e ética de mostrar resultados escritos, visuais, sonoros e audiovisuais, análise e tratamento de informação, exposição/disseminação de dados junto dos públicos. Em particular e, no meu caso, a construção desses resultados em colaboração com os meus interlocutores-chave.

Um dos casos desse mapeamento[14] é o *website* desenvolvido por Filomena Sousa, o Observatório Digital do património Cultural Imaterial[15] na orla do projeto MEMORIAMEDIA[16]. A visibilidade destes processos de patrimonialização ajudam a entender o caráter global do património cultural imaterial, ao mesmo tempo que funcionam como plataformas de discussão sobre itens culturais intangíveis que podem ou não vir a figurar nas listas da UNESCO (Harrison, Vidal, e Dias 2016).

O desenvolvimento do *website* Semba Património Imaterial permitiu visibilizar a minha pesquisa, ao mesmo tempo que criou espaço para uma relação mais dialógica com os meus interlocutores reafirmando que "as relações entre investigadores e investigados têm vindo a mudar com pessoas em todo o mundo capazes de ler e criticar as representações de si próprios, e cada vez mais resistindo a ser objectos de investigação" (Sillitoe 2012, 184).

Assumi, desde o início, e a partir das sugestões metodológicas de Sharon Macdonald, que iria trabalhar a paruir do presente, *sembistas* atuais e em atividade regular, tentando através destes interlocutores e suas performances entender como versões do passado do semba são convertidas em narrativas patrimonais no presente[17].

O conceito de *past-presencing* (Macdonald 2013) ajudou-me na construção das questões para três interlocutores específicos: Marito Furtado, baterista e membro fundador da Banda Maravilha, com quem Paulo Flores e Carlos Burity trabalharam; Jorge Mulumba, compositor e instrumentista do grupo de música ancestral Nguami Maka e Poli Rocha, carnavalesco do grupo União Recreativo do Kilamba. Consideremos também que a interação com estes interlocutores contribuiu para a entrada na comunidade de práticas do semba, suas negociações, disputas e narrativas. A colaboração com estes interlocutores tem sido fundamental na construção da página, o seu índice e também a produção de textos, vídeos e áudios permitindo uma observação e reflexão multissensorial, a ligações entre saberes em construção com os "portadores desse conhecimento",

14 Mapeamento é aqui entendido como uma forma de documentação, materialização e localização do semba no contexto atual. A música e a dança têm sido alvo de uma proliferação de "actos de património" quer em plataformas digitais, quer através de exposições em museus, revistas e edição de livros conforme nos revela Sara Cohen no livro "Sites of popular music heritage: memories, histories, places" de 2015 (Cohen 2015).
15 Ver página aqui: https://digitalich.memoriamedia.net/
16 O projeto MEMORIAMEDIA tem como objetivos o estudo, a inventariação e divulgação de manifestações do património cultural imaterial: expressões orais; práticas performativas; celebrações; o saber-fazer de artes e ofícios e as práticas e conhecimentos relacionados com a natureza e o universo (https://www.memoriamedia.net/index.php/memoriamedia-inicio/o-projecto)
17 Como refere Sharon Macdonald, em *Memorylands*, "a invenção da perspectiva da tradição parece ser produtiva em alguns contextos, especialmente naqueles em que existe uma tradição activa e mesmo instrumental em curso (Macdonald 2013, 28).

provocando discussões e debates em torno do semba, enquanto expressividade cultural e artística tentando desgastar, tanto quanto possível, o binómio poder-conhecimento edificado como herança eurodescendente que transporto com o meu corpo (Lassiter 2005). Na linha do pensamento de John Blacking, "o fazer musical (e de dança) é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social" (Blacking 2007, 15).

A ideia reafirmada por José Reginaldo Gonçalves no seu artigo sobre "Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as Culturas como Patrimónios", tentar dissecar a objetificação *emic*[18] do património cultural e as suas projecções imaginadas das "vivências" e "acções" que envolvem o corpo e as suas técnicas no ato musical e de dança, onde está presente o ritmo do semba (Mauss e Lévy-Strauss 1983; Gonçalves 2005). Não olhar para os "portadores" deste conhecimento como meras "embarcações" passivas "sem vontade, intenção ou subjetividade" (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 179). A vivacidade do semba passa pela sua regular e constante ativação "ao vivo" e agora para as plataformas digitais. A comunidade de práticas do semba parece ter essa preocupação e urgência.

A pesquisa em curso sobre o semba património imaterial, apesar de ter sido, digamos provocada pela, à altura, ministra da Cultura Carolina Cerqueira, não teve, na orla do Ministério da Cultura de Angola e do Instituto do Património Cultural, nenhum desenvolvimento para a internet (e o Ministério da Cultura Turismo e Ambiente tem todos esses meios financeiros e humanos) ou discussão pública. Para além dos debates nos meios de comunicação, nenhuma estrutura do Estado se preocupou em ter uma página na internet sobre os bens culturais imateriais em vias de patrimonialização, inventários em curso ou até mesmo listas de património cultural imaterial em discussão, sobretudo aqueles que não passam dos corredores do Ministério da Cultura[19]. Apesar de a Convenção para a Salvaguarda do PCI sugerir, no seu artigo 14º, relativo à Educação, sensibilização e reforço das capacidades, nas duas alíneas primeiras, que os Estados Parte devem promover "programas educativos, de sensibilização e difusão de informações junto do público, nomeadamente dos jovens; (ii) programas educativos e de formação específicos no âmbito das comunidades e grupos envolvidos"(UNESCO 2003) essa possibilidade

18 Aqui olhamos para o contributo do linguista Keneth Pike que nos anos sessenta do século passado deu um enorme contributo para que os investigadores em dança e música pudessem entender o seu lugar nas suas investigações. Pegando nas palavras etic (que vem de *phonetic*) e emic (que vem de *phonemic*) o autor tenta colocar o investigador e a sua observação em dois lugares distintos, mas que se cruzam em diferentes planos ao longo da imersão no terreno investigativo (Pike 1967).
19 O anterior Ministério da Cultura foi agora integrado num Ministério com mais pastas passando a chamar-se Ministério da Cultura, Turismo e Ambiente, segundo o decreto presidencial de nº162/20 de 8 de junho, de 2020 (Presidência da República de Angola 2020).

de ter um lugar na *world wide web* parece estar, para já, descartada[20]. No entanto, a construção da página Semba Património Imaterial gerou inclusivé algumas situações caricatas já que algumas pessoas, sabedoras da minha pesquisa, me enviaram o *link* da página achando que esta pertencia ao Ministério da Cultura de Angola.

Situações caricatas à parte, os debates em curso junto da *comunidade de práticas* do semba não parecem ser escutadas pelos organismos do Estado Angolano, apesar de como refere Marito Furtado numa das nossas conversas "não há a divulgação, bastava só divulgação a nível de internet. Não precisamos de ir lá tocar. Hoje em dia tudo é posto na internet" (Furtado 2019). Ao mesmo tempo faz um "mea culpa" em relação à falta de conhecimento sobre o semba a partir da *comunidade de práticas*, já que como refere: "nós sempre fomos muito fechados para esta coisa de mostrar as nossas coisas para o mundo, não sei explicar porquê. Mas sempre tivemos este problema. Isto é nosso e nós vamos guardar só para nós!" (ibid 2019).

Este depoimento de Marito Furtado levanta um pouco do véu em relação à forma como o semba foi sendo "guardado" pelos portadores dessa prática e a forma como o Estado gere o dossier da patrimonialização deste género musical. A *comunidade de práticas* parece desconfiar da forma como a *comunidade imaginada*, na orla das instituições do Estado quer mostrar "os sembistas" e sua herança. Conforme afirma em entrevista Richard Kurin "em alguns países, (a interpretação oficial das recomendações da UNESCO) deu aos políticos e burocratas mais poder sobre os artistas e praticantes da comunidade. Supervalorizou o prestígio internacional em relação a realizações locais e substantivas. E, nos piores casos, desviou a atenção do cumprimento de importantes necessidades para o engajamento em processos frívolos" (Stefano L. 2017).

O espírito da Convenção para a salvaguarda do PCI implica processos de baixo para cima, alargados e democráticos. Ao mesmo tempo Angola vive ainda no rescaldo de um clima de democratização cheio de nebulosas relacionadas com o lastro deixado pela forma como o país foi gerido pelo "partido-estado" MPLA, até agora, o único que governou Angola (Pearce, 2017). Como observa Justin Pearce no seu livro sobre o conflito militar em

20 Em articulação com a diretora do Instituto do Património Cultural propus oficinas aprendizagem sobre o conceito património imaterial em cursos universitários de forma a lançar o debate junto de jovens em fase de licenciatura. Duas oficinas tiveram lugar em Luanda. Uma na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (8 de outurbo de 2019) outra na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Agostinho Neto (18 de outubro de 2019). A participação dos alunos e alunas foi bastante revelador da necessidade de maior formação e conhecimento sobre a Convenção para a Salvaguarda do PCI da UNESCO em Angola, suas potencialidades e aplicação no campo de estudos das Ciências Sociais e Humanas. Acrecento ainda que poderá ser um excelente meio de empregabilidade nesta área, sobretudo tendo em conta a ainda incipiente ligação entre as Universidades e as Instituições do Estado angolano.

Angola, "o fim da guerra criou as condições que permitiram a uma única elite assumir um controlo hegemónico"(ibid, 2017).

A cristalização das narrativas em relação ao semba teria que ser desmontada até por aqueles que reificaram a ideia de uma "tradição" de um passado distante. As entrevistas, conversas e encontros no terreno, revelaram um ambiente político mais suavizado, após a eleição de João Lourenço para a Presidência da República de Angola (2017). Ainda assim, esta nova fase, não está a ser entendida como uma oportunidade para articular as propostas da Convenção para a Salvaguarda do PCI da UNESCO com o reconhecimento das práticas culturais locais, promovendo um debate em torno do conhecimento sobre essas especificidades reveladoras de um país com grandes diversidades culturais[21]. O campo da música e da política em Luanda ainda "queima", sobretudo pela prisão de Luaty Beirão, um músico *rapper*, que fez greve de fome para contestar a sua arbitrária detenção por estar a promover a leitura de Gene Sharp, o inspirador de revoluções pacíficas (Deutsche Welle 2016).

NARRATIVAS DO SEMBA NUM TERRENO EM ACÇÃO: BANDAS, TURMAS E GRUPOS CARNAVALESCOS

Exploramos aqui o "dissenso" entre a *comunidade imaginada* do semba - na orla dos agentes do estado e a *comunidade de práticas do semba*, entre o performativo musicar/dançar local e o performativo político cultural nacional (Rancière e Corcoran 2010). As performances "ao vivo" e gravadas para a internet funcionam aqui como uma rutura nos hábitos e comportamentos dos "sembistas", que parecem querer enunciar o seu trabalho e patrimónios em torno de uma estética capaz de ser valorizada dentro e fora de portas, um património cultural que urge conhecer e divulgar a partir da sua própria agencialidade (Ortner 2006). Não foi só Marito Furtado a reconhecer a importância da internet e de "mostrar" o "nosso semba", também Jorge Mulumba me pediu várias vezes para gravar os ensaios dos Nguami Maka, na sua casa no bairro do Marçal (Henriques (Mulumba) 2019). Poli Rocha, ao abrir os ensaios do grupo carnavalesco à presença de um antropólogo construiu também pontes para colaborações futuras e o pedido para a construção de uma página na internet do União Recreativo do Kilamba, capaz de contar "a nossa história, com as fotografias dos desfiles" (Rocha 2019). A análise entre performance e documentação empreendida por Philip Auslender, entendida como uma "programação" ou "encenação[22]" capaz de captar audiências ajuda a dar

21 Após a eleição de João Lourenço deu-se início à discussão da Lei das Autarquias Locais, publicada a 25 de setembro de 2019. A lei estabelece a criação de autarquias levando a uma descentralização do poder da "macrocéfala" cidade de Luanda.
22 Encenação aqui entendida à luz dos contributos de Erika Fichte-Lichte quando refere:

robustez à ideia da importância da construção de um *website* sobre o semba. A ideia de que "os artistas que estavam interessados em preservar seu trabalho rapidamente se tornaram conscientes da necessidade de encenar (se não ainda mais) para a câmera tanto quanto para uma audiência imediatamente presente"(Auslander 2019, 431).

A comunidade imaginada pressupõe um semba preso ao passado, às dinâmicas que contam e projectam a ideia de Estado-nação angolano. Enquanto isso a comunidade de práticas do semba olha para as suas performances como em constante ativação, vivas e ainda por conhecer, quer em Luanda, quer em Angola, quer no mundo da música internacional. Estes dois olhares antagónicos sobre uma "herança" geram pontos de vista muito diversos e entendimentos distintos sobre o bem cultural intangível, que é o semba nas suas várias esferas sociais de acção. O confronto (e o dissenso) entre a ideia de "bandeira" (Estado-nação) e a "forma de cantar" tão bem expressa pelo "Poema do Semba", de Paulo Flores e Carlos Burity.

A construção e edição de três publicações funcionam aqui como ilustrativas do trabalho de reflexão dos meus interlocutores em relação ao semba enquanto performance cultural de elevado valor cultural, mas sobretudo sentimental e social em permanente atualização e construção – nas bandas, turmas e grupos carnavalescos.

Começemos com uma entrada no website dedicada à Banda Maravilha a que dei o título: "Semba Maravilha"[23]. Queria chamar à atenção para as especificidades do semba produzido a partir da bateria de Marito Furtado em conjunto com os restantes instrumentistas da banda. Nas conversas comigo, em inúmeros ensaios, Furtado referiu-me que a partir dos instrumentos de percussão "das turmas de música tradicional"[24] efetuou uma "adaptação das quadras de antigamente" para a sua *bateria*. Nas turmas, os instrumentos presentes são o *ngoma* baixo e solo, *muquindo*[25] e a *dikanza* (mais à frente e a partir de uma publicação no site Semba Património Imaterial veremos Jorge Mulumba a apresentar os instrumentos aqui referidos).

"enquanto encenação significa a materialidade do espectáculo que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas (...) É por isso que a encenação é reprodutível, enquanto o espectáculo só acontece uma vez" (Fischer-Lichte 2005, 75).

23 https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/09/09/semba-maravilha-semba-cadenciado/

24 Jorge Mulumba é o fundador dos Nguami Maka, um grupo de música ancestral, nos termos do mesmo. Os Nguami Maka são uma versão recente das turmas de música tradicional dos anos 60 e 70 em Luanda. Muitas das turmas saíram de grupos carnavalescos e muitas turmas deram depois origem a bandas musicais. É neste eixo - bandas- turmas - carnaval - que eu acompanho os interlocutores da *comunidade de práticas* do semba.

25 Mukindu é uma palavra quimbundo que surge grafada ao longo do texto em língua portuguesa à imagem de todos os outros instrumentos.

Marito Furtado explicou-me como transpôs os instrumentos percussivos chamados de "tradicionais" para elementos da sua *bateria*. A *dicanza* passa a ser reproduzida no pratos de choque, o *ngoma* baixo no bombo, o *muquindo* no aro da tarola da *bateria*. A partir da música "Xicola" (corruptela em quimbundu da palavra portuguesa escola), ele demonstra as células rítmicas dos elementos da bateria em articulação com os instrumentos elétricos como o baixo de Moreira Filho, a guitarra de Isaú Batista e as teclas de Miqueias Ramiro. A letra, em quimbundo, do tema Xicola foi aliás passada para papel (computador) no intervalo da gravação do videoclipe do mais recente tema da Banda Maravilha, "Mena"[26]. A Banda Maravilha foi apurando, ao longo de 27 anos, uma forma de tocar semba a partir de várias interacções com músicos e compositores que foram passando pela Banda (Paulo Flores foi um deles).

A partir da entrevista com Marito Furtado e a sua abertura à minha presença em ensaios e concertos da Banda Maravilha, pude começar a pedir sugestões em relação à pesquisa. Sentia necessidade, não sendo músico, de entender este ritmo musical. Como não tenho muito conhecimento sobre instrumentos pedi ajuda a Marito com quem poderia aprender *dicanza*[27], em português *reco-reco*, instrumento presente no semba. Marito sugeriu Jorge Henriques Mulumba, que eu não conhecia.

Contactei Jorge e marcamos encontro no "Mais Semba Festival" enquadrado na programação paralela à Bienal de Luanda – Fórum Pan-Africano para a Cultura da Paz, que se realizou em finais de setembro de 2019. Encontramos-nos e falamos. Jorge acedeu ao meu pedido para aprender *dicanza* com ele e marcamos na semana seguinte na sua casa. As aulas começaram numa base diária tendo sido espaçadas no tempo durante o mês de outubro. A aprendizagem da "levada" do semba e a sua sonoridade contribuiu de forma muito proveitosa para o entendimento da música e como a sua rítmica é condicionada por este instrumento. Entender os instrumentos presentes no semba e no seu canto levou-me a aproveitar um ensaio do grupo de musical ancestral Nguami Maka[28], coordenado

26 Após muitas tentativas consegui estar a sós com Moreira Filho, baixista da Banda Maravilha. Na banda representa a história viva do semba, mas também de outros ritmos tocados na banda. Este momento só foi possível graças à insistência de Marito Furtado, já que Moreira Filho para além da sua timidez, raramente está aberto a entrevistas. A minha persistência foi fundamental e bem acolhida por Moreira Filho. A letra da música Xicola foi aqui escrita com a sua ajuda. A transcrição é assim feita por ele e em conversa comigo e a partir do trautear de partes da música e encontra-se na publicação "Semba Maravilha".
27 A página Semba Património Imaterial permitiu ir respondendo a algumas questões da pesquisa e colocar esse conhecimento disponível. A criação da secção "diário de campo" (Malinowski, 1995) permitiu colocar momentos da pesquisa ao mesmo tempo a articulação dos saberes práticos do instrumento e a partir da aulas com Jorge Mulumba. A sonoridade da dicanza surge assim definida no livro de José Ramos Tinhorão como "sonoridade particular obtida pela simples raspadura de uma vareta ou fina haste de cana sobre a superfície de um cilindro de madeira dentado, que o tocador mantinha inclinado à sua frente, apoiando-lhe a extremidade superior do ombro, na altura da clavícula" (Tinhorão 2007, 31).
28 Nguami Maka significa "não há problemas" em língua portuguesa. A constituição deste

por Jorge Mulumba, para conhecermos de forma mais pedagógica o seu papel nas performances musicais de semba. Destaco duas publicações: a primeira relacionada com os instrumentos - "Os instrumentos dos Ngami Maka: a lata [29]; uma segunda relacionada com as aulas de dicanza - "Trio Kiami: aulas de dicanza com Jorge Mulumba[30];

A explicação de Jorge Mulumba do *muquindo*, pau ou cana de bambu rachada onde se executam batidas com um pau e dedais nos dedos "define a métrica rítmica, como se fosse uma bateria". Depois passa à apresentação da *dicanza*, também um instrumento idiofone - feitos na sua maior parte com o que existe na natureza que produzem sonoridades quer pela vibração, agitação, fricção - permitindo "levadas", séries de ritmicas que produzem variações ao longo da *performance*. O semba tem a sua "levada" específica que pode ser escutada na publicação de que falarei mais à frente. Após estes dois instrumentos (*muquindo e dicanza*) Jorge explica o *hungu*, nome do berimbau no Brasil que em Angola tem outra designação. O *hungu* entra na categoria dos instrumentos cordofones e que é percutido com uma vareta. De seguida outro instrumento com designação distinta daquela dada pelos brasileiros, a *cuíca*, que em Angola se denomina de *puíta*. Um instrumento membranofone acionado através da fricção de um caniço envolto de um algodão molhado. Após a apresentação da puíta, Jorge fala do *ngoma base* e *ngoma solo*, também designado repique. Para o final reserva-se a apresentação da lata. A lata é mesmo uma lata. Normalmente recicladas das latas de leite da marca *Nido* presente na memória de quase todas as pessoas, já que por carência de electrodomésticos de refrigeração em algumas casas angolanas, obrigou à ingestão de leite em pó. A lata é um instrumento presente no semba de carnaval. É aliás a sonoridade da lata que dá uma nuance distinta do semba de carnaval.

O diálogo estabelecido com o Jorge Mulumba e que está presente neste vídeo acusa a minha presença e também a minha aprendizagem. Aprender *com*, a minha educação auditiva e física para a sonoridade do semba e seus instrumentos marcaram as aulas de dicanza. Numa aula antes de ter de abandonar o terreno devido ao surto pandémico da Covid-19, contamos com a presença do realizador luandense Paulo Azevedo. Jorge Mulumba havia-o convidado para filmar a aula. Ali estavam os alunos, eu e a historiadora americana Marissa J. Moorman (já aqui citada) com quem desenvolvi amizade e cumplicidade académica. Estabelecer contactos

grupo dá-se em abril de 2002. Referir que Jorge Mulumba é sobrinho de Kituxi, um dos fundadores do grupo de música tradicional Grupo Kituxi e seus acompanhantes. O relato do percurso do Jorge Mulumba constitui aqui uma herança patrimonial e a passagem de conhecimento musical de geração em geração e conforme o espírito da Convenção para a salvaguarda do PCI.

29 Ver *link* aqui: https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/11/21/instrumentos-dos-nguami-maka-a-lata/

30 Ver *link* aqui: https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/30/trio-kiami-aulas-de-dikanza-com-jorge-mulumba/

no terreno, alargar experiências expande o terreno antropológico, gera pontes e horizontalidades capazes de viver o mundo, os mundos do terreno em acção. Mas sobretudo, Jorge sentiu necessidade de documentar a aula para ser vista, sobretudo pela *comunidade imaginada*. Estava a dar aulas a estrangeiros, capazes de "valorizar mais a nossa cultura do que os muitos angolanos".

Recapitulemos: a conversa com Marito Furtado da Banda Maravilha levou-me a conhecer o Jorge Mulumba do grupo ancestral Nguami Maka e a frequentar aulas de dicanza. Faltava-me o semba de carnaval, para fechar o círculo de relação, em redor da *comunidade de práticas* e as suas diversas agremiações musicais e de dança. Tendo em conta as estratégias metodológicas empregues tinha interesse em conhecer o grupo carnavalesco vencedor do carnaval de 2019. Ainda em Lisboa, nesse ano, tinha assistido ao programa da Rádio e Televisão de Portugal sobre o Carnaval de Luanda sobre o carnaval, numa emissão que agregou também os carnavais de Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique (Sousa 2019, sec. emissão televisiva). Pelo programa tinha ficado a conhecer o vencedor, o União Recreativo Kilamba (doravante URK). Aquando da apresentação do grupo o apresentador do programa referiu que o URK dançava o estilo semba. O semba é designado como ritmo de carnaval, entre outros como kazucuta e a cabecinha.

Já em Luanda marquei um encontro com Poli Rocha, o diretor e carnavalesco do grupo. O propósito da conversa era saber um pouco mais do grupo, ao mesmo tempo se poderia acompanhar a construção do enredo de 2020.

A conversa inicial, em outubro de 2019, a quatro meses do dia de carnaval em Luanda, correu de forma muito fluída. Ao mesmo tempo Poli parecia estar um pouco apreensivo com a presença de um antropólogo, ainda para mais de Portugal. Ali referiu que já tinham acolhido um brasileiro no grupo, mas que com a crise financeira o enredo ia ser feito com os recursos humanos do bairro do Rangel, município onde está a sede do URK. Ao longo da conversa Poli fala-me de Jorge Mulumba como responsável pela bateria do grupo carnavalesco. Aí refiro conhecer Jorge. Poli Rocha refere que Jorge tem relações de parentesco com ele, "é meu tio" e que tem feito um esforço de regressar à música de carnaval tocada ao vivo, na avenida[31]. Poli acaba por reafirmar esta vontade nesta primeira

31 Uma das perplexidades apontadas pelos carnavalescos é a necessidade de gravação em estúdio das músicas dos enredos de carnaval para serem difundidas através de altifalantes na avenida no dia da apresentação do grupos na avenida. A organização do carnaval gerida pela APROCAL - Associação Provincial do Carnaval de Luanda - ainda não conseguiu desenvolver os instrumentos ténicos de forma a haver a *batucada* dos grupos com difusão ao vivo na avenida marginal, local onde se apresentam os grupos da classe A do carnaval de Luanda, do qual o URK faz parte. Um pouco à imagem do que acontece no Carnaval do Rio de Janeiro, no Brasil.

entrevista: “nós estamos exatamente com essa inovação. Estamos a nos preparar para que possamos fazer um carnaval ao vivo” (Rocha 2019). Após a conversa fez-me uma breve visita ao barracão do grupo, que fica por detrás do restaurante do qual Poli Rocha é proprietário. Ali funcionava o restaurante e a sede, provisória, do URK. Ali estavam os capacetes, as arcas com os vestidos e roupas, máquinas de costura, rolos de tecido e os troféus do grupo numa parede. Apesar de só terem surgido em 2015 o URK já tinha sido duas vezes campeão do carnaval de Luanda. Poli estava a dar-me acesso àquele mundo e em fevereiro de 2020 já estava a frequentar as dinâmicas diárias do grupo, a conhecer as pessoas, a acompanhar os ensaios no campo de futebol do Rangel, nas traseiras da prisão de São Paulo. As publicações desta estadia no terreno acompanhando os ensaios de carnaval só foram possíveis passarem para a página depois do dia de carnaval, 24 de fevereiro. Intitulada “Ensaios do grupo carnavalesco URK, preparação dos corpos, diversidade(s) em cena”[32], esta publicação, revela os bastidores do enredo levado à avenida pelo URK: Marçal Ancestral[33]. Permitiu entender as diversas alas do grupo, suas especificidades. Coloquei quatro videos capazes de ilustrar a dinâmica desse tempo de ensaios dos corpos: 1) o primeiro vídeo, vê-se em primeiro plano comandante Poli Rocha dirigindo a coreografia. O comandante vai dirigindo a coreografia e marcando as transições das alas através do seu apito; 2) o segundo dá destaque ao ensaio da ala das mulheres; 3) o terceiro vídeo mostra o costureiro do grupo, Elias de Almeida a preparar a indumentária do enredo; 4) no último vídeo regressamos à quadra de ensaio e ali vemos em destaque a coreografia da ala dos homens.

A presença na vida diária do URK ajudou-me a entender as dinâmicas do grupo, lideranças dos diversos componentes, sentidos das coreografias e passos, mas sobretudo a vida social do grupo, suas evocações espirituais e sobretudo a sua interpretação do semba para a avenida, o semba do carnaval. Também observei dinâmicas de género e ativações memoriais, ao mesmo tempo entender posicionamentos políticos em relação a questões como liberdade de expressão, precariedade, identidades dissidentes e seu acolhimento dentro do URK. “Brincar ao carnaval” como refere Poli Rocha, funciona como um pretexto para ações políticas, estéticas, cinéticas e musicais invizibilizadas pela vida quotidiana.

32 Ver link aqui: https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/10/ensaios-do-grupo-carnavalesco-urk-preparacao-dos-corpos-diversidades-em-cena/

33 O tema musical do enredo de carnaval de 2020 do URK “Marçal Ancestral” teve composição e escrita de Dom Caetano, músico e cantor que é também interlocutor nesta pesquisa. Assinalar que a música e o seu título enuncia isso, foi feita para recordar os músicos e figuras do Bairro do Marçal (onde reside Jorge Mulumba). Trata-se de uma música que pretende homenagear/recordar figuras do bairro como Bonga Kwenda, Joana Arante ou a turma de música tradicional Fogo Negro. Mais explicações dadas também numa entrevista de Dom Caetano e publicada no site Semba Património Imaterial: https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/02/26/urk-desfila-marcal-ancestral/

O percurso entre o barracão e o campo de jogos, entre as mesas do restaurante ou a filmagem dos costureiros a fazerem os acabamentos das saias e a quadra com as suas coreografias inseriu-me no contexto do carnaval. Mostrar o material filmado e gravado gerava confiança, cumplicidade, mas sobretudo diálogo. Diálogo e relação. Relação reforçada pela minha inscrição como sócio do grupo e o presente dado pelas mãos de Poli Rocha de uma camisa, que pude vestir no dia do desfile que acompanhei "por dentro", "no meio", do URK.

Considero que as "performances ao vivo da comunidade de práticas" e neste tipo de agremiações – Banda Maravilha, Nguami Maka e grupo carnavalesco URK – foram fundamentais para a construção e desenho da minha pesquisa, ao mesmo tempo uma proposta de possível plano de acção, com base etnográfica para o caso de um futuro "inventário" do semba envolvendo a comunidade de práticas e as instituições do Estado Angolano como o Instituto Nacional do Património Cultural. Afinal e como afirma Christofer Small, "a natureza fundamental e o significado da música não estão nos objetos, não nas obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem" (Small 1998, 8).

A página de internet, a página Semba Património Imaterial funciona aqui como um instrumento capaz de acolher narrativas, discursos e práticas quer da *comunidade de práticas*, quer da *comunidade imaginada*, aqui entendida como aquele conjunto de pessoas que classificam e articulam ideias sobre este género musical e de dança de elevado valor simbólico e emotivo para luandenses. Alargar a ideia de estado-nação moderno angolano através da matriz do património parace ser "um meio de enfatizar uma comunidade imaginada nacional, parcial ou mesmo transnacional, mantendo o potencial político do património, mesmo quando administrado pela UNESCO, a organização das Nações Unidas tão profundamente confiada a uma missão de contribuir para a paz mundial" (Nicolas Adell et al. 2015, 8)".

Num artigo, na revista *Transposition Music et Sciences Sociales*, Elsa Broclain e outros pesquisadores relançam a questão crítica sobre o que o PCI faz pela música e o que a música também faz pelo PCI? (Broclain, Haug, e Patrix 2019). Anotam exemplos de várias pesquisas capazes de lançar olhares críticos sobre formas participativas de patrimonialização, discussão que quis trazer a partir da minha presença no trabalho de campo em Luanda. Os autores sugerem mesmo que "o património cultural intangível pode portanto aparecer como um laboratório de investigação de acção, e os investigadores encontram-se a analisar campos que eles próprios ajudaram a forjar, actualizando questões éticas, reflexivas e críticas no centro das várias disciplinas envolvidas" (Broclain, Haug, e Patrix 2019).

O “semba à tua maneira meu kota”, na voz de Paulo Flores, serve aqui como alerta sobre as várias formas de fazer semba dentro da comunidade musical e de dança da cidade de Luanda. Um poema do semba, que deu o mote para a construção do projeto de investigação e, sobretudo, instigou o diálogo e o debate ao longo da pesquisa, a *comunidade de práticas* do semba como um conjunto de elementos em permanente renovação, negociação através da produção criativa do semba.

Por fim apresento um diagrama síntese deste artigo onde se pode acompanhar de forma esquemática, as estratégias usadas para a construção do *website* a que chamei semba património imaterial. As listas, diagramas e esquemas revelam caminhos, percursos ao longo da pesquisa, mas também o caráter construtivo do terreno. A explicitação clara de todas as fases e debates resultantes do caminho percorrido, podem tornar “mais explícita a coprodução da teoria e da prática antropológica, reconhecendo as complexas realidades da investigação contemporânea: a diversidade das pessoas envolvidas nas suas relações” (Sillitoe 2012, 185).



diagrama:
Mariana Camacho

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akagawa, Natsuko. 2016. Intangible Heritage and Embodiment: Japan's Influence on Global Heritage Discourse. *In: A Companion to Heritage Studies*, editado por William Logan, Máiréad Nic Craith e Ullrich Kockel, 69–86. Malden, EUA: John Wiley & Sons, Inc.

Alisch, Stefanie. 2017. *Angolan Kuduro: Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance.* Universität Bayreuth.

Anderson, Benedict R. O'G. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Revised edition. Londres: Verso.

Auslander, Philip. 2019. A performatividade na documentação de performances, de Philip Auslander. Editado por Isabela De Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. *POIESIS* 20 (33): 337. https://doi.org/10.22409/poiesis.2033.337-352.

Bauman, Richard. 2009. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em Primeira Mão*, 2009.

Bigault, Ariel. 2000. *Canta Angola.* Documentário. Kanpai Productions/Muzzik (France)/ Orion (Angola.

Blacking, John. 2007. Música, cultura e experiência. Traduzido por André-Kees de Moraes Shouten. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)* 16 (16): 201. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218.

Bortolotto, Chiara. 2017. Placing Intangible Cultural Heritage Owning a Tradition, Affirming Sovereignty: The role of spatiality in the practice of the 2003 Convention. *In: The Routledge Companion to Intagible Cultural Heritage*, editado por Michelle Stefano L. e Peter Davis, 46–58. Nova Iorque: Routledge.

Broclain, Elsa, Benoît Haug, e Pénélope Patrix. 2019. Introduction. Musique : patrimoine immatériel? *Transposition Musique et Sciences Sociales*, 2019. http://journals.openedition.org/transposition/4121.

Brubaker, Rogers. 2002. "etnicity without groups - Pesquisa Google". *Archives Européenes de Sociologie*, 2002.

Cidra, Rui. 2011. Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Santiago, Cabo Verde e Portugal. Lisboa, Portgual: *Nova FCSH* - Departamento de Antropologia.

Clifford, James. 1988. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art.* Cambridge, EUA: Harvard University Press.

Clifford, James e George E. Marcus. 2009. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography ; a School of American Research Advanced Seminar.* Editado por Kim Fortuny. 25th anniversary edition. Berkeley, EUA: University of California Press.

Cohen, Sara, ed. 2015. *Sites of popular music heritage: memories, histories, places.* Routledge studies in popular music 4. Nova Iorque: Routledge.

Deutsche Welle. 2016. Ativistas angolanos condenados a penas entre 2 e 8 anos de prisão. 2016. Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/ativistas-angolanos-condenados-a-penas-entre-2-e-8-anos-de-pris%C3%A3o/a-19146663.

Faria, Patrícia. 2019. *1ª workshop de semba.* Conferência apresentado na 1ª workshop de semba, Casa da Cultura Njinga Mbande, Agosto 23.

Fischer-Lichte, Erika. 2005. A cultura como performance: Desenvolver um conceito. *Estudos aplicados*, 2005.

Flores, Paulo. 2018. Entrevista Paulo Flores Audio.

Fragoso, Garrido. 2018. Semba é candidato a Património Imaterial. *Jonal de Angola*, 14 de Dezembro de 2018, Cultura edição, sec. Cultura. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/semba_e_candidato_a_patrimonio_imaterial.

Furtado, Marito. 2019. Entrevista Interlocutor MF, Radio Vial, LuandaAudio.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2005. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos* 11 (23): 15–36. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002.

Governo de Angola. 2005. *Lei do Património Cultural*. Imprensa Nacional de Angola. Arquivo Nacional.

Hafstein, Valdimar. 2007. Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore ©, Traditional Knowledge™. *In: Pradikat «Heritage»: Wertshoepfungen aus kulturellen Ressourcen*, editado por Dorothe Hemme, Markus Tauschek, e Regina Bendix, 74–99. 1. Munster: LIT.

Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: critical approaches*. Nova Iorque, EUA: Routledge.

Harrison, Rodney, Fernando Vidal, e Nélia Dias. 2016. World Heritage Listing and the Globalization of the Endangerment Sensibility. *In: Endangerment, Biodiversity and Culture*. Nova Iorque: Routledge.

Henriques (Mulumba), Jorge. 2019. Entrevista Interlocutor JMAudio.

Ingold, Tim. 2019. *Antropologia: para que serve*. II. Petrópolis/RJ: Editora Vozes.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 2004. Disponível em: http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/heritage_MI.pdf.

Kvale, Steinar. 2006. Dominance Through Interviews and Dialogues. *Qualitative Inquiry* 12 (3): 480–500. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1077800406286235.

Lassiter, Luke E. 2005. *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago guides to writing, editing, and publishing. Chicago: University of Chicago Press.

Macdonald, Sharon. 2013. *Memorylands*. Londres: Routledge.

Marcon, Frank Nilton. 2012. Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana. *Caderno de Estudos Africanos do ISCTE-IUL*, 2012.

Mauss, Marcel, e Claude Lévy-Strauss. 1983. *Sociologie et anthropologie*. 8.éd. Collection Quadrige 58. Paris: Quadrige [u.a.].

Moorman, Marissa J. 2008. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. New African histories series. Ohio, EUA: Ohio University Press.

Moorman, Marissa J. 2014. Anatomy of Kuduro: Articulating the Angolan Body Politic after the War. *African Studies Review* 57 (3): 21–40. Disponível em: https://doi.org/10.1017/asr.2014.90.

Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto, e Markus Tauschek. 2015. Introduction. Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage. *In: Between Imagined Communities and Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage*, Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto and Markus Tauschek. Vol. 8. Göttingen, Alemanha: Universitätsverlag Göttingen.

Noyes, Dorothy. 2006. The Judgment of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership. *Cultural Analysis an Interdisciplinary Forum on Folklore and Popular Culture*, 2006.

Ortner, Sherry B. 2006. *Anthropology and social theory: culture, power, and the acting subject*. Durham: Duke University Press.

Pike, Kenneth L. 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. Janua Linguarum. Series Maior. Disponível em: https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4804213.

Presidência da República de Angola. 2020. *Estatuto Orgânico do Ministério da Cultura, Turismo e Ambiente. Diário da República*. Vol. Iºsérie.

Rancière, Jacques, e Steve Corcoran. 2010. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Nova Iorque, EUA: Continuum.

Redinha, José. 1962. Quem são os Ambundos? *Separata da Revista "Mensário Administrativo"*, 1962. ISCTE-IUL. Centro de Estudos Africanos.

Ribas, Óscar. 1969. *Uanga: Feitiço*. 2ª. Luanda: Tipografia Angolana.

Ribeiro, José da Silva. 2007. Antropologia Visual e hipermedia. *In: Antropológia visual e hipermedia*. Lisboa: Afrontamento.

Rocha, Poli. 2019. Entrevista Poli RochaAudio.

Sandroni, Carlos. 2010. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10531.

Sarmento, Alfredo de. 1880. *Os Sertões de África (Apontamentos de Viagem)*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva. Disponível em: https://archive.org/details/ossertesdafricaa00sarm/page/n9/mode/2up/search/sert%C3%B5es+de+%C3%A1frica+alfredo+rodrigues?q=sert%C3%B5es+de+%C3%A1frica+alfredo+rodrigues.

Sillitoe, Paul. 2012. From Patricipant-Observation to Participant-Collaboration: some observations on Participatory-cum-Collaborative Approaches. *In: The SAGE handbook of social anthropology*, editado por Richard Fardon e Association of Social Anthropologists of the UK and the Commonwealth. Los Angeles: SAGE.

Silva, Mário Rui. 2015. Estudos para um outro Violão em Afrika.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Music/culture. Hanover: University Press of New England.

Smith, Laurajane. 2010. *Uses of Heritage*. Repr. Londres: Routledge.

Soares, André Castro. 2015. Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba. Lisboa: ISCTE-IUL. Repositório ISCTE-IUL. Disponível em: file:///Users/andresoares79/Downloads/Tese%20de%20Mestrado%20Andre%20Soares%20n61285%20(2).pdf.

Sousa, Ismael. 2019. Carnaval de Luanda 2019. *Emissão Especial Carnaval 2019 RTP África*. Luanda: RTP África. RTP PLAY. RTP.

Stefano L., Michelle. 2017. A Conversation with Richard Kurin. *In: The Routledge Companion to Intangible Heritage*, editado por Michelle Stefano L. e Peter Davis, 40–45. Nova Iorque: Routledge.

Stokes, Martin. 2004. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology* 33 (1): 47–72. Disponível em: https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916.

Taylor, Diana. 2008. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. *Pós*, 2008.

Tinhorão, José Ramos. 2007. *O rasga: uma dança negro-portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2005. *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton, Nova Jérsia: Princeton University Press.

Turner, Victor W. 1986. *The anthropology of performance*. 1st ed. Nova Iorque: PAJ Publications.

UNESCO. 2003. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. UNESCO Digital Library. 2003. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por.

Wenger-Trayner, Etienne, e Beverly Wenger- Trayner. 2015. Communities of practice: a brief introduction. *Communities of practice*, n. 5: 8. Disponível em: https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf.

Webgrafia

Andre Castro Soares. Semba Maravilha por Marito Furtado. *Semba Património Imaterial*, 2019a. Disponível em: https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/09/09/semba-maravilha-semba-cadenciado/

Andre Castro Soares. Instrumentos dos Nguami Maka: A lata, por Jorge Mulumba. *Semba Património Imaterial*, 2019b. Disponível em: https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/11/21/instrumentos-dos-nguami-maka-a-lata/

Andre Castro Soares. Trio Kiami, aulas de dikanza com Jorge Mulumba. *Semba Património Imaterial*, 2020a. Disponível em: https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/30/trio-kiami-aulas-de-dikanza-com-jorge-mulumba/

Andre Castro Soares. URK desfila "Marçal Ancestral". *Semba Património Imaterial*, 2020b. Disponível em: https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/02/26/urk-desfila-marcal-ancestral/

Andre Castro Soares. Ensaios do Grupo Carnavalesco URK, preparação dos corpos, diversidade(s) em cena. *Semba Património Imaterial*, 2020c. Disponível em: https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/10/ensaios-do-grupo-carnavalesco-urk-preparacao-dos-corpos-diversidades-em-cena/

BANDA Maravilha – Mena. Banda Maravilha. 2019. 1 vídeo (4:45 min). Publicado no canal Filipe Sabura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pDUDzQWYVIc

Observatório Internacional Digital do Património Cultural Imaterial. Disponível em: https://digitalich.memoriamedia.net/

POEMA do Semba – Paulo Flores e Carlos Burity Ao Vivo. Paulo Flores e Calor Burity. Luanda, 2004. 1 vídeo (6:35 min). Publicado no canal Damião Handa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ygFFEAfh-M8

Projeto MEMORIAMEDIA. 2020©. Disponível em: https://www.memoriamedia.net/index.php/memoriamedia-inicio/o-projecto

Semba Patromónio Imaterial. Disponível em: https://sembapatrimonioimaterial.com/.

André Soares nasceu em Gaia e vive em Lisboa, Portugal. Trabalhou como jornalista de cultura na rádio e na televisão. Mestre em Antropologia pelo ISCTE-IUL, tem desenvolvido pesquisas em torno de performances culturais musicais e de dança como kizomba, samba, semba e fado. Doutorando do Programa Doutoral Politicas e Imagens da Cultura e Museologia e a sua investigação é sobre o semba património cultural imaterial em Angola. E-mail: andrecastrosoares@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: 28/08/2020
Reapresentado: 23/10/2020
Aprovado em: 27/10/2020

ARRULLANDO A LA VIRGEN. NEGOCIACIONES SONORAS DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LAS BALSADAS EN GUAPI (PACÍFICO COLOMBIANO)

DOSSIER MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175880

JUAN PABLO ESTUPIÑÁN[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2434-8784
Investigador y consultor independiente, Bogotá, Colombia

RESUMEN
Este artículo presenta una etnografía de la celebración de las Balsadas a la Virgen Inmaculada en Guapi (Pacífico colombiano) narrada a partir de sus sonoridades. El análisis de la celebración busca profundizar en el conocimiento del contexto sociocultural de las comunidades afrocolombianas del Pacífico sur, en el cual música, espiritualidad y cultura popular se articulan de manera compleja como expresión de la identidad comunitaria. Las sonoridades experimentadas durante la celebración me permitieron reflexionar sobre el trasfondo social e identitario que está en juego, los actores que intervienen, sus relaciones y tensiones, y desde una perspectiva más amplia, las articulaciones con las dinámicas de reconocimiento e inclusión de los afrocolombianos a la nación multicultural.

PALABRAS CLAVE
Afrocolombianos; Pacífico; Balsadas; Marimba; Identidad.

1 Este artículo fue escrito durante el Doctorado en Antropología Social realizado en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2018). La investigación fue posible gracias a la beca CAPES/PEC-PG, proceso nº 1256220130.

ABSTRACT
This article presents an ethnography of the celebration of the Balsadas to the Immaculate Virgin in Guapi (Colombian Pacific) narrated from its sounds. The analysis of the celebration seeks to deepen the knowledge of the sociocultural context of the Afro-Colombian communities of the South Pacific, in which music, spirituality and popular culture are articulated in complex ways as an expression of community identity. The sounds experienced during the celebration allowed me to reflect about the social and identity background staged, the actors involved, their relationships and tensions, and from a broader perspective, the articulations with the dynamics of recognition and inclusion of Afro-Colombians in the multicultural nation.

KEYWORDS
Afro-Colombians; Pacific; Balsadas; Marimba; Identity.

INTRODUCCIÓN

El reconocimiento de la música y cantos tradicionales de las comunidades afrocolombianas del Pacífico sur como parte del patrimonio cultural colombiano es uno de los hitos principales en el reconocimiento social de esta manifestación cultural. Su inclusión, en 2010, en la lista nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial, y posteriormente como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2015, ha permitido construir una agenda política en torno a la protección y fomento de esta manifestación cultural como aporte de las comunidades afrocolombianas a la construcción de la nación. Paralelamente, la música y los músicos del Pacífico sur se han venido articulando a los circuitos comerciales y del entretenimiento por fuera de los contextos tradicionales. Estado y sector privado han visto en la exaltación del patrimonio musical afrocolombiano una estrategia para comercializar diversos bienes y servicios articulados a industrias como el turismo o la música urbana, renglones de la economía colombiana en crecimiento. Aproximarme a estas trasformaciones contemporáneas de la música afropacífica era el interés inicial de investigación, un rico universo etnográfico para analizar los procesos de reconocimiento de los afrocolombianos en el marco de la sociedad multicultural colombiana: los actores sociales, tensiones y articulaciones, la configuración de regímenes de representación sobre los afrocolombianos a partir de las nuevas sonoridades afropacíficas, y las formas contemporáneas de narrar y consumir la diferencia cultural en los escenarios multiculturales. Sin embargo, cuando inicié el proceso de investigación entendí que, para comprender las trasformaciones sonoras de la música del Pacífico sur, era necesario conocer y, sobre todo, vivenciar las sonoridades en el contexto sociocultural donde esta tradición musical toma lugar como manifestación identitaria de las comunidades afrocolombianas.

Mi relación con la música del Pacífico sur comenzó, en cierto modo, a través de las formas contemporáneas y transformadas que son difundidas y

consumidas en las ciudades colombianas. A pesar de estar recorriendo la región durante la última década, principalmente por razones de trabajo, la música tradicional siempre fue algo incidental, muchas veces, como culminación de reuniones con las comunidades había un grupo de música tradicional; otras veces, tomando algunas cervezas en un bar local ponían música tradicional en medio de la salsa y el vallenato, géneros populares en la región. Estudiando la literatura sobre música tradicional y prácticas sonoras entre las comunidades afrocolombianas del Pacífico sur, comprendí que, en este tiempo, no había llegado a conocer ese rico contexto musical que describen los trabajos de Motta (2005), Hernández (2010), Berimbaum (2010), Moreno (2011), Ochoa, Convers y Hernández (2015), entre otros, en los cuales música, espiritualidad y cultura popular se articulan de manera compleja, configurando sentidos de comunidad, recreando memorias de resistencia cultural a los procesos históricos de esclavización e hispanización, y actualizando narrativas sobre los hechos violentos contemporáneos como el despojo territorial y el desplazamiento por el conflicto armado en Colombia.

Era importante aproximarme a este universo musical y en la búsqueda de contactos y posibilidades, algunos amigos me invitaron a Guapi para conocer las Balsadas a la Virgen de la Inmaculada Concepción, una celebración religiosa que se realiza cada diciembre, en la cual música y cantos tradicionales son actores protagónicos durante los dos días que dura la celebración. Las Balsadas son embarcaciones decoradas con luces y arreglos florales que se convierten en altares en honor a la Virgen Inmaculada, la cual es llevada por una procesión fluvial desde los poblados rivereños hasta la ciudad de Guapi, mientras las cantadoras y músicos interpretan cantos y música religiosa tradicional. Una vez la Virgen Inmaculada llega a Guapi, los festejos en honor a la santa patrona continúan en una procesión hasta la iglesia; después la celebración religiosa termina pero la fiesta continua, y otras tradiciones musicales aparecen. En todos los momentos de la celebración, el componente musical es determinante, y aproximarme a estas sonoridades se convirtió en el nuevo objetivo.

En este artículo presento una etnografía de las Balsadas a la Virgen de la Inmaculada en Guapi desde sus sonoridades. La etnografía fue realizada durante la celebración del año 2016, complementada con datos obtenidos en visitas posteriores en los años 2017 y 2018. El texto se estructura en tres partes: i) en la primera parte, me aproximo al contexto general de la música tradicional del Pacífico sur desde el concepto de *prácticas sonoras tradicionales* (Berimbaum 2010), entendido como arreglos sociales configurados históricamente, y que se encuentran en permanente proceso de actualización; ii) Desde esta perspectiva, en la segunda parte presento la etnografía de la celebración de las Balsadas a la Virgen Inmaculada en Guapi a partir de sus diversas sonoridades; iii) y, en la última parte, analizo las negociaciones sonoras identificadas en el marco de la celebración,

y propongo la necesidad de reflexionar sobre la música tradicional del Pacífico Sur desde categorías analíticas que vinculen de manera fluida las prácticas sonoras tradicionales con el contexto multicultural neoliberal.

PRÁCTICAS SONORAS AFROPACÍFICAS



IMAGEN 1. Mapa de Colombia – Región del Pacífico (destaque zona sur)
Fuente: Adaptado a partir de https://es.wikipedia.org/wiki/Región_del_Pacífico_(Colombia) Acceso: 04/01/2021

El Pacífico colombiano es la franja de tierra localizada entre el océano y la cordillera de los Andes, que ocupa todo el occidente colombiano entre Ecuador y Panamá. Una región de selva tropical habitada por aproximadamente un millón de personas, de las cuales el 90% son afrocolombianos, 5% indígenas y 5% mestizos. Las comunidades afrocolombianas que hoy habitan las principales ciudades como Buenaventura, Quibdó, Tumaco y Guapi, y asentamientos a lo largo de los ríos de la región, son descendientes de africanos esclavizados que desde el siglo XVI, fueron forzados a explotar los minerales de la región, el oro en particular, una actividad

que hoy continúa siendo de las más prosperas en la región y motivo de disputa entre los actores armados ilegales. Con débil presencia del Estado colonial y republicano, el Pacífico se configuró históricamente como una región de periferia y menos desarrollada que el resto del país (Escobar 2007), con indicadores socioeconómicos más bajos que el promedio nacional en aspectos como calidad de vida, necesidades básicas insatisfechas, cobertura de servicios básicos (agua potable, educación, salud), y también es una región altamente afectada por el conflicto armado colombiano, lo que ha llevado a configurarla como una región violenta, además de pobre. Estos imaginarios se articulan con los discursos coloniales y republicanos sobre la gente negra y la herencia africana en la construcción de la nación colombiana, actualizando narrativas excluyentes de la región y sus pobladores.

Los estudios pioneros de la antropología sobre comunidades afrocolombianas realizados por Nina de Friedemann y Jaime Arocha, en las décadas de 1970 y 1980, llamaron la atención sobre las prácticas culturales particulares desarrolladas por comunidades negras en el Pacífico y otras regiones de Colombia. El análisis comparado con comunidades de África occidental, de donde habían llegado los ancestros de los afrocolombianos, les permitió analizar la pervivencia de expresiones culturales africanas o "huellas de africanía" (Arocha y Friedemann 1984) donde destacan aspectos asociados con la espiritualidad, las formas de organización social, los instrumentos y estructuras musicales, conocimientos de etnobotánica y prácticas productivas. A partir de la década de 1990 se amplió el campo de los estudios afrocolombianos, analizando problemáticas como las políticas de desarrollo (Escobar 1997; 2007), procesos de etnización (Restrepo 2013), movimientos sociales étnicos (Agudelo 2004), música y patrimonio cultural afrocolombiano (Wade 2000, Berimbaum 2010), entre otros temas. Varios de estos trabajos profundizan en el análisis de las características socioculturales de la región del Pacífico, destacando la religiosidad/espiritualidad católica altamente sincrética con la cultura popular, como una parte fundamental en la constitución de las identidades individuales y comunitarias entre las poblaciones afrocolombianas. Las Balsadas se vinculan precisamente con esta dimensión de la espiritualidad afrocolombiana, siendo la música tradicional protagónica en la celebración, y un medio de trasmisión y actualización de esa religiosidad popular.

De acuerdo con Moreno (2011), durante la época colonial, hubo una presencia esporádica de curas en la región, lo cual permitió sembrar elementos básicos de la doctrina católica entre las comunidades, pero al mismo tiempo que elaboraran sus propias prácticas e interpretaciones, creando manifestaciones originales de una religiosidad afrocatólica propia de la región. Argumenta que, a mediados del siglo XVIII, el incremento en las

manumisiones aumentó notablemente la población de "libres" – como se comenzaron a autodenominar desde entonces los antiguos esclavos –, quienes, ya fuera del dominio de los amos, se asentaron de forma dispersa a orillas de los numerosos ríos de la región, pero continuaron reuniéndose periódicamente para conmemorar a sus santos y a sus muertos, ocasiones en las cuales, en ausencia del párroco, la organización y orientación del culto la asumían personas destacadas de la comunidad. En este contexto, se desarrollaron formas musicales específicas que se encuentran a lo largo del Pacífico colombiano y que expresan y condensan, en sus sonoridades, diferentes momentos de la vida social (la muerte a través de *alabados* y *chigualos*, la celebración a los santos a través de *arrullos*, o la fiesta comunitaria en el *currulao*), articuladas con una espiritualidad sustentada en un catolicismo altamente sincrético y límites borrosos entre lo sagrado y lo profano, prácticas que, desde los discursos hegemónicos coloniales, se condenaban, pero que hoy se exaltan como patrimonio de la nación multicultural. Otro aspecto característico de los elementos culturales del Pacífico colombiano es la importancia de los ríos y en general el espacio acuático, ya que, como propone Oslender (2008), son aspectos que han influenciado y dado forma a los patrones de vida cotidiana en la región, a las relaciones sociales espacializadas y la construcción de memorias en torno al territorio.

En este artículo, centro el análisis en la región del Pacífico sur, que abarca la mitad sur del litoral colombiano hasta la frontera con Ecuador (ver mapa 1). Es en esta región donde se originaron las "músicas de marimba", conocidas así porque la *marimba de chonta*[2] es el instrumento principal de varios de los ritmos tradicionales. Específicamente la etnografía se desarrolla en la ciudad de Guapi, donde se celebran las Balsadas en honor a la Virgen Inmaculada y un lugar de legendarios marimberos. Desde que me decidí por estudiar las Balsadas, tenía claro que sería una etnografía basada en las experiencias sonoras, lo cual implicó analizar teóricamente la celebración para comprenderla desde sus sonoridades. A continuación destaco algunos elementos conceptuales que me permitieron entender las Balsadas como escenarios de negociación de las relaciones e identidades sociales, las cuales pueden ser analizadas a partir de las prácticas sonoras desplegadas.

A inicios de la década de 1990, Middleton (citado en Wade 2000) argumentaba que una de las características de los estudios sociales sobre

2 Técnicamente, la marimba es un xilófono montado sobre una estructura (cama) que puede colgarse o suspenderse sobre un burro de madera. Está constituida por tablillas de chonta que son golpeadas con dos tacos forrados en caucho natural. Las tablillas, cada una con un resonador de guadua, varían en número de 12 a 24, y en ellas se distribuyen los sonidos graves (bordones) y los agudos (tiples). Su afinación tradicional no se ajusta a la escala occidental, aunque la modernidad y la necesidad de interactuar en conciertos con otros instrumentos están imponiendo la afinación dodecafónica (Ministerio de Cultura, 2008).

música producidos hasta entonces era la idea de una relación de homología entre la forma musical y la estructura social, llevando a concebir la identidad social como algo preexistente que la música simplemente expresaba, dejando de lado el análisis de los conflictos sobre los significados musicales que tienen lugar en el grupo social cuya identidad supuestamente se está reflejando. Este vacío es tratado en investigaciones posteriores que privilegiaron el análisis de aspectos como los contextos históricos de reproducción y práctica, los diversos usos sociales y los valores culturales que son transmitidos a través de la música (Ochoa 2006, Birembaum 2010). En general se comprende la música y la práctica musical como una manifestación social dinámica, que, al tiempo que condensa y expresa identidades sociales, está reconfigurando sus significados y actualizando las narrativas sobre la vida en comunidad. En este sentido, la relación música-identidad se entiende en términos de proceso, como un fenómeno social en permanente construcción y no desde una relación de homología. Desde esta perspectiva, comprendo la música tradicional del pacífico sur (las músicas de marimba) como el resultado de procesos históricos de múltiples negociaciones y sincretismos culturales que son expresados y pueden ser analizados a través de sus propias sonoridades. Ahora bien, esas negociaciones no son necesariamente procesos armónicos y, como llama la atención Ochoa (2006), las prácticas culturales deben entenderse como espacios de interpelación y lucha simbólica, en los cuales las hegemonías históricamente construidas son relativizadas, y eventualmente transformadas. Las sonoridades como productos de negociaciones se analizan en un contexto de celebración religiosa, el cual, a su vez, se configura como un tiempo-espacio sagrado de integración, renovación y expresión de las tensiones sociales; un lugar abonado para el prestigio, estatus o reconocimiento dentro de una comunidad a escala individual o colectiva, en el interior y el exterior de la localidad (Ferro 2001).

Enmarcada en esta comprensión de la música tradicional, el segundo aspecto que destaco es la noción de *prácticas sonoras tradicionales* como una herramienta conceptual relevante para el estudio de las músicas de marimba en el contexto de la celebración de las Balsadas. Birembaum (2010) argumenta que la comprensión de la música del Pacífico sur colombiano no puede limitarse a la simple idea de producción de sonido, o desde nociones "occidentales" de música, sino que su producción hace parte de una cosmovisión sonora profundamente sentida y mantenida en el procomún social y el interior personal, que comprende y media las afectividades y epistemologías locales del mundo natural y sobrenatural, y de los seres humanos y no humanos que lo habitan. De este modo, define las prácticas sonoras como las manifestaciones sonoras de la cosmovisión y experiencias de la vida de las comunidades

que tienen vínculos con los saberes, las normatividades, el control social y el papel que juega cada individuo; involucran música, contexto, lugar, rito y reconfiguran la noción de comunidad a través de la práctica del patrimonio colectivo.



IMAGEN 2. Instrumentos de la música tradicional del Pacífico sur
Fuente: wwwdanzastipicasdelpacifico.blogspot.com.co.

Durante la visita a Guapi pude conversar con varias personas y recolectar relatos sobre el significado de las Balsadas y la importancia de la música durante la celebración, relatos que me permitieron dar contexto y contenido a la noción de prácticas sonoras e inclusive ampliar su sentido como acción política. Uno de los aspectos frecuentemente mencionado por los guapireños entrevistados es la comprensión de la religiosidad local y de la música tradicional como actos de reivindicación de una historia de rebeldía que se expresa y recrea en la cultura popular de la región.

> Las Balsadas en honor a la Virgen Inmaculada es una expresión cultural muy arraigada en Guapi, principalmente en las zonas rurales. Es una fiesta donde se reencuentra toda la población para celebrar la vida, para agradecer y para pedir a la Virgen. A pesar de todas las dificultades, siempre tenemos motivos para celebrar la vida y la libertad. Entonces las Balsadas son una fiesta, pero también un acto de reivindicación, un acto político para mostrar esa historia de rebeldía del pueblo negro y para recrear nuestra identidad étnica y cultural[3].

3 Comunicación personal con Darío, habitante de Guapi y activista cultural. Guapi, 08/12/2016.

Los ritmos musicales que marcan el desarrollo de las Balsadas son los *Arrullos*[4] para adorar a la virgen y los santos, y el *Currulao*[5] que acompaña las fiestas comunitarias - que muchas veces ocurren como continuación de las celebraciones religiosas. Durante el trabajo de campo, también pude conocer los *Alabados*[6], que son los cantos que se entonan durante los velorios para acompañar el tránsito de la vida a la muerte. Para comprender las características generales de cada manifestación musical y su contexto de ejecución, me apoyé en la documentación que forma parte de la aplicación de Colombia ante la UNESCO para incluir los cantos y músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad[7], así como de otra bibliografía especializada. Las definiciones técnicas desde los análisis etnomusicológicos sobre estas tradiciones musicales contrastan con la perspectiva de algunos de los guapireños que definieron estas tradiciones musicales como "cantos de libertad" y como "gritos de reivindicación de la vida y los territorios", una forma concreta de entender la importancia de la música tradicional para las comunidades afrocolombianas y la historia de sincretismos culturales por la cual está atravesada. Las letras de los Arrullos y Alabados combinan temas religiosos con situaciones cotidianas de las comunidades; en el Currulao

4 Los A*rrullos* son tonadas especiales que se cantan en navidad o en las fiestas patronales para honrar a la virgen y los santos. El sistema de versificación de los Arrullos - y Alabados - fue heredado de la poesía española tradicional como las coplas y los romances, y diversos estudios coinciden en que son variantes de los cantos gregorianos y de los cantos ambrosianos con dejes y cortes de influencia africana. En los arrullos, las voces femeninas son las más importantes; la interpretación se realiza a partir de grupos de tres o cuatro cantadoras, de las cuales una lleva la voz líder, y son ellas las encargadas de tocar el guasá (sonajeros hechos con madera y semillas) al tiempo que interpretan los cantos; los hombres son los encargados de ejecutar los instrumentos de percusión (cununos y tamboras) y la marimba cuando es incorporada (Ministerio de Cultura 2008, Ochoa et al 2016).). Un ejemplo de Arrullo es la canción "Sagrada Santa María" interpretada por el *Grupo Canalón*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=t5-09Ib7_nc Acceso 12/01/2021.

5 También conocido como "baile de marimba", el Currulao es una fiesta en la cual se canta y se baila, se cuentan chistes y cuentos, se bebe licor y se come en abundancia. Es común que tenga lugar después de un Arrullo, ya que una vez terminada la adoración al santo y aprovechando la congregación de personas, se continúa la fiesta en un contexto profano (Ministerio de Cultura 2008, Ochoa et al 2016). Los hombres adquieren mayor protagonismo en el Currulao, manifestado principalmente en la interpretación de la marimba que constituye un instrumento indispensable para la fiesta. Durante la interpretación de la música, lo tradicional es que el marimbero sea quien lleve la voz principal y lidere al grupo, el cual está integrado además por bombos, cununos, guasás y voces (Ochoa et al 2016). Un ejemplo de Currulao es la canción "Adios Guapi" interpretada por el *Grupo Naidy*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=S3a9lNKFdtY Acceso 12/01/2021.

6 Los *Alabados* se cantan cuando una persona muere. Son cantos entonados a capella y con una estructura responsorial; sus letras son de alabanza a Dios, a la virgen y a los santos, combinadas con pasajes que hacen referencia a temas más humanos: a experiencias de dolor, contradicción o confusión frente a la muerte. La esencia del Alabado está en la profunda tristeza que expresa. Se canta únicamente cuando hay un difunto, porque se cree que, si se hace por diversión, inexplicablemente mueren muchas personas de la población (Comunidad Educativa de Guapi 2016). En el siguiente link presento un ejemplo de Alabado interpretado por la cantadora de Elena Hinestroza. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dL2XH4GWgyI Acceso 12/01/2021.

7 Para la candidatura de la manifestación ante la UNESCO, el Ministerio de Cultura de Colombia lideró el proyecto titulado "la ruta de la marimba", en el cual se recopilaron investigaciones sobre distintos aspectos de los cantos y la música tradicional del Pacífico sur (Ministerio de Cultura, 2010).

las letras remiten a situaciones mundanas y festivas. "(...) Le cantamos a todo, a los santos y a la Virgen, pero también a la naturaleza, al mar, al río, a la mina, al vecino; a todas esas situaciones diarias que promueven la colectividad, la vida en comunidad y la defensa del territorio"[8].

Comprender las prácticas sonoras implicó también familiarizarme con los actores sociales involucrados, y con sus roles sociales y sonoros. En el lugar central de la música tradicional del Pacífico sur están las mujeres: las cantadoras. Los cantos tradicionales son liderados, casi siempre, por voces femeninas y son ellas quienes llevan la melodía, guían la estructura de la canción y transmiten los mensajes a través de sus textos. Varios especialistas (Motta 2005, Ministerio de Cultura 2008) argumentan que la organización social matrifocal configurada históricamente en las sociedades afrocolombianas del Pacífico sur colombiano se articula y expresa en la música tradicional, dando protagonismo a las mujeres como eje de la reproducción de las estructuras socioculturales y económicas de estas comunidades. Motta (2005) propone comprender los cantos de Arrullos y Alabados de las mujeres del Pacífico colombiano como medios que recrean la cultura afrocolombiana de esta región, establecen y mantienen las relaciones sociales en las comunidades, los valores sociales, la memoria y la identidad. En algunos casos participan los hombres como intérpretes vocales, pero casi siempre son ellos los encargados de la interpretación de la marimba y los instrumentos de percusión (cununos y bombos). Muchos de los hombres, con el tiempo, asumen una función que es fundamental para el mantenimiento del espacio sociocultural de la música: el de maestros de música (Ministerio de Cultura 2008). Otro rol fundamental en las prácticas musicales del Pacífico sur es el de constructor de instrumentos. Las músicas del pacífico se interpretan con instrumentos acústicos, hechos de forma artesanal con materiales propios del contexto selvático de la región: madera de palmas para construir las *marimbas*, madera de otros árboles con cueros de venado y cerdo para los *bombos* y *cununos*, guadua y semillas para los *guasás*. Esto involucra un saber ancestral con relación a los ciclos de las plantas y animales, y las características de cada componente para la construcción de los instrumentos, saberes que se mantienen en secreto dentro de la familia del constructor (Ministerio de Cultura 2008, Ochoa et al 2016).

Un último aspecto con relación a las prácticas sonoras del Pacífico sur es el impacto desproporcionado del conflicto armado interno colombiano en la región, generando miles de familias desplazadas debido a las disputas territoriales entre actores armados ilegales, con la consecuente destrucción del tejido social y cultural de la región. Además, existe la práctica por parte de los actores armados de ridiculizar las manifestaciones culturales y a

8 Comunicación personal con Pedro, habitante de Guapi. Guapi, 08/12/2016.

menudo se oponen a que las comunidades desarrollen prácticas como los velorios y las celebraciones a los santos (Ministerio de Cultura 2008). Otra de las consecuencias del conflicto armado es que la fumigación aérea de los cultivos ilícitos que alimentan la guerra en la región también afecta los cultivos legales, lo cual pone en peligro tradiciones como la construcción de instrumentos y la medicina ancestral (Ministerio de Cultura 2008). Si bien este tema no se desarrolla en este artículo, la música tradicional del Pacífico sur como medio de resistencia al conflicto y construcción de paz, constituye un importante eje de reflexión con relación a las trasformaciones contemporáneas de estas tradiciones musicales.

BALSADAS A LA VIRGEN INMACULADA EN GUAPI



IMAGEN 3. Balsada en el río Guapi
Foto: https://blog.redbus.co/wp-content/uploads/2019/11/Balsada-guapi.jpg. Acceso 15/01/2021.

> El mar estaba bien picado, todas las bocanas estaban tapadas. No había sitio donde llegar. La única bocana calmada era la del río Guapi. Entonces los navegantes españoles que se dirigían al Perú llegaron al pueblo. Aquí les dieron comida y hospedaje, los trataron bien. Ellos traían la imagen de la Virgen de la Inmaculada, entonces la bajaron la embarcación y la llevaron a la iglesia. Aquí permanecieron unos quince días, y al momento de zarpar, la Inmaculada no quiso irse. Cuando le querían sacar de la iglesia se ponía pesada, y cuando la entraban, se ponía balsuda (liviana). Era una imagen viva. Entonces hicieron un acuerdo: cambiar su peso en oro. Pesaron la imagen, les dieron el oro a los navegantes españoles y aquí dejaron a la Inmaculada. Las Balsadas que se hacen hoy (7 de diciembre) le hacen honor a cómo llegó la Inmaculada - nuestra santa patrona- a

> Guapi. Vienen de comunidades como Chamón, Penitentes, Sansón, en una procesión por el río, arrullando a la Inmaculada hasta llegar al pueblo y llevarla a la iglesia. Cada comunidad hace su balsada y la más adornada gana (Carlos, habitante de Guapi[9]).

Las Balsadas se construyen a partir de dos lanchas con motores fuera de borda, unidas entre sí por medio de tablas y reforzadas con clavos y cabuya. El entablado forma una tarima que se vuelve un altar flotante para honrar a la Virgen de la Inmaculada Concepción, "La Purísima", como es llamada comúnmente por los guapireños. El altar con la imagen de la Inmaculada ocupa el lugar principal de la balsada y es adornado con bombas de colores y arreglos hechos con hoja de palma, las cuales, a su vez, sirven para enlazar los arcos, cruces y demás figuras que dan forma a la balsada. Parte fundamental del adorno del altar es el alumbramiento a la purísima, realizado con bombillos que se instalan en el altar y en el contorno de la estructura encendidos con ayuda de una planta eléctrica. Abajo del altar se ubican las cantadoras y los músicos encargados de arrullar a la santa patrona desde que parten de la comunidad de origen y durante todo el trayecto por el río hasta llegar a Guapi. La Balsada es seguida por otras embarcaciones más pequeñas que van acompañando el recorrido de la Inmaculada, una procesión fluvial que es una antesala a lo que sucede cuando llegan al puerto de Guapi, donde son esperadas por los habitantes en medio de la fiesta y la pólvora. Una vez en el puerto, la imagen de la Inmaculada es bajada del altar flotante y la procesión continúa hasta llegar a la iglesia, acompañada de las cantadoras y los músicos que continúan arrullándola, ahora en una procesión masiva donde la música se confunde con el ruido de la pólvora - y la música de los bares cercanos - hasta llegar a la iglesia del pueblo, donde es dejada temporalmente la imagen. Después sigue la fiesta, ahora en un contexto profano donde el currulao se vuelve el protagonista y la intensidad de la música aumenta, junto con la pólvora y el aguardiente que acompañan la celebración hasta la madrugada. Al día siguiente, durante la misa y en la procesión por las calles de la ciudad, con arrullos y oraciones, se cierra la celebración en homenaje a la Inmaculada.

El ritual se repite cada año, conmemorando la manera como la Inmaculada llegó a Guapi, e indicando el inicio de las celebraciones del 7 de diciembre, una fecha que localmente es considerada más importante que la navidad. Ese día las personas que viven en otras ciudades del país regresan para pasar en familia las fiestas decembrinas, donde arrullar a la Inmaculada es parte de la celebración. Ese mismo día, temprano,

9 Comunicación personal con Carlos, habitante de Guapi. Guapi, 07/12/2016.

llegué a Guapi. Tuve suerte en conseguir el pasaje para ese día, ya que los tiquetes a Guapi son difíciles y caros debido a la baja frecuencia de vuelos y la alta demanda que existe entre la diáspora guapireña, principalmente en Cali, ciudad de donde salen los vuelos. La otra manera de llegar es vía marítima desde Buenaventura, una travesía que toma entre 4 y 5 horas por el agitado océano Pacífico; en avión el viaje demora 45 minutos. Apenas llegué a Guapi, lo primero que hice fue ir al puerto (conocido como la muralla) esperando ver los ajustes finales a alguna de las Balsadas que eventualmente estuviera allí, lo cual no sucedió. Pero fue allí donde conocí a Wilson, un guapireño amigo de unos amigos, que nos acompañó en diferentes momentos, contando historias sobre Guapi y las tradiciones locales. Digo 'nos', porque en Guapi me encontré con un grupo de amigos - algunos de ellos investigadores de temas relacionados con comunidades afrocolombianas, pero que en esa ocasión estaban como de turistas interesados en conocer la celebración. Así, de repente me vi como un etnógrafo-turista en un contexto donde el turismo no es común – más allá de las personas que pasan por la ciudad en dirección a la isla de Gorgona[10]. Inicialmente ese fue el rol desde el cual comencé a experimentar las Balsadas desde sus sonoridades, un rol que se iría modificando con el transcurso del tiempo y la celebración.

LLEGÓ LA INMACULADA (7 DE DICIEMBRE)

La Inmaculada/ a Guapi llegó/
se puso pesada/ aquí se quedó/
Era pesada/ se puso balsuda/
para así quedarse/ en la prefectura
(Arrullo tradicional)

El 7 de diciembre es conocido en toda Colombia como el "día de las velitas", una celebración donde se reúnen las familias y se prenden velas y faroles en las afueras de casas y edificios; marca el inicio de las celebraciones de navidad y el día siguiente (8 de diciembre) es festivo nacional, un motivo más para iniciar los festejos. En realidad, la celebración hace parte del calendario oficial de celebraciones de la religión católica, conmemorándose ese día el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, a partir de una bula proclamada por el papa Pío XI en 1854[11]. Personalmente no sabía de qué se trataba el día las velitas hasta

10 La isla de Gorgona es una antigua colonia penal, que actualmente es un parque natural visitado por turistas. Desde Guapi toma dos horas llegar hasta la isla.
11 El 8 de diciembre de 1854 el Papa Pío XI proclamó la bula titulada "Ineffabilis Deus" en la que declaró el dogma de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María.

que comencé esta investigación - siempre la viví como una fecha de inicio de las fiestas navideñas, sin más. Cuando llegué a Guapi ya sabía la historia oficial de la celebración, pero mientras iba conociendo un poco mejor de qué se trataban la celebración en el contexto de las Balsadas y la religiosidad popular, el primer aspecto que me llamó la atención fue el origen mítico de la llegada de la Inmaculada a Guapi. De acuerdo con el relato presentado al inicio, la imagen de la Inmaculada llegó a través de un grupo de navegantes españoles que, para abastecerse y continuar su viaje hacia Perú, no tuvo otra opción que tomar el río Guapi, debido a que los otros ríos eran innavegables. De esta manera llegaron a Guapi, y lo primero que hicieron fue llevar la imagen de la Inmaculada a la iglesia local; pero cuando quisieron sacarla de vuelta y retomar el viaje, "ella no quiso irse", se ponía tan pesada la imagen que no podían sacarla, entonces no quedó más opción que negociar su peso en oro. Pedro, otro habitante de Guapi, me completó parte de esta historia: "cuando la fueron a pesar, la imagen se puso balsuda (más liviana), entonces al final los españoles se llevaron menos oro de lo que creían"[12]. ¡Era una imagen viva! Ambos relatos hacían énfasis en este aspecto, algo que me quedó dando vueltas en la cabeza.

Alabados. Esa mañana que llegué a Guapi, me enteré de un suceso desafortunado. El padre de uno de los amigos guapireños que nos invitó a las Balsadas había fallecido. Así que nos dirigimos a saludar y dar las condolencias a la familia. Poco después de llegar, pude presenciar los alabados que las mujeres cantan al difunto. De repente una de las mujeres entonó un verso y, a continuación, las demás mujeres comenzaron a responderla. El ambiente cambió de inmediato y las voces comenzaron a atrapar a todos los asistentes en una actitud más reflexiva. Después algunas oraciones (padre nuestro, ave maría), luego un alabado. Por primera vez sentía esa profundidad de las voces y sentimiento de tristeza de esos cantos.

Más tarde, hacia el mediodía, estaba programada la misa y enseguida el entierro. Llegué a la iglesia y me sorprendió la cantidad de personas que había. "La gente importante se muere este día", me comentó un señor que estuvo a mi lado durante toda la misa. Una buena explicación para toda esta gente, pensé. Una vez que terminó la misa, algunos familiares pasaron al frente para hablar sobre el difunto. En ese momento me di cuenta de que la cantidad de personas también se debía a que estaban ocurriendo dos velorios simultáneos. Salimos de la iglesia en procesión rumbo al cementerio, que queda a seis cuadras por la calle principal de Guapi. Durante todo el recorrido, Alabados y oraciones católicas, todo bastante sencillo pero, sobre todo, muy emotivo ver a

12 Comunicación personal con Pedro, habitante de Guapi. Guapi, 08/12/2016.

tanta gente despidiendo a los difuntos y acompañando a las familias. Llegamos al cementerio y la procesión se dividió en dos, acompañando los respectivos féretros que tomaron direcciones opuestas en el pequeño cementerio. Yo me quedé afuera con una perspectiva de los dos acontecimientos. Cuando ya estaba terminando todo, alguien me contó que el otro difunto era un señor *culimocho*[13] muy importante en su comunidad. Ahí entendí algunas cosas que había notado durante la procesión, en particular un número importante de personas blancas que acompañaron la misa y la procesión. Me sorprendió como cada grupo de familiares reza y llora a su muerto compartiendo un mismo espacio y lenguaje ritual, un tema vinculado a esas negociaciones y relaciones interétnicas configuradas en el Pacífico sur estudiadas por Arocha y Rodríguez (2003). Los alabados estuvieron presentes todas las siguientes noches que acompañamos la novena.

Arrullos. Hacia las 8 de la noche ya estábamos listos para las Balsadas. Con los amigos-colegas, habíamos logrado gestionar alojamiento en la casa de los profesores del SENA que vienen desde Popayán – las ventajas de haber trabajado en la región -, localizada a unos 15 minutos a pie de la plaza central de Guapi, prácticamente al otro extremo de la ciudad. El plan era comer algo e intentar buscar un buen lugar para presenciar la llegada de las Balsadas. Con botella de aguardiente caucano en mano, salimos en dirección a los puestos de comida cercanos al puerto, lugar de encuentro con algunos amigos guapireños que habían llegado a la ciudad para las Balsadas. Durante todo el camino noté que prácticamente todas las casas estaban adornadas con velas y mucha gente afuera; también que la gente ahora nos miraba un poco diferente, con algo de familiaridad, imaginé que por el hecho de haber acompañado la misa y la procesión al cementerio. Cuando llegamos al parque central, la misa que inicia la celebración ya había acabado, y las personas estaban saliendo de la iglesia con velas encendidas cantando arrullos justo cuando vamos pasando por ahí; pero es el vallenato, la salsa y el reguetón de los bares cercanos lo que predominan en el paisaje sonoro en ese momento.

El parque es el lugar principal de encuentro de los guapireños, y el espacio central donde se realiza la celebración en honor a la Inmaculada. En el costado oriental del parque está el puerto de la ciudad (conocido como

13 "Nombre que se le da a una comunidad de hispanodescendientes muy particulares. Se diferencian de otras personas del mismo origen ya que después de mayo de 1851, cuando fue abolida la esclavitud en Colombia, no abandonaron el sur del litoral pacífico colombiano. Los culimochos permanecieron en las playas de Mulatos y Almarales sobre la costa. Reivindican descender de navegantes vascos, cuyos barcos, se supone, naufragaron cien años antes de que Colón llegara a América, y de quienes aprendieron el oficio de armadores que aún hoy practican. Dicen prohibir los matrimonios con gente negra y despreciar la conducta de ella. Sin embargo, son muy competentes en la cultura de las comunidades afrocolombianas y no tanto en la de los blancos" (Arocha y Rodríguez 2003, 79).

la muralla por los locales) y al fondo el río Guapi; en el costado opuesto se localiza la iglesia, que es la principal edificación del espacio. En los costados norte y sur se encuentran varios bares, discotecas y tiendas de abarrotes. Atravesamos el parque y caminamos una cuadra hasta llegar a los puestos con comida típica: pescado frito, encocado de jaiba, guiso de camarón y demás delicias a precios muy bajos comparado con Bogotá. Así como pasa con la música tradicional, la comida guapireña - y de otros lugares del Pacífico - viene siendo estudiada y apropiada por los principales *chefs* del país, un eje que se suma al movimiento de prácticas socioculturales de las comunidades afrocolombianas del Pacífico reconocidas como parte de la diversidad cultural de la nación y, en muchos casos, en acelerados procesos de patrimonialización – y canibalización - que analizo más adelante. Mientras comía, escuché a lo lejos los primeros voladores: eso significaba que las Balsadas se acercaban. Entonces, terminar de comer y buscar un lugar para asistir la celebración. Quería ver lo más cerca posible la llegada de las Balsadas y acompañar la procesión hasta la iglesia. Llegué al parque central y ya se encontraba una multitud de personas. Los voladores comenzaron a salir de un extremo del parque. A lo lejos ya se veían tres Balsadas y las embarcaciones que las acompañan, desde las cuales también salían fuegos artificiales, pero todavía no se alcanzaban a escuchar los arrullos de los grupos de música en las Balsadas. El jolgorio aumenta y las botellas de aguardiente vacías ya comienzan a verse en buen número en el piso. Antes de acercarse al puerto, las Balsadas realizan un recorrido de ida y vuelta, una especie de danza sobre el río en el cual los lancheros muestran su experticia en el manejo de estas embarcaciones. Finalmente llegaron las tres Balsadas y todo el mundo las recibe en medio de aplausos, plegarias y brindis. Una vez atracan de forma segura, de una de las Balsadas desciende el altar con la Inmaculada y, acto seguido, los músicos y las cantadoras. Los arrullos ahora se escuchan con más fuerza, aunque aún se confunden con el ruido de la pólvora que aumenta en ese momento, y con la música de los bares que en ningún momento se detuvo. Un espacio sonoro complejo, pero en ese momento la multitud está volcada a la celebración y el canto colectivo domina los sentidos de quienes estamos acompañando la procesión. El camino entre el puerto y la iglesia es corto, es sólo atravesar el parque, de manera que esta parte de la celebración no dura mucho y rápidamente la Inmaculada ya está dentro de la iglesia.

Ahora es posible escuchar con claridad la letra del arrullo que acompaña la procesión: "*Llegó llegó, llegó la Virgen María*", van entonando las cantadoras mientras la procesión se dirige desde la entrada de la iglesia hasta la zona del altar; primero entra la Inmaculada y, luego en orden, viene la marimba, que es cargada por dos jóvenes mientras el marimbero toca las notas del arrullo; luego vienen los hombres, uno

con cununo y dos con bombos; en seguida, cinco cantadoras tocando los guasás; y detrás la procesión. Me llama la atención que los músicos y cantadoras que vienen arrullando a la Inmaculada desde la Balsadas llevan puestas camisetas con el logo de "Energuapi", la empresa local de energía. Una vez llegan a la zona del altar, la Inmaculada traída por las comunidades es dejada junto a la imagen que pertenece a la Iglesia. Las cantadoras y el marimbero se ubican de espaldas al altar y los encargados de la percusión, frente al altar. Los arrullos continúan, ahora con más volumen y la gente acompaña el canto. Justo cuando una cantadora comienza a entonar un nuevo canto, me llama la atención el movimiento que hace con sus manos pidiendo dejar de tocar la marimba. Efectivamente ese arrullo fue sólo con las voces de las cantadoras y la percusión de los tambores. Poco después los Arrullos se detienen y finaliza esta parte de la celebración.

Currulao. Afuera la pólvora nunca paró. Cuando las personas comenzaron a salir de la iglesia, la intensidad de los voladores aumentó, y es entonces cuando aparece la *vaca loca*. Es el momento de transición entre el componente religioso al pagano de la celebración. La vaca loca consiste en una estructura que semeja unos cuernos, a los que se les prenden fuego; en ellos se pone un recipiente lleno de viche[14] o aguardiente; la gente intenta obtener algo de la bebida mientras el hombre que maneja los cuernos va espantando a los valientes que se atreven a retar el fuego[15]. Rápidamente se reconfigura el espacio de la celebración en torno al parque central. En la calle, al frente de la iglesia, está la vaca loca y una parte de la multitud; y, al interior del parque y en extremos opuestos, se localizan dos grupos de música tradicional que ahora interpretan ritmos más rápidos. Los músicos y cantadoras se organizan de una forma similar a como lo hicieron en la iglesia, todos alrededor del marimbero como centro de atención. El toque del currulao ahora es tan fuerte y rápido que domina todo mi espacio sonoro durante un buen rato.

Durante una hora acompañé este movimiento en el parque, un lugar ahora desacralizado y entregado a la fiesta. Al hacerme a un costado, la música de currulao se confunde nuevamente con la pólvora y la música de los bares. Un paisaje sonoro que se hace más complejo cuando, al otro extremo del parque, exactamente en la zona de la cancha de *basketball*, comienza un concierto de bachata auspiciado por la Alcaldía como parte de las celebraciones a la Inmaculada. La amplificación eléctrica de este concierto ahora compite con los demás sonidos, incluida la música de currulao que continua hasta la madrugada.

14 Bebida alcohólica destilada tradicional de la zona, hecha artesanalmente a partir de la caña de azúcar. No confundir con el aguardiente industrializado, también hecho con caña de azúcar.
15 Comunicación personal con Carlos, habitante de Guapi. Guapi, 07/12/2016.



IMAGEN 4. Arrullos en la iglesia



IMAGEN 5. Vaca loca



IMAGEN 6. Currulao
Fotos: Juan Pablo Estupiñán (2016)

ARRULLANDO A LA INMACULADA (8 DE DICIEMBRE)

Al mediodía llegamos al parque central. En ese momento recién estaba comenzando la procesión. La Inmaculada salía por la puerta de la iglesia, en un altar adornado con flores que es llevado en hombros por varios hombres; adelante van los jóvenes acólitos vestidos de blanco e izando los simbólicos católicos, enseguida viene el Obispo – que llegó desde Popayán para la celebración - liderando las oraciones (padre nuestro, ave maría) que los fieles después responden y, después, los demás sacerdotes que acompañan la procesión. Atrás del altar van los fieles, que, lentamente, van saliendo de la iglesia y se incorporan a la procesión que se dirige directamente al puerto, por la calle que bordea el parque central. En la procesión se destaca un grupo de mujeres con guasás y, así como el resto de fieles, ellas también responden en voz alta y con ímpetu a las oraciones católicas. El altavoz que permite amplificar la voz del Obispo y las respuestas de los fieles que acompañan la procesión dominan el espacio sonoro en esta parte inicial de la procesión, inclusive impidiendo escuchar los guasás que las mujeres no paran de tocar en ningún momento.

Arrullos (II). A medida que la procesión se acerca al puerto, se comienzan a escuchar los arrullos de los grupos de músicos y cantadoras que se encuentran en las Balsadas, atracadas allí desde la noche anterior. En una de las Balsadas se encuentra nuevamente en su altar la imagen de la Inmaculada; en la parte de abajo del altar están los músicos y cantadoras,

los arrullos se escuchan más fuerte cuando llega la procesión, pero se confunden con las oraciones de los fieles y los voladores que comienzan a explotar en el cielo. El ritual de la noche anterior se repite, pero en una lógica invertida: ahora es el Obispo y demás sacerdotes quienes se acercan hasta donde está la Inmaculada traída por las comunidades, esperan a que los síndicos bajen la imagen de su altar y la lleven justo enfrente del Obispo. En ese momento los músicos y cantadoras paran con los arrullos, no así los fieles con sus oraciones. Mientras el Obispo bendice la imagen de la Inmaculada, un sacerdote toma el megáfono y reza una oración a la Virgen María.

Después la procesión continúa. El Obispo y sacerdotes, seguidos por la imagen de la Inmaculada que bajó desde la Balsada, se unen al resto de fieles. Allí las dos imágenes de la virgen (la que salió de la iglesia y la que viene de la Balsada) se encuentran nuevamente. Los músicos y cantadoras también se unen a la procesión entonando nuevamente arrullos. En ese momento noto que, a diferencia de la celebración del día anterior, la marimba ya no está. Imaginé que por ser una procesión mucho más larga se hacía difícil cargar el instrumento dado su peso y tamaño, ya que después de salir del puerto la procesión tomaría la calle principal durante 3 cuadras y después retornaría hasta la iglesia por una calle paralela. Sin importar el calor del mediodía, la gente acompañó masivamente la procesión ese día. El aguardiente animó a las cantadoras y a los músicos que no pararon de arrullar a la Inmaculada durante todo el trayecto, al tiempo que los fieles rezaban oraciones a la Virgen María y a Jesucristo.

"*Que viva Dios*" era la letra del arrullo que venía cantando uno de los grupos de músicos y cantadoras al momento de llegar a la iglesia. La acústica del lugar permitía escuchar más claro el arrullo y los tambores que se entonaba a medida que la procesión entraba a la iglesia. Las imágenes de la Inmaculada son llevadas al lado del altar donde ya está el Obispo esperando la llegada de los fieles. Por un buen rato (unos 5 minutos), los arrullos retumban en la iglesia y dominan completamente todo el espacio sonoro. Súbitamente la música para y el Obispo comienza la misa: "en el nombre del padre, del hijo, del espíritu santo (...)". Durante el sermón del Obispo, dos aspectos me resultaron interesantes: el primero fue el reconocimiento que hizo de la religiosidad popular afrocolombiana de Guapi, de su musicalidad y la importancia en el posconflicto colombiano de dar a conocer estas manifestaciones como arreglos sociales no violentos; la marimba y los tambores que durante siglos fueron demonizados por la iglesia, ahora son elogiados por el Obispo de Popayán y vistos como un aporte de las comunidades afrocolombianas para la construcción de paz en Colombia. En medio de este reconocimiento de la manifestación cultural-étnica

de la celebración a la Inmaculada, pasó algo interesante. Mientras el Obispo hablaba sobre la importancia de dar a conocer en el país esa religiosidad popular, de repente se dirige a nosotros, los turistas que estábamos a un costado de iglesia. Nos habla sobre la responsabilidad ética a la hora de difundir contenidos sobre las comunidades de manera que no se reprodujeran los estereotipos sobre la gente negra, la pobreza en Guapi y la violencia; caímos en cuenta que, a los ojos del Obispo, nuestra presencia en Guapi era como periodistas o documentalistas – además de nuestra condición de foráneos, las cámaras fotográficas que varios cargábamos, seguro dieron esa impresión.

Poco después terminó la ceremonia religiosa. Por primera vez el espacio sonoro era apenas el murmullo de las personas saliendo de la iglesia. Pocos minutos después las sonoridades musicales regresaron. Dos grupos de músicos y cantadoras - los mimos de la noche anterior - se ubicaron en los extremos del parque y los arrullos comenzaron. En este punto creía que la marimba se sumaría en esta parte de la celebración, pero esto no sucedió. Durante una hora continuaron los músicos tocando sus tambores y las cantadoras con sus guasás, mientras entonaban los últimos arrullos a la Inmaculada. El cierre de la celebración ya se aproximaba.

Currulao (II). En la noche llegamos nuevamente al parque. La Alcaldía tenía preparada la tarima donde el día anterior se presentó el concierto de bachata, ahora con los grupos de música de marimba como protagonistas. Lentamente el lugar se fue llenando de gente y, con el comienzo de la música, así mismo iniciaron las primeras coreografías. Las personas se unen en grupo y realizan los mismos pasos a partir de una serie de movimientos que todos parecen conocer; esto ya lo había visto en otras partes del Pacífico y en contextos como el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez que se realiza cada año en Cali. De repente todo queda en silencio y a oscuras. Se fue la luz –algo común en Guapi. “No importa”, grita alguien, y los toques de marimba y cununo comienzan de nuevo; los músicos y cantadoras bajan de la tarima y se unen a los asistentes. La fiesta sigue sin necesidad de la amplificación eléctrica del sonido; de hecho, debido a la falta de luz, los bares del parque quedan en silencio y es el currulao el que domina el espacio sonoro durante el cierre de la celebración.



IMAGEN 7. Bendición del Obispo

•



IMAGEN 8. Músicos y cantadoras uniéndose a la procesión

•



IIMAGEN 9. Arrullando a la Inmaculada
Fotos: Juan Pablo Estupiñán (2016)

NEGOCIACIONES SONORAS

Cuando decidí ir a Guapi para conocer las Balsadas a la Virgen Inmaculada, el objetivo fue aproximarme al contexto sociocultural en el cual se desarrolla la música tradicional de las comunidades afrocolombianas del Pacífico sur. Para ello definí la *música* - tradicional y popular - como el resultado de procesos históricos de negociaciones, apropiación y reconfiguración de tradiciones musicales, y articulé el concepto de *prácticas sonoras tradicionales* para analizar el contexto en el cual toman lugar tradiciones musicales afrocolombianas vinculadas con las experiencias comunitarias e identitarias. Con estas nociones abordé etnográficamente las Balsadas en Guapi, aunque, a decir verdad, durante el desarrollo del trabajo de campo más bien me dejé llevar por las sonoridades que marcaban cada momento de la celebración.

Las sonoridades experimentadas durante la celebración y descritas en la narrativa etnográfica presentada, me permitieron encuadrar mejor las reflexiones en torno al trasfondo social e identitario que está en juego durante la celebración, los actores que intervienen, relaciones y tensiones, y desde una perspectiva más amplia las articulaciones con el debate sobre el reconocimiento e inclusión de los afrocolombianos a la nación multicultural. Uno de los trabajos claves para aproximarme a estas problemáticas fue el texto de Carvalho (2004) sobre las tradiciones musicales afroamericanas, en particular cuando cuestiona las posibilidades que tienen las comunidades tradicionales de mantener el control de su producción sonora – o por lo menos parte de ella -, frente

a un consumidor contemporáneo al que define como impaciente por lo exótico. Sugiere que tanto los enfoques apocalípticos como los hibridicionistas, para comprender las trasformaciones musicales actuales asociada a músicas tradicionales afroamericanas, llevan a pensar que ya no es posible pensar en ese control comunitario de las producciones rituales y simbólicas, sino en cómo se negocia la pérdida de ese control. Este argumento me permitió concretar la idea de *negociaciones sonoras* para el análisis de las Balsadas a la Inmaculada, entendidas como procesos dinámicos de apropiación y resignificación de tradiciones sonoras que entran en diálogo en distintos niveles simbólicos y, en el marco de relaciones de poder, desiguales entre los actores sociales involucrados. Las negociaciones sonoras se pueden analizar en el ámbito de la comunidad productora respecto a las formas internas de control sobre la celebración, sus sonoridades y las narrativas sobre la identidad colectiva que son reforzadas y actualizadas; también en los ámbitos donde esas posibilidades de agencia comunitaria se van reduciendo o son nulas se pueden identificar negociaciones sonoras, los actores que participan, intereses, relaciones de poder, los espacios geográficos donde ahora circulan las tradiciones musicales, y las narrativas sobre los afrocolombianos y el Pacífico expresadas desde nuevas sonoridades.

Para concluir, retomo algunas ideas expuestas a lo largo del artículo desde la aproximación de negociaciones sonoras, destacando aspectos de la celebración relacionados con el ámbito de las comunidades productoras y los procesos de construcción de identidades, e identificando algunas articulaciones frente al reconocimiento de los afrocolombianos en el contexto multicultural colombiano, un tema que desarrollo en profundidad en otro trabajo (autor 2020).

Balsadas e identidad afropacífica. El primer aspecto para destacar es que el repertorio musical desplegado en las Balsadas, y que define los distintos momentos de la celebración, es producto de múltiples negociaciones sonoras que inciden en la construcción de la identidad afropacífica. Los arrullos, así como los alabados – que no hacen parte de la celebración, pero que también pude experimentar durante la visita a Guapi - son el resultado de procesos de apropiación y resignificación de tradiciones católicas y africanas que expresan y actualizan narrativas de resistencia cultural a la esclavitud y de significación del territorio habitado que alimenta la identidad individual y colectiva. La poesía tradicional española y los ritos católicos que la iglesia llevó a la región como forma de evangelización y control social fueron apropiados por las comunidades y entonados por las cantadoras afrocolombianas, configurando un universo religioso en torno a una espiritualidad afrocolombiana que se sale de los parámetros del rito católico. Arboleda (2006) argumenta que este universo de vírgenes y santos patronos contienen en sí mismo un sentido de identidad común

que se sostiene a través de la memoria y la rutinización de una práctica ritual vista como fiesta patronal.

El mito de origen de las Balsadas constituye en sí mismo una negociación entre los guapireños y los españoles que llegaron con la imagen de la Virgen que estuvo mediada por su voluntad para quedarse allí, dado que la imagen se puso tan pesada que no tuvieron más opción que dejarla. La relación del mito con la idea de una imagen viva, con voluntad propia, lleva a pensar otro aspecto de las negociaciones que están en juego en el marco de la celebración, mediadas por sus sonoridades y que se inscriben en el ámbito de la espiritualidad individual: lo que hace viva a la Inmaculada es que hace parte de la vida cotidiana de los fieles y su poder para actuar en los asuntos de la comunidad a partir de poderes especiales que se le atribuyen - como detener las mareas y en general permitir que la embarcaciones lleguen al puerto.

Esa identidad afropacífica, que se actualiza a través de una celebración como las Balsadas, trasciende el componente espiritual-religioso y nos habla de aspectos que estructuran las sociedades afrocolombianas del Pacífico. Ochoa et al (2015) argumentan que el proceso de evangelización realizado por la iglesia católica en la región permitió incorporar en las comunidades formas de rituales propios de la religión católica, pero no así en los códigos éticos y morales fundamentales. De manera que la religión se manifiesta principalmente en la adoración a los santos católicos, pero no en aspectos como el manejo del cuerpo, las relaciones sexuales, mitos, leyendas y costumbres fúnebres que continuaron fundamentados en formas africanas y apropiados de pueblos indígenas con quienes comparten el territorio. Uno de los aspectos que más llama la atención es que la celebración religiosa está mediada por baile y alcohol, algo difícil de pensar en regiones como el interior del país donde la colonización tuvo su sede principal y la religión católica es menos sincrética con las tradiciones populares. Pero algo que definitivamente me marcó durante la visita a Guapi fué el protagonismo y fuerza de las mujeres en la interpretación de los arrullos y alabados, un recordatorio de la importancia de la mujer como eje de reproducción física y cultural de las comunidades afrocolombianas del Pacífico, donde la matrifocalidad y la familia extendida fueron un recurso cultural para la supervivencia de la comunidad en condiciones adversas durante la esclavitud y, aún hoy, continua negociándose esta forma particular de organización social en marco del estado y la sociedad multicultural.

Balsadas y multiculturalismo. La motivación principal para ir las Balsadas a la Virgen Inmaculada fue tener una experiencia sonora de la música tradicional en su contexto sociocultural y comprender cómo música, espiritualidad y cultura popular se articulan de manera

compleja, configurando sentidos de comunidad y recreando memorias de resistencia cultural a los procesos históricos de esclavización e hispanización. Este era el tema principal de interés, pero los datos etnográficos recopilados y la bibliografía consultada me permitieron adicionalmente identificar aspectos de la celebración relacionados con el debate general que orienta mis investigaciones sobre el reconocimiento a los afrocolombianos en el marco del multiculturalismo colombiano. Para ello destaco tres situaciones y actores de la celebración que me permitieron pensar cómo se negocia ese reconocimiento social de la diferencia cultural afrocolombiana que es promocionada desde los discursos de la nación multicultural. El primer momento es en la iglesia durante la misa de cierre de la celebración, cuando el Obispo, en el sermón, hace un reconocimiento del valor espiritual, cultural y musical de la religiosidad popular guapireña. La iglesia católica se vuelve un actor de las Balsadas pero no parece retar el control que tienen las comunidades sobre el rito y los ritmos de la celebración. Por el contrario, se reconoce la religiosidad popular concretándose negociaciones de larga duración que han llevado a un cambio de paradigma: las prácticas que antiguamente se condenaban como actos diabólicos, hoy son consideradas un aporte de los africanos esclavizados y sus descendientes a la construcción de la nación multicultural colombiana. Además, el hecho que haya sido el Obispo de Popayán es altamente simbólico, considerando que esa ciudad fue el centro del poder colonial de esa zona del país y una ciudad que se caracteriza por su religiosidad católica.

Las Balsadas nacieron como una manifestación de la religiosidad popular de las comunidades afrocolombianas del Pacífico, que, de manera espontánea, se organizaban y competían para saber cuál de ellas tenía el altar a la Virgen más decorado y los mejores músicos y cantadoras. Actualmente la celebración es patrocinada por la Alcaldía local y la participación depende, en buena medida, de los recursos disponibles. Si bien no hubo discurso del Alcalde durante la celebración, la presencia del gobierno local se podía sentir en las pancartas que adornaban las calles por donde pasaba la procesión, y con mucha fuerza en los músicos y cantadoras que venían en las Balsadas, todos con camisetas promocionando la empresa de pública local de energía local (EnerGuapi). Esto lleva a reflexionar sobre el poder que adquiere el gobierno local en hacer posible la celebración y, consecuentemente, en la progresiva pérdida de poder de las comunidades. De una parte, los últimos gobiernos a nivel nacional y local han fomentado la incorporación del patrimonio cultural afrocolombiano a los mercados étnicos y, en esa negociación, las comunidades productoras se han mostrado en permanente desventaja; sin embargo, el episodio de la falta de luz durante el concierto de cierre es un buen recordatorio que las negociaciones son permanentes y las comunidades siempre cuentan con algún margen para controlar su producción sonora.

Finalmente destaco que, durante el desarrollo de la celebración, la música tradicional estuvo en permanente negociación con otras sonoridades provenientes de los bares (vallenato, salsa, reguetón) y el concierto de bachata auspiciado por la Alcaldía, unas negociaciones desiguales ya que los sistemas electrónicos de amplificación permiten que estos géneros dominen el espacio sonoro. En una visita posterior a Guapi supe que para las siguientes celebraciones religiosas se había prohibido la música en los bares, una negociación orientada a mantener al control comunitario de la celebración promovida desde la Alcaldía y líderes locales. Pero, paralelamente, las músicas y los músicos del Pacífico sur vienen articulándose con géneros urbanos y mercados emergentes en el contexto multicultural y trasnacional, negociando y (re)configurando narrativas sobre la gente y la cultura través de las nuevas sonoridades afropacíficas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agudelo, Carlos. 2004. *Multiculturalismo en Colombia:* Política, inclusión y exclusión de poblaciones negras. Medellín: Ediciones La Carreta.

Arboleda, Santiago**.** 2010. Caminar y andar en la vida de los afrocolombianos. En: *Rutas de libertad:* 500 años de travesía*,* ed. Roberto Burgos. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Arocha, Jaime y Friedemann, Nina. 1984. *Un siglo de investigación social:* Antropología en Colombia, 507-572. Bogotá: Etno.

Arocha, Jaime y Rodríguez, Stella. 2003. Los culimochos. Africanías de un pueblo eurodescendiente en el Pacífico nariñense. *Historia Critica*, n. 24: 79-94.

Birembaum, Michael. 2010. Las poéticas sonoras del Pacífico sur. En: *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano,* ed. Juan Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla, 205-236. Cali: Editorial Pontifica Universidad Javeriana.

Carvalho, José Jorge. 2002. Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales. En: *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*, comp. Jaime Arocha, 47-78. Bogotá: CES-Universidad Nacional de Colombia.

Comunidad Educativa de Guapi. 2016. *Negro he sido, negro soy, negro vengo, negro voy*. Bogotá: Institución Educativa Normal Superior La Inmaculada, Ministerio de Educación Nacional, Save the Children Colombia.

Escobar, Arturo. 1997. Política cultural y biodiversidad: Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano. En: *Antropología en la modernidad*, eds. María Uribe y Eduardo Restrepo, 173-205. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

Escobar, Arturo. 2007. *La invención del Tercer Mundo.* Bogotá: Norma.

Estupiñán, Juan Pablo. 2020. Marimba en la "nevera". Tránsitos sonoros de la música afropacíficas colombiana. *Revista de Estudos e Investigações Antropologicas*, vol. 3, n. 2: 102-131.

Ferro, Germán. 2011. Guía de observación etnográfica y valoración cultural: fiestas y semana santa. *Apuntes*, vol. 24, n. 2: 222-241.

Hernández, Oscar. 2010. De currulaos modernos y ollas podridas. En: *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico Afrocolombiano*, ed. Juan Ochoa, Carolina Santamaría y Manuel Sevilla, 237-286. Bogotá: Editorial Javeriana.

Ministerio de Cultura. 2008. *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana, Ministerio de Cultura, Red de Investigadores en Músicas Tradicionales del Pacífico sur.

Moreno, Lina. 2011. Músicas afrocolombianas. Entre la espiritualidad y la crítica social. *Cadernos de Cam*po, n. 20: 1-360.

Motta, Nancy. 2005. *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica.* Cali: Colección Artes y Humanidades, Universidad del Valle.

Ochoa, Ana María. 2006. A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia. *Revista Transcultural de Música*, n. 10.

Ochoa, Juan, Oscar Hernández y Leonor Convers. 2015. *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano.* Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana.

Oslender, Ulrich. 2008. *Comunidades negras y espacio en el Pacífico colombiano:* hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Restrepo, Eduardo. 2013. Articulaciones de negridad: políticas y tecnologías de la diferencia en Colombia. En: *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, CLACSO, 147-163. Buenos Aires: CLACSO.

Wade, Peter. 2000. *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia.* Bogotá: Vicepresidencia de la República.

JUAN PABLO ESTUPIÑÁN es Politólogo e Historiador (Universidad de los Andes-Colombia, 2004). Magister en Estudios Étnicos y Africanos (Universidade Federal da Bahia-Brasil, 2010). Doctor en Antropología Social (Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Brasil, 2018). Profesor de catedra en el Departamento de Antropología-Universidad de los Andes entre 2016 y 2020. Actualmente es investigador independente y consultor en políticas y proyectos para grupos étnicos en la Organización Internacional para las Migraciones (OIM-Colombia). E-mail: juanpabloestupinan@gmail.com

Use license. This article is licensed under the Creative Commons CC-BY License. With this license you can share, adapt, create for any purpose as long as you assign the work.

Submitted: 10/05/2020
Resubmitted: 12/21/2020
Accepted: 03/02/2021

O MUSICAR DO *ATAJO DE NEGRITOS* DA FAMÍLIA BALLUMBROSIO: UMA ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175860

ELLIS REGINA SANCHEZ HERMOZA[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-7005-3632
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13084-030 – e162145@dac.unicamp.br

RESUMO
Os *atajos de negritos* são grupos de homens, meninos e meninas afrodescendentes que saem às ruas de El Carmen-Peru na época do Natal, geralmente do dia 23 de dezembro a 07 de janeiro, onde performam danças e canções. São tropas tradicionais performativas na medida em que são formadas por amadores, moradores e pessoas com ligações a El Carmen. O objetivo desta pesquisa é ilustrar por meio da etnografia da performance como a música, a performance e o repertório do *atajo* estão configurados, e compreender como estão atrelados com a localidade em que ocorrem. Esta investigação contribuiu para o seu campo de investigação ao dissertar sobre as formas como os negros do Peru contemporâneo estão se voltando para formas expressivas tradicionais como meio de conquistar espaço e redefinir sua posição local.

PALAVRAS-CHAVE
Atajo de Negritos; Musicar Local; Etnomusicologia; Etnografia da performance; Cultura Afro-Peruana.

ABSTRACT
The *atajos de negritos* are groups of Afro-descendant men, boys and girls who take to the streets of El Carmen-Peru at Christmas time, usually from December 23rd to January 7th, where they perform dances and

1 Esta pesquisa teve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

songs. They are traditional troops performing as they are formed by amateurs, residents and people with connections to El Carmen. The objective of this research is to illustrate through the performance ethnography how the music, the performance and the repertoire of the *atajo* are configured, and to understand how they are linked to the locality in which they occur. This investigation contributed to his field of research by talking about the ways in which contemporary blacks in Peru are turning to traditional expressive forms as a means of conquering space and redefining their local position.

KEYWORDS
Atajo de Negritos; Local musicking; Ethnomusicology; Ethnography of performance; Afro-Peruvian Culture.

INTRODUÇÃO

Trata-se de uma etnografia da performance (Seeger 2015) e uma análise do "musicar" (Small 1998) do *atajo de negritos*, especificamente o da família Ballumbrosio, localizado no distrito de El Carmen, na costa sul de Lima-Peru. O objetivo desta pesquisa foi ilustrar por meio da etnografia da performance como a música, a performance e o repertório do *atajo* estão configurados e compreender como as interações sociais e o "musicar" se desenvolvem dentro da comunidade.

Julgou-se importante também compreender as negociações internas, o processo de preparação que acontece nos ensaios e práticas antes da peregrinação até o fim do ciclo. Seguimos com uma descrição densa do processo ritual do *atajo*, para então fazer um zoom sobre três momentos desse processo com o fim de identificar como cada instância das jornadas dos *atajos* envolve mudanças contextuais.

Seeger (1992) propõe uma orientação para o estudo de qualquer tipo de música, sistematizado com base em perguntas a serem respondidas pela observação de uma performance musical: O que é performado? Quem performa? Onde ocorre a performance? Quando ela ocorre? Como ocorre? Por que ocorre?

O *ATAJO DE NEGRITOS*

Os *atajos de negritos* são grupos de homens, meninos e meninas afrodescendentes que saem às ruas na época do Natal, do dia 23 de dezembro a 07 de janeiro, onde performam danças e canções. Eles celebram o nascimento do Menino Jesus, bem como o dia da Virgem del Carmen (27 de dezembro), padroeria da cidade e o Dia de Reis (6 de janeiro). Além do período natalino, o *atajo* pode participar dos festejos do dia da Virgem del Carmen dos dias 6 a 14 de julho, do dia da identidade carmelitana em 26 de novembro (no qual comemora-se o natalício do patriarca Amador Ballumbrosio, símbolo da identidade afro-peruana e carmelitana),

assim como também outras festividades que podem ocorrer em outras localidades, inclusive em Lima.

Compreende-se os *atajos* como tropas tradicionais performativas comunitárias (Shelemay 2011, Wenger 1998), na medida em que são formados por amadores, moradores e pessoas com ligações a El Carmen. Os *atajos de negritos* também podem ser considerados afro-andinos, pois unem o fervor popular e as tradições de longa data que envolvem a transmissão de geração para geração por meio de conhecimentos coletivos que emergiram dos encontros étnicos da região.

A performance do *atajo* dramatiza narrativas ligadas aos Reis Magos, os pastores e as experiências dos africanos escravizados (Tompkins 2011). Essa mesma representação se reflete em outros elementos do *atajo*, tais como as letras, ritmos, danças e vestimentas. Essas representações surgem pelos encontros e fricções das três culturas: a andina, presente nos valores do mundo pré-hispânico; a hispânica, ligada ao catolicismo e ao legado africano presente nas rítmicas utilizadas nas danças, entre outros aspectos.

Outro aspecto relevante é como o *atajo* se relaciona e se posiciona em relação aos *atajos* de cidades vizinhas que chegam a El Carmem e dançam na praça para homenagear a Virgem, desse modo gerando uma espécie de competição aberta e informal, sem juízes, algo que acontece também em outras localidades de Chincha e Lima. Apesar de não ser uma competição formal, cada *atajo* se prepara para este encontro e performa as danças mais complexas ou representativas que fazem parte do repertório de cada *atajo*. É também neste contexto que os grupos marcam as suas identidades, algo especialmente evidente na roupa e nas cores que usam, mas também no estilo da cantoria e coreografia de cada *atajo*.

Os *atajos de negritos* estão particularmente presentes na Costa do Peru, região centro-sul de Lima, no departamento de Ica, província de Chincha, em distritos como El Carmen, Grocio Prado, Sunanpe, Tambo de Mora, Chincha Alta, entre outros. Na época colonial nessas localidades, havia maior presença de africanos escravizados e afrodescendentes devido à concentração do trabalho escravista da produção de algodão e cana de açúcar, como também alguns dos escravos idosos ou com alguma deficiência foram colocados nas fazendas do El Carmen.

Cabe ressaltar a existência da dança de *negritos* que se realiza em outros países da América Latina, assim como também em outras localidades do Peru, tanto na parte andina como na costa, nos quais contêm o elemento religioso cristão imposto pelos espanhóis na época colonial. Essa dança, em cada localidade, adquiriu características próprias que se evidenciam

nas práticas performativas das suas agrupações. Na região andina, muitas vezes os *negritos* são representados por dançarinos que utilizam máscaras pretas ou pintam a cara de preto, mas isso tem uma conotação simbólica especifica referida ao cristianismo. Como menciona Vásquez apud Chocano (p. 20, 2013), "o termo negrito não faz referência a cor da pele dos possíveis dançantes, mas sim a condição de não batizados dos mouros, que controlavam a península ibérica antes do advento dos reinos católicos".

El Carmen, localidade foco desta pesquisa, é um distrito de aproximadamente 12,050 habitantes, localizado no departamento de Ica. Há registros que os *atajos* envolvem as comunidades afrodescendentes desde meados do século XIX. Como outros estudos demonstraram (Tompkins 2011 Vásquez 1982), uma das hipóteses da possível origem do *atajo* remete a práticas musicais que derivam da tradição espanhola de cantar e dançar diante dos presépios,

> como também as celebrações religiosas dos afrodescendentes no Corpus Christi na época colonial, que aconteciam em torno das igrejas" (Tompkins, 1981, 155). No caso do El Carmen, "a construção da igreja foi um dos fatores que propiciou o surgimento do Atajo de Negritos (Vásquez, apud Chocano 2013, 18).

Atualmente, os *atajos* do povoado de El Carmen são patrimônio cultural da nação peruana, segundo a resolução vice ministerial Nº 035-2012-VMPCI-C-MC (Jornal oficial da República do Peru, *El Peruano* 2012). O processo de patrimonialização ocorreu graças à ajuda de alguns acadêmicos, antropólogos, dos mestres, integrantes dos *atajos do El Carmen*, moradores da localidade e do Ministério de Cultura. Ademais, também foi incluído na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO, que aconteceu em Bogotá, Colômbia no *"XVI Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO"*.[2]

PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS

Outro aspecto relevante nas configurações do musicar do *atajo* é que estas práticas performativas favorecem ocasiões de encontros sociais, promovendo o desenvolvimento da comunidade entre os participantes.

Mas o que é musicar?

2 *XVI Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO*. https://ich.unesco.org/es/RL/el-hatajo-de-negritos-y-las-pallitas-danzas-del--sur-de-la-costa- central-del-peru-01309 (acessado em 25/01/19).

Esse termo, proposto pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998), se propõe a repensar o conceito de música, não apenas analisando-a como objeto sonoro, mas também de que forma é produzida, a música como processo e não como objeto.

O termo "*musicking*" (musicar), onde a música deixa de ser um substantivo e torna-se o verbo, refere-se a qualquer tipo de relação com a música, tanto em produção ou prática musical (Small 1998).

> Musicar é tomar parte, em qualquer capacidade, de uma performance musical, seja se apresentando ou ouvindo, ensaiando ou praticando, oferecendo material para performance (o que também se chama composição), ou dançando. Podemos por vezes até estender o significado do musicar as atividades das pessoas que verificam os ingressos na porta, ou as pessoas que movem o piano e bateria, ou os roadies que deixam os instrumentos preparados e fazem as checagens de som, ou os faxineiros que limpam tudo depois que todos foram embora. Eles também estão contribuindo para a natureza dos eventos em uma performance musical (Small 1998, 9 apud Vilela et. al 2019).

Em Carmen – Chincha, a maioria dos participantes habita a mesma vizinhança e os eventos que acontecem envolvem a comunidade como um todo. Assim sendo, os moradores e as irmandades religiosas católicas do El Carmen se organizam todos os anos para realizar a festa da Virgem del Carmen e o recebimento do Menino Jesus.

Esse "musicar" coletivo da comunidade em torno do *atajo* de sua vizinhança contribui para criar um sentido de unidade entre os envolvidos, desde as pessoas que enfeitam suas casas e fornecem comida e bebidas ao *atajo* quanto os que vão de casa em casa para dar a benção, até a organização interna dos *atajos* para definir as casas onde ocorrerão os ensaios, o figurino que será utilizado nesse ano, os padrinhos que irão apoiar economicamente o *atajo* para a confecção do figurino, entre outros aspectos. Assim, os *atajos* têm papel importante no estabelecimento da coesão nas suas comunidades.

Ressalta-se a importância do compromisso que existe entre os integrantes do *atajo* e todos os que participam direta e indiretamente da manifestação. Desse modo, preservam as tradições e costumes da localidade, dando um sentido de comunidade, companheirismo e irmandade que se reflete no texto das músicas do repertório. O relato do *caporal* Camilo Ballumbrosio corrobora isto:

> Para integrar o *atajo* tem que ter um compromisso espiritual, não necessariamente uma promessa. Se você quer fazer uma promessa pode, mas não é obrigatório, mas você tem que ter

> devoção aos santos, à Virgem, ao Menino Jesus, os Reis Magos... de vir dançar e agradecer todos eles. Por exemplo, no dia dos Reis Magos, que é o encerramento das atividades do *atajo*, se realiza uma despedida aos santos com um cântico que por meio da letra representa o companheirismo e irmandade que acontece entre os integrantes do *atajo*, sendo que se um integrante não pode comparecer na próxima peregrinação, estarão os outros integrantes do *atajo* dançando no nome dele e continuando com a tradição, ao mesmo tempo homenageia os ancestrais. *(Cantando)… Nos daremos un abrazo, hasta el año venidero… y si no puedo venir, volverá mi compañero, Hasta el año venidero.* (Camilo Ballumbrosio 2017).

Outra perspectiva teórica realizada nesta pesquisa, corresponde à classificação dos campos sociais da performance musical, proposta pelo etnomusicólogo americano Thomas Turino (2008), os quais são: música em tempo real (subdividida em performance participativa e performance apresentacional) e música gravada (subdividida em arte de estúdio e gravações em alta-fidelidade).

> Esta classificação, portanto, contempla o fato de que as vivências musicais de muitas pessoas hoje se centram em formas de música gravada. Por sua vez, cada uma destas categorias foi subdividida em dois campos de prática musical. Os campos em tempo real incluem práticas ligadas a "música participativa" (*participatory music*), nas quais não há distinção entre músicos e plateia, e a "música apresentacional" (*presentational music*), que prevê esta distinção; os da música gravada envolvem "gravações em alta-fidelidade" (*high-fidelity*) e "arte de estúdio" (*studio art*) (Turino 2008, *apud* Reily 2016, 7).

Dentro da classificação da performance participativa, encontramos vários aspectos que surgem dentro de um contexto coletivo, destacando certas particularidades, tais como: formas curtas, abertas e repetitivas; pouco espaço para o virtuosismo individual; altamente repetitivo; constância rítmica e temporal; variação intensiva; começos e finais, entre outros elementos.

Analisamos as práticas performativas do *atajo de negritos*, considerando-as como parte da classificação da performance participativa proposta por Thomas Turino (2008), ao contrário de outras práticas musicais afro-peruanas que surgiram em outro contexto, não religioso/ritual, como o *festejo*, *lando*, *zamacueca*, entre outros. Esses corresponderiam à classificação da performance apresentacional.

Existem várias tradições musicais que poderiam ser classificadas como afro-peruanas. Historicamente, estas tradições eram fundamentalmente

participativas na sua orientação. Isto é, ocorriam como atividades comunitárias onde todos os presentes estariam envolvidos de alguma forma na performance (Turino 2008).

Na classificação performativa participativa (Turino 2008) vários elementos são fundamentais para determinar o papel da música dentro do contexto histórico-social e como esta pode se tornar uma performance apresentacional. Geralmente uma performance participativa torna-se apresentacional quando esta é tirada do seu contexto original, espetacularizando, reestruturando, adaptando novas formas musicais nessa nova performance e mudando o papel da música dentro dessa manifestação cultural.

O *atajo de negritos* traz como centro das investigações sua riqueza cultural, em específico, nas expressões artísticas da música e da dança, no papel que desempenha atualmente e na construção da identidade da comunidade afro-peruana. Como Glaura Lucas (2002) destaca, a música e a dança em certas religiões e rituais são centrais e podem tornar-se mediadoras nas relações sociais. "Música e dança tornam-se o principal veículo da experiência religiosa em certos rituais religiosos, e, portanto, estão complemente integradas dentro da organização social de tais religiões" (Lucas 2002, 18). No caso do *atajo de negritos*, a música e a dança estão fortemente atreladas à religião católica. Isso se reflete na performance, nas letras do repertório e sobretudo na devoção da festa dos integrantes e participantes da festividade no dia da Virgem del Carmen e do Menino Jesus.

Os rituais comemorativos são uma dramatização da "memória social" (Connerton 1989). É uma forma de inscrever aquilo que o grupo quer lembrar no próprio corpo. Como Reily (2002) menciona, por meio das experiências no ritual, algumas práticas podem promover experiências memoráveis nos grupos sociais.

A eficácia de qualquer ritual, por mais coerente que seja, reside em sua capacidade de promover experiências memoráveis entre os participantes, capazes de transportá-los para o universo mítico de sua dramatização coletiva. O que determinará se isso ocorrerá ou não é o modo como as estruturas são implementadas em contextos reais, em que pessoas se encontram e fazem uso de seu legado para mediar suas relações com os santos e entre si (Reily 2002).

O elemento religioso ritualístico está muito presente nessa manifestação, já que a igreja católica desempenha um papel muito importante nas construções de novas identidades americanas. No Peru, as religiões africanas complementaram-se com a religião católica, chegando assim a um sincretismo, reinterpretando, mediante a adoração de santos, rituais do catolicismo. Havia pouca distinção entre o sagrado e o profano.

Segundo Rosa Elena Vásquez (1982), a mestiçagem que surgiu no colonialismo trouxe consigo uma maior diversidade, encontros e interculturalidades de parte não só dos espanhóis, senão também entre os africanos escravizados provenientes da África Central (Guiné, Congo e Angola), que foram trazidos para as Américas. Desde a chegada dos colonizadores, os espanhóis trouxeram e impuseram suas crenças e formas de vida, empregando uma dominação coercitiva excludente, como também sua religião cristã, suas tradições, entre elas a música, instrumentos musicais, danças e novas práticas. Assim, a cultura dos colonizadores passou a coexistir e se misturar com a cultura local.

A PESQUISA ETNOGRÁFICA

Foram realizadas três pesquisas etnográficas no Peru, na localidade de El Carmen, no departamento de Chincha, a primeira no período de dezembro de 2017 (23 até 27 de dezembro) e janeiro de 2018 (6 de janeiro, Dia dos Reis Magos) em Grocio Prado. A segunda etapa da pesquisa de campo foi realizada no mês de julho de 2018 em Lima e El Carmen; finalmente, a terceira etapa foi realizada no período de dezembro de 2018 até janeiro de 2019. Essas pesquisas de campo compreenderam observação participante, filmagens, registros fotográficos das performances e entrevistas semiestruturadas. Os registros realizados no campo foram parte do percurso de um *atajo* específico da Família Ballumbrosio.

A ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE DO *ATAJO DE NEGRITOS*: ENSAIOS, PREPARAÇÃO E PARTIDA

Os ensaios, a preparação e partidas das jornadas do *atajo* acontecem na casa Ballumbrosio, a qual é ajeitada para que caiba o maior número de pessoas. Geralmente sempre está lotada de integrantes, turistas, fotógrafos e pesquisadores vindos de várias partes do Peru e do mundo.

A cada ano a casa é decorada com enfeites e luzes de Natal, uma árvore e um presépio, que ficam dentro da casa. Essa atividade se realiza em conjunto com vários participantes, tais como: o dono da casa, integrantes da Família Ballumbrosio, o *mayoral*[3], o qual está encarregado da organização interna do *atajo*, os padrinhos, madrinhas do *atajo*, os quais, além de contribuir economicamente também ajudam em alguns preparativos, antes e durante a jornada, tendo um papel importante na Queima do Altar, que será descrito mais adiante.

3 Capataz de um grupo de pessoas, animais ou uma comunidade religiosa.

Todos esses participantes montam um altar-andor ao redor do presépio, que é enfeitado com fitas coloridas de cetim e adereços de Natal. O altar-andor da casa da Família Ballumbrosio foi montado no início dos ensaios e ficou no mesmo lugar até o dia da Queima do Altar, já que posteriormente seria queimado juntamente com algumas vestimentas dos *negritos*, tais como chicotes e faixas.

O processo de aprendizado das músicas e das danças dos *atajos* é coletivo, as quais são transmitidas por meio da tradição oral e fazem parte da bagagem cultural que os integrantes adquiriram quando crianças. Desse modo o grupo aprende a performar coletivamente como um todo. Trata-se de uma tradição que envolve a transmissão intergeracional, em muitos casos as crianças que se incorporam pela primeira vez ao *atajo* tiveram algum familiar que dançava no grupo ou conseguiram a oportunidade de acompanhar os percursos ou ensaios. Isso se deve ao fato da localidade do El Carmen ser uma província muito pequena e a maioria da população participar em alguma medida das atividades dos *atajos*.

Geralmente nos grupos com orientações participativas existe uma distinção muito tênue entre ensaio e performance, já que não é preciso que haja absoluta sincronicidade na performance, mas sim que predomine o prazer do musicar coletivo. Segundo o relato de integrantes do *atajo*, o repertório é composto por 24 danças, mas atualmente perduram somente dez. Entre as 24 danças, existem 5 ou 6 que são as serranitas[4], o gênero mais afro-andino do repertório.

Como afirma Chebo, a influência andina das *serranitas* está relacionada não só com as "sonoridades andinas", senão também pelo aspecto demográfico, devido ao fato de que a localidade de Chincha está situada geograficamente próxima às regiões andinas, tal como Huancavelica e Ayacucho. No caso da localidade de El Carmen havia movimentos migratórios entre os habitantes dessas localidades.

> O afro-andino acontece pela demografia, existe uma vertente andina, há um riacho andino... Geograficamente está Ayacucho, Huancavelica, Ica e Chincha, então obviamente que os nossos ancestrais foram acolhidos, sarados pelas pessoas dos Andes, alguns velhinhos sábios acolheram a filhos de escravos para depois retorna-los curados à costa. Eu lembro de ter tido uma amiga andina, que era afilhada da minha avó, criada aqui, antes faziam um tipo de intercambio, para que aprendam os costumes de lá e aprendam os costumes daqui e assim se manter, porque é o único jeito, uma vez mais argumento, a única forma de preservar a cultura é a fusão (mistura) porque senão não vamos ter este

4 Gênero musical dentro do *atajo*, alusivo às convergências de encontros culturais com influência andina, tanto na sonoridade (harmonia, melodia) quanto nas letras e coreografia.

> *Atajo de Negritos* sem fusão. Tem que ter pessoas de ambos costumes, tem que ter pessoas que não sejam negras... já nada é puro (Chebo Ballumbrosio 2018).

A música, a dança e as letras do repertório são reminiscências de um passado que remonta à escravatura dos negros da época colonial, contando as vivências do trabalho rural e agrícola, como também as cantigas natalinas de origem européia, os *villancicos*[5]. Assim, esse repertório evoca os encontros culturais com andinos, a manutenção da memória negra e a subjugação da religião católica.

Entre os dias 23 e 27 de dezembro de 2017 tive a oportunidade de observar as atividades do *atajo* da Família Ballumbrosio. Embora não tenha sido possível acompanhar o grupo nos seus ensaios antes de sua jornada ritual, foi-me relatado que as atividades do *atajo de negritos* começam no primeiro sábado de outubro. A convocatória foi aberta para toda a comunidade do El Carmen e foi feita por meio de divulgação na própria casa Ballumbrosio, onde se colocou um cartaz na entrada da porta e em redes sociais como o Facebook. Após vários ensaios desde o primeiro sábado de outubro até dezembro, os participantes iniciantes foram designados como *negritos* (dançarinos) e os dançarinos mais experientes como *caporales* (geralmente, integrantes da Família Ballumbrosio). Alguns participantes que moram em outras localidades, como Lima, compareceram aos ensaios, como foi o caso de alguns dos irmãos Ballumbrosio, sendo um total de 14 irmãos. Muitos deles moram em Lima ou mesmo em outros países como França e Estados Unidos, mas fazem questão de participar do *atajo*.

Ao longo da jornada do *atajo* há nove momentos distintos, os quais carregam significados diferentes. Estes significados são definidos por diversos fatores como: o dia da celebração, para quem e porque dançam, assim como também a localidade em que será realizada a manifestação. Alguns dos momentos mudam completamente, apesar de acontecerem num mesmo dia. Esse aspecto se reflete na performance e musicar do *Atajo de Negritos*, por existirem variações entre as coreografias, as quais estão relacionadas à temática da letra da música.

ELEMENTOS PERFORMATIVOS DOS *ATAJOS*

Como foi mencionado anteriormente, dentro do repertório do *Atajo de Negritos*, há 24 danças cada qual com uma canção específica. Entre os *atajos* usa-se o termo "dança", com o qual se subentende tanto a canção

5 Forma musical poética europeia, século XV (Cânticos natalícios).

quanto a coreografia. Assim, usaremos aqui o termo dança nesse sentido, englobando música e dança.

O repertório dos *atajos* engloba as seguintes danças: "Acción de Gracias", "Anunciación", "Arrullamiento", "Chica Fé", "Contradanza", "Contrapunto de Zapateo", "Despedida de la Virgen del Camen", "Despedida de Navidad", "Despedida del 6 de enero", "El Divino", "En nombre de Dios comienzo", "Hoy cantemos, hoy bailemos", "El Borrachito", "Pajarillo", "Paloma Ingrata", "Panalivio", "Pasacalle", "Pastorilla", "Pastorcillo", "Pisa de Humay", "Cancion al niño Dios", "Serrana Vieja", "Yugo" e "Zancudito".

As danças têm textos com diversas finalidades. Algumas têm por objetivo adorar ao Menino Jesus ou a Virgem del Carmen; outras contém textos alusivos ao Natal como os *villancicos*, como também relatos das experiências da escravatura na época colonial, assim como também homenagem aos ancestrais, principalmente ao patriarca Amador Ballumbrosio; há ainda danças para agradecer aos fiéis por terem recebido o *atajo* na suas casas e por terem oferecido alimentos e bebidas aos integrantes do grupo.

Existe uma lógica para escolher as danças a serem interpretadas a cada ano, respeitando as danças "obrigatórias" que são para cada temática já mencionada. A distinção da escolha do repertório foi constatada no campo, assim como também nas declarações do senhor Adan, o qual enfatizou que o repertório do *Atajo de Negritos* se divide principalmente em duas partes, o repertório específico para o Menino Jesus e o repertório para a Virgem del Carmen, material que descreveremos posteriormente.

Segundo os relatos dos *caporales* e as informações obtidas na pesquisa de Tompkins (2011) e Vásquez (1982), os *atajos* não interpretam todas as 24 danças num mesmo ano. Há vários motivos para isto, um dos principais é a falta de tempo de interpretá-las todas nos nove momentos. Outro aspecto é a falta de tempo de ensino e aprendizado aos *negritos* que se integram ao *atajo* pela primeira vez.

No caso do *atajo* da Família Ballumbrosio, o senhor Chebo, violinista e liderança do *atajo*, também relatou que além da falta de tempo para interpretar as 24 danças nos nove momentos, o *atajo* escolhe o repertório segundo a composição dos integrantes, pois vários *caporales* moram fora do país e não tem oportunidade de participar todos os anos.

REPERTÓRIO PARA O MENINO JESUS

Este repertório está constituído por danças cujos textos tratam especificamente da adoração do Menino Jesus, dando as boas-vindas ao

recém-nascido e celebrando sua chegada. O repertório é previamente escolhido pelos *caporales* e violinistas com bastante antecedência. Geralmente acontece no mês de outubro, no qual se realizam os ensaios e preparações antes da performance. Esse repertório específico é denominado "Arrullamiento", o qual contém quatro danças diferentes: "Arrullamiento, "El Divino"; "La Llegada Del Rey" e "Hoy cantemos hoy bailemos". Cada música é interpretada segundo o momento da performance, por exemplo, quando carregam o Menino Jesus nas peregrinações ou quando o Menino Jesus é homenageado.

A temática desse repertório também se reflete nas coreografias, pois muitos dos movimentos corporais realizados estão relacionados com a adoração ao Menino Jesus, como é o caso da dança "Arrullamiento", na qual observamos que não há sapateado, o andamento da dança muda de acordo com as batidas dos sinos. O andamento no começo da dança é mais devagar, além disso, os integrantes do *atajo* se agrupam em cinco ou seis *negritos* e entrelaçam os chicotes. Desse modo, formam uma pequena base onde se coloca o Menino Jesus. Cada grupo do *atajo* tem aproximadamente dois minutos para carregar o Menino Jesus dessa forma durante a dança. Um elemento da coreografia envolve cada grupo caminhar no sentido anti-horário, carregando o Menino Jesus sobre os seus chicotes, até o texto da canção passar a se referir à adoração do Menino Jesus e à benção da Virgem Maria. Nesse momento os integrantes do *atajo* se prostram e ficam ajoelhados por um intervalo de tempo.

Arrullamiento

A tus pies postrados todos nos rendimos, A tus pies postrados todos nos rendimos,

Para que nos bendiga la Virgen María Para que nos bendiga la Virgen María.

Após essa parte da coreografia, os *caporales* aceleram o andamento, batendo os sinos de forma mais rápida, o texto também muda e começa o sapateado.

REPERTÓRIO PARA A *VIRGEM DEL CARMEN*

Esse repertório se caracteriza por conter danças com textos alusivos à *Virgem del Carmen*, tal como: "Homenaje a la Virgen del Carmen" e "Despedida de la Virgem del Carmen". Cabe mencionar que ambas as danças correspondem a uma mesma sequência melódica e passos coreográficos, mudando apenas o texto. A diferença corresponde ao momento específico que é performado: a dança "Homenaje a la Virgen del Carmen" é performada no começo da peregrinação, quando a Virgem é retirada da igreja

no andor, para assim realizar as peregrinações nos próximos dias, e a dança da "Despedida de la Virgem del Carmen" é performada no dia 28 de dezembro ao meio dia, quando a santa é transportada para a igreja, onde permanecerá até o próximo ano. Este repertório simboliza o começo e o fim do ciclo da festividade da *Virgem del Carmen*. A seguir, oferecemos uma transcrição da melodia desse repertório, sendo que na primeira linha de texto, aparece parte da primeira estrofe de "Homenaje a la Virgen del Carmen" e na segunda linha, a primeira estrofe do texto da "Despedida de la Virgem del Carmen".

Homenaje a la Virgen del Carmen e Despedida de la Virgen del Carmen

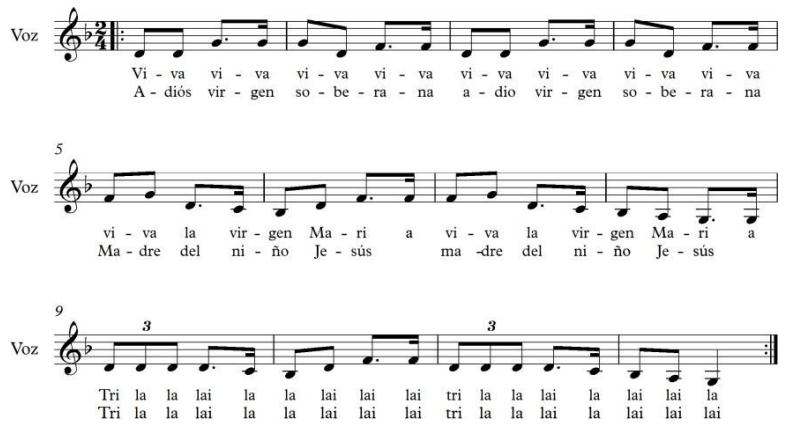


FIGURA 1 – Transcrição da primeira estrofe das danças "Homenaje a la Virgen del Carmen" e "Despedida de la Virgem del Carmen", que fazem parte do repertório do *Atajo de Negritos*.
Fonte: Pesquisa de campo no El Carmen 23/07/2018 (Transcrição da autora).

ÚLTIMO ENSAIO GERAL NA CASA DO AMADOR BALLUMBROSIO

O último ensaio geral ocorre no último sábado na noite, antes do Natal. Tive a oportunidade de observar por dois anos consecutivos como se desenvolveram os ensaios do *atajo* da Família Ballumbrosio, os quais tiveram algumas mudanças de horário e data. A primeira vez que assisti ao ensaio aconteceu no sábado dia 23 de dezembro das 18h às 21h30, tendo uma maior duração do que a segunda vez, que aconteceu no sábado dia 22 de dezembro, começando às 20h e terminando às 22h.

Os integrantes do *atajo* são convocados por volta das 18 ou 20h na casa do patriarca Amador Ballumbrosio, sendo esse sempre o ponto de encontro definido pelos *caporales* e o *mayoral* ou a *mayorala*. Tudo isso consta no regulamento interno dos *atajos de negritos*, segundo foi relatado pelos

caporales do *atajo* da Família Ballumbrosio como também pelos *caporales* de outros *atajos*. Além disso, a casa Ballumbrosio carrega muitos significados sobre ancestralidade, manutenção da tradição e respeito, já que senhor Amador, fundador do *atajo* Ballumbrosio, sempre morou nessa casa e é onde ainda mora sua viúva, alguns filhos e netos. Vale apontar também que muitos turistas vão para lá conhecer um pouco sobre a Família Ballumbrosio e a história dos *atajos*.

No interior da casa tem muitos quadros de fotografias, retratos de Amador Ballumbrosio, do *atajo* e da Família Ballumbrosio, bem como condecorações, diplomas de reconhecimento do *atajo*, por ser considerado patrimônio cultural da nação; no centro da casa tem uma pintura retratando Amador Ballumbrosio segurando o seu violino, cujo tamanho é de aproximadamente 100 x 120 cm. Esse retrato é significativo por representar a presença do Amador Ballumbrosio no *atajo*. Essa "presença" emerge, inclusive, no fato de antes de dar início à peregrinação, na noite do dia 24 de dezembro, após os preparativos para o primeiro percurso, todos os integrantes do *atajo* posam juntos ao retrato para tirar uma foto e assim registrar todos os integrantes que participaram no *atajo* naquele ano.

Antes do início do ensaio, os integrantes iam chegando aos poucos na casa Ballumbrosio aguardando a chegada dos outros. Alguns ficavam sozinhos treinando ou em pequenos grupos, conversando. Os mais novos contavam piadas e compartilhavam experiências e outros treinavam alguns passos e até desafiavam outros para fazerem passos mais complexos. Esses processos de aprendizado coletivo no ensaio, como também nos outros momentos do *atajo*, os quais serão descritos posteriormente, propiciam saberes, sentimento de pertencimento e ao mesmo tempo ajudam os participantes a se colocarem no papel que lhes corresponde dentro do grupo.

No decorrer do ensaio nas duas instâncias observadas, notou-se que teve uma pausa, já que as danças do *atajo* exigem muito esforço físico. No momento da pausa os donos da casa (nesse caso, os filhos do Amador Ballumbrosio) ofereceram bebidas e lanches para todos os integrantes do *atajo* Ballumbrosio, assim como também para as pessoas que estavam presenciando o ensaio. Do mesmo modo observou-se a presença de pessoas externas ao El Carmen – visitantes, fotógrafos, turistas filmando e tirando fotos. Geralmente para poder ingressar na casa da Família Ballumbrosio e fazer algum registro audiovisual é preciso conversar previamente com algum dos irmãos Ballumbrosio, como o senhor Chebo ou Miguel.

Na pausa do ensaio os membros mais velhos e as lideranças aproveitaram o tempo para narrar algumas histórias aos integrantes mais novos sobre como era a performance dos *atajos* no passado. Como pude observar no ensaio em 2017, onde o *caporal* Miguel Ballumbrosio relatava que

antigamente os integrantes nas performances usavam coroas e que a partir de agora os integrantes voltariam a usá-las, pois, as coroas representavam os Reis Magos que levam a benção às casas dos devotos.

> Depois de entregar as comidas e bebidas para os integrantes do *atajo* e todas as pessoas que estavam presenciando o ensaio, o *caporal* Miguel, filho de Amador Ballumbrosio, pediu que todos ficassem quietinhos e calados. Nesse momento ele foi até uma habitação e trouxe as coroas para os *negritos*. Relatou que antigamente todos os anos os *negritos* usavam coroas, que essa tradição foi se perdendo ao longo do tempo e que nesse dia iriam usá-las no percurso e festividades de adoração ao Menino Jesus e a Virgem del Carmen (Diários de campo, El Carmen 2017).

Na primeira vez que acompanhei o *atajo* não foi possível contabilizar com precisão o total das músicas ensaiadas, porque eu tive dificuldade em reconhecer todo o repertório, já que os registros anteriormente coletados por Tompkins (2011) e Vásquez (1982) não continham todo o repertório documentado, incluíam somente algumas transcrições das letras e poucas em notação musical.

No ensaio, alguns dos familiares dos integrantes do *atajo* ficaram fora da casa observando, tirando fotos, filmando com os seus celulares. Eles estavam muito contentes que os seus filhos estavam participando do *atajo*. Na maioria dos casos a participação dos integrantes no *atajo* é intergeracional, o quer dizer que a tradição de participar se mantém vigente, seja pela devoção ao Menino Jesus ou a Virgem del Carmen. Ao término do ensaio, os familiares ficam esperando, pois acontece o batismo, um importante ritual de iniciação que faz parte da configuração dos *atajos*, o qual será descrito a seguir.

O BATISMO

O batismo é realizado após o término do ensaio. Acontece na mesma casa Ballumbrosio, num lugar específico, do lado do presépio. Por meio do batismo os integrantes do *atajo* são purificados, o que lhes permite distribuir as bençõs do Menino Jesus aos membros da comunidade durante as suas peregrinações. Como me informaram em várias instâncias, o ato do batismo tem um poder transformador de tirar o negrito da condição de mouro, tornando-o cristão.

Nas duas vezes em que o observei, o horário de início foi entre as 21h45 e 22h, o batismo faz parte do rito de passagem de admissão ao *atajo*. A cada ano todos os integrantes são batizados independentemente do tempo de

permanência e papel que desempenham no *atajo*. Quem está a cargo do batizado é o sacerdote, que geralmente é um *caporal* que pode ser designado como sacerdote pelas lideranças do *atajo*. O sacerdote simboliza um coringa que ridicularizaa a religião católica. Nos dois anos, observei que o sacerdote usava roupas e acessórios coloridos, lentes de sol neon, um lençol nas costas utilizado como capa ou túnica e um cachecol utilizado com turbante.

Neste ritual também participam os coroinhas, que são crianças dançarinas do *atajo* que são escolhidas aleatoriamente; em 2017 foram escolhidos dois meninos de aproximadamente nove ou dez anos, que ficavam rindo o tempo todo devido às palhaçadas do sacerdote, que fazia piadas sobre as pessoas sendo batizadas. No ano seguinte, foram escolhidos três coroinhas, dois meninos e uma menina de aproximadamente doze anos; eles também ficaram rindo, mas não tanto quanto as crianças do ano anterior, apesar das graças do sacerdote. Os coroinhas ficam do lado do sacerdote, um do lado direito e outro do esquerdo, cada um segurando os objetos utilizados no ritual. Um deles segura um cofrinho, onde as madrinhas ou padrinhos colocam esmolas, as mesmas que serviram para parte das despesas da organização do *atajo* como também para a compra de comida e refrigerante para os integrantes do *atajos*. Na outra mão seguram um recipiente pequeno com sal. O outro coroinha sustenta um copo com água benta e uma flor, a mesma que servirá para jogar a água em cada dançarino ao ser batizado.

O processo do batizado realiza-se do lado do presépio. Os *caporales* ou donos da casa colocam um cobertor no chão para que assim os dançarinos – ou *negritos* – fiquem de joelhos na frente do sacerdote para serem batizados, enquanto os demais ficam ao lado de suas madrinhas ou padrinhos, perto do sacerdote, aguardando a sua vez no batismo – às vezes fazem fila ou simplesmente aguardam serem chamados, mas todo mundo fica muito próximo, presenciando o batizado.

O ritual inicia quando o sacerdote faz a chamada para o batismo e todo mundo fica na fila. Nesse momento ele dá as instruções às madrinhas ou padrinhos, os quais ficam esperando do lado do integrante a ser batizado segurando um perfume e um lenço de bolso que será utilizado no batizado. A primeira instrução do sacerdote é colocar o lenço de bolso na cabeça do dançarino. Em seguida o sacerdote fala para a madrinha ou padrinho que tem que escolher o nome de uma flor, independentemente do sexo do dançarino, para poder batizá-lo. Pede que seja entregue o perfume que é utilizado para verter sobre o dançarino, após falar o nome da flor. Em seguida o sacerdote dá um pouco de sal ao integrante a ser batizado. Em 2017, cada aspirante recebia uma colherada de sal, mas no ano seguinte o sacerdote usou só os seus dedos para dar o sal. Logo em seguida mergulhou

a flor em água benta, a mesma que um dos coroinhas estava segurando. No momento do batizado a madrinha ou padrinho coloca dinheiro numa caixa de esmolas, depois o sacerdote costuma fazer uma dança ritualística, sapateando, e diz algumas frases remontando às línguas africanas como também da religião católica, fazendo uma benção. Por fim, joga um pouco de perfume e água benta sobre o participante sendo batizado. Dessa maneira, o negrito está pronto para integrar o *atajos*.

PREPARAÇÃO E PEREGRINAÇÃO

No dia seguinte, 24 de dezembro, os participantes do *atajo* são convocados às 20h na casa do Amador Ballumbrosio para assim se prepararem e começar com o primeiro dia de peregrinação e a procissão da Virgem del Carmen. A maioria dos integrantes do *atajo* chegou acompanhada de alguns dos familiares, geralmente as crianças, enquanto outros integrantes adolescentes chegaram junto com os irmãos mais novos para assim poder ajudar na preparação e terminar de se arrumar na casa. As mães dos *negritos*, outros familiares e donos da casa trabalharam juntos para que tudo ficasse pronto, ajudando na colocação das faixas e coroas para a performance do dia central, na chegada do Menino Jesus.

Contudo, a preparação terminou por volta das 20h50. Assim, o *atajo* saiu da casa Ballumbrosio às 21h para começar a peregrinação que seguiu pelas principais ruas do distrito do El Carmen, pela praça central e finalmente chegou à igreja. Paralelamente, no distrito do El Carmen acontecia a procissão da Virgem del Carmen, que também foi integrada por outras associações performativas, tais como bandas, *pallas*[6] e outros *atajos* do El Carmen. Nenhuma dessas associações performativas deixaram de tocar, mesmo havendo um encontro e muitas vezes as músicas e os repertórios não coincidiam. Em alguns casos observou-se que, quando a procissão da Virgem del Carmen chegava perto dos *atajos*, os músicos deixavam de cantar e seguiam a pulsação da música da banda com os sinos, até que a música da Virgem del Carmen seguisse seu percurso.

CHEGADA À IGREJA E O ENCONTRO

Após seguir o percurso pelas ruas, os *atajos* se dirigem até a igreja do El Carmen, a qual fica no centro da cidade. Ao chegar à igreja observei que todos os *atajos*, o grupo de *pallas* e a banda encontravam-se dançando e tocando simultaneamente, esperando a chegada e entrada da Virgem del Carmen na igreja. Às 23h, o andor da Virgem del Carmen é levado para

6 Versão feminina do *atajo de negritos*, integrado exclusivamente por mulheres e meninas.

dentro da igreja para dar início à missa, a qual termina às 23h45, em todo esse tempo os *atajos* ficam fora da igreja na porta principal, alguns aproveitando esse tempo para descansar um pouco nas grades da escada dela até que os sinos toquem à meia-noite. Nesse momento, os integrantes dos *atajos* congratulam-se e continuam dançando e cantando, dessa vez celebrando a chegada do Menino Jesus. Nessa parte da peregrinação, o *atajo* tem um repertório específico, o qual geralmente contém uma linha melódica igual a das outras músicas, mas com outra letra.

O *atajo* segue dançando e cantando nas ruas, seguindo o percurso da peregrinação até chegar na casa Ballumbrosio. Uma vez lá, os *caporales* e a *mayorala* reúnem todos os integrantes para dar algumas apreciações e corrigir alguns aspectos sobre o percurso já realizado, tais como pedir que cantem mais forte e que tenham mais concentração e devoção para dançar ao Menino Jesus e a Virgem del Carmen, também dão as indicações do próximo percurso.

A PEREGRINAÇÃO NAS CASAS DOS DEVOTOS

No dia seguinte, 25 de dezembro, os *atajos* são convocados a virem à casa Ballumbrosio às 10h, para fazerem o percurso das visitações às casas dos devotos tanto em El Carmen como também em localidades vizinhas, como Guayabo, San Jose e San Regis. O ponto de partida e chegada dos *atajos* sempre é a casa Ballumbrosio. Para fazer os traslados às localidades vizinhas, a Família Ballumbrosio dispõe de uma van, outros carros dos padrinhos e amigos da família também são colocados à disposição do *atajo* para dar carona a membros sem transporte próprio, como aconteceu no translado entre Guayabo e a fazenda San José, o qual acompanhei e vivenciei.

A estrutura das visitações às casas dos devotos segue um padrão muito similar, mas as letras das músicas cantadas vão mudando de acordo com o dono da casa e o tempo que o *atajo* permanece no local. A estrutura das peregrinações é a seguinte: o *atajo* ingressa cantando e dançando nas casas dos devotos, ficando perto do presépio, após a performance, cada dono de casa oferece bebidas e comidas, por fim cantam um agradecimento, sendo que seu conteúdo muda de acordo com o nome do dono da casa e também das comidas que ele oferece ao *atajo*.

O primeiro lugar a ser visitado foi à igreja de Guayabo, localizada a dez minutos de carro do El Carmen. Fiquei curiosa ao saber por que o *atajo* começou a peregrinação com essa igreja, pois eu havia sido informada de que nenhum *atajo* pode entrar nela. Segundo os *caporales*, essa igreja era muito querida pelo senhor Amador Ballumbrosio e ele tinham permissão de entrar lá e cantar para o Menino Jesus. Entraram na igreja de

Guayabo por volta das 11h45 e ficaram dançando e cantando até 12h15. O repertório realizado nas peregrinações das casas também se distingue entre as casas que visitam. No caso da igreja, não predominou o repertório de sapateado, mas ao final de cada visitação, seja qual for, sempre cantam uma mesma música, agradecendo ao dono de casa por ter oferecido refrigerante, bebidas, pães ou até almoço:

Luzmila que bien ha quedado,
ay Luzmila Luzmila que bien ha quedado,
Gaseocita rica nos ha regalao,
Luzmila que bien ha quedado,
ay Luzmila Luzmila que bien ha quedado,
Gaseocita rica nos ha regalao,
Lalalalailalala ...

Neste percurso foram visitadas a igreja de Guayabo, quatro casas e um restaurante, que é representativo da localidade, muitos turistas estavam lá. A última casa a ser visitada foi a casa de um dos *caporales*, filho de Amador Ballumbrosio, o qual está a cargo do Centro Cultural Amador Ballumbrosio que estava em construção.

ROMARIA AO CEMITÉRIO

Neste percurso, que começou no dia 26 de dezembro de 2018, os integrantes do *atajo* foram convocados às 11h. Nessa ocasião o *atajo* dividiu-se em dois grupos, um grupo formado por crianças, adolescentes e comandado por um adulto, o *caporal* Chebo Ballumbrosio, e outro formado predominantemente por *caporales*. Chebo explicou um pouco o porquê dessa divisão e a distinção que existe nesses dois grupos de *atajos* e peregrinações respectivas. A peregrinação das crianças se distingue do outro grupo, trazendo uma narrativa significativa de celebrar a vida. Segundo o relato dos *caporales*,

> O percurso do *atajo* integrado pelas crianças se dirige a localidade de Hoja Redonda, localizada a 10 km de El Carmen. Lá se celebra o natal das crianças, participam outros *atajos* formados por crianças. Realiza-se uma missa e outras atividades... Este momento representa a vida, se comemora a vida, caso oposto ao da Romaria ao Cemitério, que comemora a morte e os ancestrais...[7] (Ballumbrosio 2018).[8]

7 Entrevista concedida pelo senhor Chebo Ballumbrosio (2018). Tradução feita pela autora.
8 *El recorrido del atajo integrado por los niños se dirige a la localidad de Hoja Redonda, ubicada a 10 km de El Carmen. Ahí se celebra la navidad de los niños, participan otros atajos formados por niños. Se realiza una misa y otras actividades... Este momento representa la vida, se conmemora la vida, caso opuesto al de la Romería al cementerio, que conmemora la muerte y los ancestros...* (Chebo Ballumbrosio 2018).

O *atajo* infantil envolvia 15 meninos e meninas, correspondentes a uma faixa etária de 5 até 12 anos. Eles foram à localidade de Hoja Redonda, à dez minutos do El Carmen. Infelizmente não consegui acompanhar o percurso desse grupo por já ter planejado acompanhar o grupo do *atajo* que iria ao cemitério. O grupo dos *caporales* tinha 15 *caporales*, entre jovens e adultos, liderados pelos *caporales* filhos do Amador. Eles foram a Romaria ao Cemitério para visitar e dançar nos túmulos dos ancestrais, principalmente do patriarca Amador Ballumbrosio, fundador desse *atajo*. Essa peregrinação remete ao passado; celebra a morte, os ancestrais e mantém a tradição. A performance contém uma estrutura diferente das visitações nas casas: o elemento de desafio é mais presente, os dançarinos sapateiam perto do túmulo dos ancestrais que seguiam a tradição do *atajo* e contam histórias e anedotas sobre o senhor Amador.

No ano anterior, houve uma diferença considerável na formação dos integrantes do *atajo* que fez Romaria ao Cemitério, incluindo algumas crianças e adolescentes além dos adultos, inclusive o menino Menique de cinco anos, o mais novo do grupo que seguiu a romaria desde o começo até o fim. Menique teve notoriedade na performance, pois dançou no túmulo de Amador Ballumbrosio, sendo parabenizado pelos demais integrantes do *atajo*. Isso não aconteceu em 2018, devido que Menique e as outras crianças e adolescentes participaram do *atajo* infantil.

As diferenças entre esses dois grupos que realizam duas peregrinações distintas simultaneamente estão presentes não só na performance, mas também na organização e a configuração do musicar.

A CELEBRAÇÃO DA VIRGEM DEL CARMEN

Essa peregrinação aconteceu no dia 27 de dezembro, o dia central da manifestação por celebrar o dia da Virgem del Carmen que, junto com o Natal, é a festa mais importante do El Carmen. Nesse dia, as atividades começam de manhã e terminam por volta das duas da manhã do dia seguinte, sendo, portanto, a performance que demanda mais esforço físico por ter uma duração de aproximadamente duas horas e meia e acontece na praça central, um lugar aberto, sem teto, numa época em que a temperatura chega até 27°/28°C.

O *atajo* é convocado ao meio dia para o grupo poder se preparar e ir à Praça do El Carmen para o encontro dos *atajos* que vêm de localidades vizinhas, os quais cantam e dançam simultaneamente na praça. Quando todos estão prontos o percurso começa às 13h, saindo da casa Ballumbrosio até a praça. Ficam dançando e cantando até às 15h. Nessa performance o *atajo* tem que apresentar o repertório mais ensaiado e que contenha

a coreografia mais virtuosa, porque competirá com os outros *atajos* que também estão procurando se mostrar como os melhores. Esses outros *atajos* vêm com parte das famílias dos integrantes e muitos deles ficam torcendo pelo *atajo* a que pertencem. A performance do *atajo* termina quando os participantes retornam à casa Ballumbrosio para poder descansar e participar da festa em homenagem à Virgem del Carmen.

À noite acontece uma festa organizada pela comunidade, a igreja e o município, na porta da igreja onde várias agrupações, além dos *atajos*, se apresentam, mostrando outras danças e manifestações afro-peruanas, como *festejo*, *lando*, bandas, havendo também apresentações de grupos de música afro-peruana contemporânea, entre outras. Todos estes grupos contribuem para festejar a chegada da Virgem del Carmen na igreja.

O DIA DE REIS E A BEATA MELCHORITA EM GROCIO PRADO

Após as celebrações do dia da Virgem del Carmen e do Menino Jesus, o *atajo* descansa até o Dia de Reis, 6 de janeiro. Essa peregrinação começa em uma localidade vizinha, Grocio Prado-Chincha, onde se comemora, na mesma data, o nascimento da beata Melchorita, religiosa franciscana que nasceu nessa localidade. Segundo testemunhos dos moradores mais velhos, ela fez e faz milagres, por isso muitas pessoas vão até a casa dela para rezar e pedir milagres. Nesse dia desde cedo muitas pessoas fazem fila para chegar até a casa da Melchorita. O comércio ambulante cresce significativamente, tanto assim que as ruas ficam lotadas de barracas de comidas impedindo o acesso de pedestres, como também outras pessoas aproveitam para vender lembranças com a foto da beata. Do lado da casa da Melchorita há um recinto onde tradicionalmente todos os *atajos* do departamento de Chincha vão dançar e cantar, é a maior concentração de *atajos*, pois os grupos vêm de todas as localidades do departamento de Chincha, tal como Sunampe, Tambo de Mora, Alto Laran, Chincha baja, alta, entre outras.

A diferença entre as performances dos *atajos* do El Carmen e os de outras localidades ficou evidente. Alguns *atajos*, como o de Tambo de Mora, usaram uma instrumentação diferente do tradicional dos *atajos* do El Carmen, colocando um instrumento de percussão alheio à tradição do *atajo*. Muitos dos integrantes dos outros *atajos*, como o *atajo* da Família Cordova Carazas do El Carmen, até os mesmos integrantes do *atajo* da Família Ballumbrosio, rejeitaram essa proposta, pois, segundo eles, o único "instrumento" de percussão ou elemento rítmico dentro da estrutura e instrumentação dos *atajos* deve ser o sapateado, de modo que o que esses outros *atajos* estavam fazendo para tornar a tradição "mais moderna" era, para eles, um sacrilégio. As performances realizadas neste contexto tinham um caráter mais voltado para a performance apresentacional, demonstrando ao público os

passos mais virtuosos e coreografias mais complexas, demarcando seu território, legitimidade e identidade na performance.

Nessa peregrinação o *atajo* Ballumbrosio foi convocado às 9h na casa Ballumbrosio para assim chegar à localidade de Grocio Prado por volta das 9h45 e irem ao recinto do lado da casa da beata Melchorita, onde outros *atajos* estavam aguardando e fazendo fila para ingressar. Na porta havia um senhor determinando a ordem em que os *atajos* deviam entrar. O recinto é um espaço muito pequeno, com pouca ou quase nenhuma ventilação e nenhuma sinalização do limite da capacidade. Desse modo as pessoas que entravam lá tinham que ficar se empurrando para poder conseguir um lugar para observar os *atajos*. Tive dificuldade para entrar, como também para achar um lugar seguro para filmar, mas felizmente entre tantas pessoas achei uma senhora conhecida, amiga dos Ballumbrosio e cultora afrodescendente, Nachi Bustamante, que me ajudou a achar um lugar bom para poder documentar o evento.

Os *atajos* tinham aproximadamente quinze minutos ou menos para poder entrar e performar dentro do recinto. Lá dentro não havia um tempo de espera prolongado que ficasse em silêncio, já que os *atajos* entravam e saiam performando, era uma performance atrás da outra. O *atajo* Ballumbrosio performou por volta das 10h30, sendo que antes deles performou o *atajo* da Família Cordova Carazas, também do El Carmen. Ao finalizar a performance do *atajo* Ballumbrosio, o grupo foi até a praça de Grocio Prado para se apresentar, ficando aproximadamente uma hora performando. Ao término, muitas pessoas da praça ficaram esperando para tirar fotos com os irmãos Ballumbrosio. Na documentação realizada no ano anterior, observei que na praça tinham repórteres e diversos meios de comunicação fazendo entrevistas e filmando o *atajo* Ballumbrosio.

Terminada a performance, os integrantes do *atajo* foram almoçar num restaurante em frente à praça que, segundo Chebo Ballumbrosio, é o local ao qual vão todos os anos porque o seu pai Amador gostava de frequentar esse lugar. Após o almoço o *atajo* realizou o percurso na Praça de Chincha e em umas vinícolas perto do El Carmen. Consegui acompanhar esses percursos, mas depois fiquei sabendo que o *atajo* não teve descanso e ficou peregrinando pelas casas dos devotos no El Carmen e imediações até a noite. Ainda faltava a última peregrinação e uma das mais importantes que representava o fechamento do ciclo do ritual, a qual descreverei a seguir.

RITUAL DE FECHAMENTO DO CICLO: A QUEIMA DO ALTAR

Após a peregrinação na casa dos devotos na localidade do El Carmen, o *atajo* se concentrou na casa Ballumbrosio à meia-noite para assim retirar

o altar do presépio e fazer a última peregrinação de toda a jornada. Nessa peregrinação havia vários turistas e familiares dos integrantes do *atajo*, devido ao significado desse ritual que fecha o ciclo de toda a jornada. A peregrinação começou quando os *caporales*, as madrinhas e padrinhos do *atajo* retiraram o altar que se encontrava do lado do presépio da casa Ballumbrosio para assim levá-lo até um lugar descampado e poder efetivar o ritual da Queima do Altar assim como dos acessórios e das vestimentas do *atajo*, tal como os chicotes que eram usados para segurar os sinos e as faixas que fazia parte do figurino dos integrantes do *atajo*. No final da Queima do Altar e todos esses objetos, os integrantes do *atajo* e as pessoas que presenciaram a queima, começaram a dançar, tocar instrumentos de percussão como o *cajón*, *bongos e congas*, além de cantar músicas de gêneros afro-peruanos, como o *festejo*. Esse momento permitiu uma integração e participação do público que assistia o ritual. Ele está carregado de significados e simbolismos: por um lado o ritual da queima cria um espaço de integração da comunidade; por outro a Queima do Altar e de objetos simbólicos permite a renovação do ritual no ano seguinte, quando estes materiais serão refeitos para a próxima jornada.

O MUSICAR DO *ATAJO DE NEGRITOS*: PROCESSOS DE INTERAÇÕES SOCIAIS E RITUAIS

O objetivo desta pesquisa foi documentar os *atajo*s dos *negritos* no Peru, que se concentram na província de Chincha. A pesquisa foi realizada no distrito de El Carmen, uma localidade que desenvolveu uma tradição africana com características próprias, específicas da localidade, sendo que os participantes a veem como uma manifestação afro-andina, tendo também influência europeia, devido ao fato de ocorrer dentro de festividades católicas.

A etnomusicologia no Peru tem se concentrado nas manifestações culturais dos Andes, negligenciando o legado africano. Este trabalho visa demonstrar que existe um outro lado para a música peruana, que engloba o legado dos escravizados africanos levados à região durante o período colonial.

Dentro do *atajo*, existe uma estrutura hierárquica, a qual é marcada por fatores diversos: parentesco, sendo que os filhos de Amador Ballumbrosio são as principais lideranças do *atajo*; idade, sendo que integrantes mais velhos estão geralmente entre as lideranças; e habilidade performática, posto que integrantes particularmente virtuosos podem adquirir posições de destaque no *atajo* mesmo sendo jovens e não fazerem parte do clã Ballumbrosio. Esse, por exemplo, é o caso do *caporal*-criança Menique, que se tornou tal figura por causa de seu sapateado virtuosístico, que evidencia sua "alma de *caporal*".

Ficou evidente como toda a comunidade de El Carmen participa do musicar do evento, não se restringindo apenas aos integrantes do *atajo*. Engloba também membros da comunidade, como a irmandade do El Carmen, que organiza o percurso da Virgem del Carmen, assim como as famílias que recebem a Virgem e os *atajos* em suas casas. Aponta também para o musicar das costureiras, que estão encarregadas da confecção das vestimentas dos integrantes do *atajo*, tal como as faixas, as quais são confeccionadas individualmente segundo o pedido do integrante do *atajo*, geralmente tendo detalhes personalizados. Cabe ressaltar que o comércio ambulante aumenta de forma considerável na época das festividades do El Carmen. Desse modo, os moradores aumentam a sua renda com a produção e venda de produtos alimentares, artesanatos e aluguel de habitações para os turistas.

Relatou-se o processo ritual do *atajo*, o qual está composto por nove momentos, a partir do começo do ciclo, nos ensaios e preparações, até o fim e fechamento do ciclo, no dia da Queima do Altar. Dentro do processo dos nove momentos, observamos como se desenvolveu o musicar do *atajo*, que demarca a sua identidade própria por meio da performance e por meio dos espaços em que se desenvolve. Esse aspecto se evidencia em algumas ações especificas dentro do processo: 1) A manifestação começa e termina na casa do patriarca Ballumbrosio; 2) Tem um caráter ritual e 3) O *atajo* ocupa espaços públicos e privados.

Em relação ao primeiro aspecto, observamos que o ciclo se inicia na casa Ballumbrosio no mês de outubro com os ensaios e chega ao final do ciclo no mês de janeiro com a Queima do Altar, em que os integrantes do *atajo* e demais participantes "externos" voltam à casa Ballumbrosio para comemorar o fim do processo ritual. Desse modo, compreendemos que a casa Ballumbrosio carrega um valor significativo para o *atajo*. Assim, esse sentimento de pertencimento também é transmitido à comunidade e aos demais participantes "externos".

No segundo aspecto destaca-se como todo o processo da manifestação do *atajo* tem um caráter ritual, evidenciando-se em vários momentos, tal como o Batizado, realizado na casa Ballumbrosio após o último Ensaio Geral. Neste ritual, todos os integrantes do *atajo* têm de ser batizados pelo sacerdote, assim preparando-se e purificando-se para poder levar as bênçãos às casas dos devotos. Do mesmo modo, esse é o ritual em que os *negritos* deixam de ser mouros para tornarem-se cristãos. O único integrante que não é batizado é o *paraleto* ou *viejito*, o qual usa uma máscara de velho ou diabo e conserva a condição de mouro durante toda a manifestação para poder afugentar aos maus espíritos que estão ao redor do *atajo*.

Outro processo ritual se evidencia nas visitações nas casas dos devotos, evento em que as famílias se organizam a cada ano e se preparam para

a chegada do Menino Jesus e da Virgem, que trazem suas bênçãos e prosperidade para a comunidade. Em El Carmen acredita-se que os *atajos*, por meio dos seus cânticos de adoração ao Menino Jesus e a Virgem, trazem a benção dos Reis Magos. Por meio das suas peregrinações, os *atajos* ligam as famílias de devotos unindo-os numa comunidade cristã (Reily 2002). Como argumenta Reily (2002), os acadêmicos tendem a focar seus estudos sobre os aspectos públicos de manifestações religiosas envolvendo peregrinações de casa em casa, no entanto, para as comunidades em questão a atenção se volta principalmente para as visitações em que são distribuídas as bênçãos sagradas.

No terceiro aspecto, apontamos que existe uma distinção entre os espaços onde se desenvolvem as performances do *atajo*, ressaltando as diferenças entre performances que ocorrem em lugares públicos e em locais privados, criando assim significados distintos. Por exemplo, nas performances em praças públicas, nota-se competitividade entre os *atajos*, de modo que cada grupo se esmera em realizar passos e coreografias elaboradas, algo que recebe menos atenção nas visitações das casas dos devotos ou na Queima do Altar, eventos em que o repertório muda e a performance adquire um caráter fundamentalmente participativo. Dessa maneira compreendemos que cada momento da manifestação carrega um significado, articulado ao local em que ocorre e às pessoas envolvidas no musicar.

No momento da Romaria ao cemitério se evidencia vários aspectos como, por exemplo; a quebra de hierarquia nas performances, a celebração da vida e da morte, e o respeito e manutenção da ancestralidade. Esse momento está fortemente atrelado com o aspecto religioso-católico e está composto por três momentos que acontecem num mesmo dia: 1) a Peregrinação e performance na Praça do El Carmen; 2) a Celebração da festa central da Virgem del Carmen; e 3) a Peregrinação da Virgem. Além do aspecto religioso, se evidencia como se desenvolvem as interações sociais que acontecem entre os participantes dos outros *atajos*, muitas vezes gerando rivalidades, competições e a adição de novas linguagens expressivas dentro das coreografias e cantigas. Essa interação permite a "troca inconsciente" de novos elementos performativos. Desse modo, desenvolvem-se uma "nova forma" na interpretação das danças. Isso acontece porque nessa performance os *atajos* cantam e dançam simultaneamente com outros *atajos* na Praça do El Carmen.

Outro aspecto relevante que acontece na Celebração da festa Central da Virgem é o fato de que, num mesmo palco, apresentam-se agrupações musicais de diversos gêneros, desde música tradicional afro-peruana, como: *festejo*, *lando*, entre outros, até agrupações de *jazz* e de música erudita, trazendo sonoridades diversas produzidas por conjuntos formados

por moradores do El Carmen, moradores das localidades vizinhas e de Lima, algo que não acontece com frequência no El Carmen.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *atajo* é intergeracional, está relacionado à religiosidade católica e, segundo as classificações de Turino (2008), é performado de forma participativa[9]. A performance é coletiva em todo o seu processo. Atualmente se mantém vigente graças à comunidade. Seus membros estão a cargo da sua organização e financiamento; em sua maioria, a comunidade local participa direta ou indiretamente dos rituais do *atajo*, de modo que todos fazem parte do musicar. Mas mesmo entre os *atajos* há grupos mais apresentacionais que performam em datas não tradicionais e fora do contexto religioso ritualístico, mudando de finalidade e consequentemente virando performances apresentacionais, no entanto isso é mais frequente nas apresentações espetacularizadas que acontecem em teatros em Lima e no exterior do que em El Carmem.

O elemento religioso ritualístico está muito presente nessa manifestação, já que a igreja católica desempenha um papel muito importante nas construções de novas identidades americanas. No Peru, as religiões africanas complementaram-se com a religião católica, chegando assim a um sincretismo, reinterpretando, mediante a adoração de santos, rituais do catolicismo; nota-se também a pouca distinção que há entre o sagrado e o profano.

Com este trabalho preliminar esperamos ter contribuído para o estudo da música tradicional da costa do Peru, assim como também repensar outros caminhos possíveis para um estudo mais detalhado das práticas musicais afro-peruanas no contexto atual e as possíveis relações e convergências que acontecem no âmbito afro-latino.

Esta pesquisa concentrou-se em um grupo específico, e a partir dele se poderá pensar em articulações mais amplas. Restam ainda por trabalhar outras abordagens que compreendam o estudo das práticas musicais desse *atajo* em relação à *atajos* de outras localidades e como essa tradição se articula com tradições afro-peruanas, afro-andinas, como também como se articulam com outras tradições afro-latino-americanas.

9 Esta classificação, portanto, contempla o fato de que as vivências musicais de muitas pessoas hoje se centram em formas de música gravada. Por sua vez, cada uma destas categorias foi subdividida em dois campos de prática musical. Os campos em tempo real incluem práticas ligadas a "música participativa" (*participatory music*), nas quais não há distinção entre músicos e plateia, e a "música apresentacional" (*presentational music*), que prevê esta distinção; os da música gravada envolvem "gravações em alta-fidelidade" (*high-fidelity*) e "arte de estúdio" (*studio art*) (Turino 2008, *apud* Relily; Hikiji; Toni 2016, 7).

Do mesmo modo, justifica-se um novo estudo desse universo, posto que tal investigação pode elucidar as formas como os negros do Peru contemporâneo e de outras localidades da América Latina estão se voltando para formas expressivas tradicionais como meio de conquistar espaço e redefinir sua posição na nação.

Os cantos têm a estrutura de pergunta e resposta, isso reflete a hierarquia e os papéis que desempenham os integrantes mais experientes, que nesse caso seriam os *caporales* ou os violinistas, em oposição aos integrantes mais jovens como os *negritos*. A dança e a música são cíclicas, formadas por frases curtas e repetitivas. Nota-se também que a música tem elementos da estética andina, que se reflete nas sonoridades produzidas pelo violino. Estes diversos elementos atestam para múltiplos encontros étnicos ao longo do tempo na região, envolvendo europeus, africanos e as populações nativas. O elemento africano se aprecia nas rítmicas utilizadas no sapateado e na tradição oral dos escravos que persiste no folclore e no elemento andino da sonoridade do violino e nas linhas melódicas da voz, onde predomina o uso da escala pentatônica, como também na harmonia do *huayno*, música andina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chocano, Rodrigo; Antonio Rodríguez. 2013. *El Hatajo para el Niño:* Hatajos de Negritos y Pallitas del Distrito de El Carmen. Lima: Ministério de Cultura.

Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lucas, Glaura. 2002. *Os sons do Rosário:* o congado mineiro dos arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editoria UFMG.

Reily, Suzel. 2002. *Voices of the magi:* enchanted journeys in southeast Brazil. University of Chicago Press.

Reily, Suzel; Hikiji, Rose; Toni, Flávia. 2016. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia.* Projeto Temático. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP.

Seeger, Anthony. 1992. Ethnography of music. In: *Ethnomusicology. An introduction*, Helen Myers. Londres, The Mac Millan Press.

Seeger, Anthony. 2015. *Porque cantam os Kisêdjê:* uma antropologia musical de um povo amazônico. Cosac Naify.

Shelemay, Kay Kaufman. 2011. Musical communities: Rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 2, p. 349-390.

Small, Christopher. 1998. *Musicking:* the meanings of performance an listening. Wesley an University Press.

Tompkins, William David. 2011. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú.* CEMDUC.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life:* The politics of participation. University of Chicago Press.

Vásquez, Rosa Elena. 1982. *La práctica musical de la población negra en Perú:* la danza de negritos de El Carmen. La Habana: Casa de las Américas.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of practice:* Learning, meaning, and identity. Cambridge University Press.

ELLIS REGINA SANCHEZ HERMOZA é mestre em Etnomusicologia pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (Brasil). É pesquisadora contratada pelo Centro de Estudos da Cultura Popular - CECP (Brasil). Graduada na Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas" (Peru) em Educação Artística, com especialização em violão. E-mail: ellisreginash@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 em: 05/10/2021
Reapresentado em: 14/01/2021
Aprovado em: 17/03/2021

MUSICANDO TRANSLOCALIDADES IMIGRANTES *AYMARAS* E *QUECHUAS* EM SÃO PAULO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174364

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

CRISTINA DE BRANCO
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-8875-2861
Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal,1070-312
cria@cria.org.pt

MARIANA SANTOS TEÓFILO
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-3285-7378
Universidade Estadual de Campinas, 13083-854, Campinas, SP, Brasil – coord_posmusica@iar.unicamp.br

RESUMO
Caminhando por algumas ruas e praças da cidade de São Paulo, nos domingos de todo o ano e em dias de festa comunitária boliviana, vamos percorrendo localidades altiplânicas (Appadurai 1996) erguidas a três mil quilômetros de distância do Altiplano andino. Milhares de transmigrantes andinos bolivianos reelaboram suas dinâmicas culturais e afetivas através da criação de redes transnacionais (Glick Schiller, Basch e Szanton 1992), comerciais e simbólicas. Também através do musicar autóctone (Small 1998), especialmente da prática musical de repertório e tocadores *aymaras* e *quechuas*, se fortalecem as estruturas afetivas que constituem e afirmam performática e sinestesicamente localidades altiplânicas indígenas. Por meio da articulação teórico-etnográfica de base antropológica e etnomusicológica, buscamos refletir sobre como o Centro Cultural Kollasuyo Maya, grupo autóctone de formação *aymara* e *quechua*, ao ativar e integrar redes entre pessoas e coletivos indígenas, imigrantes e paulistanos, vai musicalizando e localizando o Altiplano andino boliviano em São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE:
Musicar; Imigração; *Aymara*; *Quechua*; São Paulo.

ABSTRACT

Walking through some streets and squares in the city of São Paulo, on Sundays throughout the year and on days of Bolivian community feast, we go through altiplanic locations (Appadurai 1996) built three thousand kilometers away from the Andean Highland. Thousands of Bolivian Andean transmigrants rework their cultural and emotional dynamics through the creation of transnational (Glick Schiller, Basch e Szanton 1992), commercial and symbolic networks. Also through indigenous music (Small 1998), especially the musical practice of *Aymara* and *Quechua* repertoire and players, the affective structures that constitute and affirm performatically and synesthetically indigenous Highland locations are strengthened. Through theoretical and ethnographic articulation with an anthropological and ethnomusicological basis, we seek to reflect on how the Centro Cultural Kollasuyo Maya, an autochthonous group of *Aymara* and *Quechua* formation, by activating and integrating networks between indigenous people and collectives, immigrants and *paulistanos*, is musicalizing and locating the Bolivian Andean Highland in São Paulo.

KEYWORDS:
Musicking; Immigration; *Aymara*; *Quechua*; São Paulo.

CAMINHOS ALTIPLÂNICOS DE SÃO PAULO



Imagem 1. Fachadas da Rua Coimbra (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)



Imagem 2. Percorrendo a Rua Coimbra com os Vientos del Ande (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)

Descemos na estação do Brás, metrôs e trens fluindo pela megalópole paulistana, representando tão bem a vertigem de cimentos e multidões da capital. Saindo da estação, entre vendedores ambulantes e policiais militares e civis, o olhar minimamente atento vai reparando nessas dezenas, centenas de pessoas morenas, de traços que reconhecemos comumente como indígenas, cabelos lisos, pretos, carregando grandes vultos de mercadoria, mochilas e sacolas, muitos e muitas com crianças nas mãos e nenéns no carrinho ou no *aguayo*[1]. Vai-se ouvindo espanhol aqui e ali, ouvidos mais cautelosos escutarão, por vezes, *aymara* e *quechua*. Seguindo pela Avenida Rangel Pestana e pela Celso Garcia, quase diante do colossal e desproporcional Templo de Salomão, vão surgindo entre as lojas de roupas e sapatos, cabeleireiros e restaurantes com letreiros em espanhol. Já entrando nos quatro quarteirões da curta Rua Coimbra, o comércio ambulante se multiplica, mudam-se os rostos e as vendas, *cholitas*[2] vendendo refrescos de

1 O *aguayo* é um tipo de tecido andino, associado à tecelagem indígena *aymara* e *quéchua* do Altiplano oeste boliviano e sudeste peruano. Fortemente ligado ao sagrado e à maternidade, os usos do *aguayo* variam desde usos rituais à cotidianos.

2 *Cholas* ou *cholitas* são ambos termos que identificam carinhosa ou pejorativamente mulheres *aymaras* e *quechuas* ou mestiças indígenas da Bolívia e do Peru. Vestem-se com *polleras*, saias plissadas mais longas ou mais curtas, de tecidos mais pesados ou mais leves (conforme a sub-região), com duas longas tranças, *aguayo* ou manta e com chapéu (tam-

mocochinchi[3], sucos de linhaça e quinoa. Nas lojas de variedades andinas, abertas à rua, vendem-se sacos de plástico com *hojas de coca* e *palo santo*[4], vários tipos de milhos e batatas, coloridas, desidratadas, entre as sacas de sementes variadas e pão boliviano. Noutras lojas vendem-se *polleras*, trajes femininos e masculinos de grupos folclóricos, pilhas de *aguayos* de muitas cores e formatos. Dos restaurantes e bancas, escutam-se *huaynos* e *chichas*[5], anúncios de rádios comunitárias bolivianas, propagandas de aulas de português, costura e empreendedorismo, em espanhol, *aymara* e *quechua*. Durante todos os dias da semana, em especial nos domingos e dias festivos bolivianos, essas quatro quadras da Rua Coimbra e parte deste e de outros bairros da cidade de São Paulo (Cymbalista e Rolnik 2007, Souchaud 2010), afirmam visual e sonoramente a criação, manutenção e transformação de localidades migrantes, localidades andinas reinventadas e readaptadas à trama urbana paulistana.

Parte das dezenas de grupos folclóricos e autóctones[6] bolivianos atuantes em São Paulo, se apresentam também no domingo mais próximo ao dia 16 de julho de cada ano, em celebração ao Dia de La Paz. Com suas várias bandas de ventos, de metais ou de canas, trompetes ou *zampoñas*, bolivianas e bolivianos e suas filhas e filhos, talvez já nascidos no Brasil, desfilam pelas ruas do Brás celebrando o primeiro ato de independência republicana da região sul-americana. Celebram um marco histórico local e regional, expandindo-o a outro território, distante, mais quente, verdejante e cimentado. Revemos La Paz, El Alto, cidades altiplânicas de maioria indígena, bastante áridas, frias e translúcidas pela tamanha altitude, reerguidas pelas presenças, corporalidades, falas e melodias de pessoas altiplânicas migrantes que se fazem ver e escutar pelas ruas de São Paulo.

bém dependendo da sub-região de referência).

3 Feito com água, pêssego seco e caramelo, o refresco de *mocochinchi* é relacionado com práticas de conservação alimentícia indígenas altiplânicas, ainda que normalmente consumido em toda a Bolívia e em grande parte do Peru.

4 As folhas de coca são cultivadas nos vales andinos e constituem um dos elementos mais importantes das ritualidades *aymaras* e *quechuas*. O *palo santo* é também utilizado em rituais de oferenda, de celebração pelas populações *aymaras* e *quechuas*, entre outras indígenas latino-americanas.

5 *Huayno* é um gênero musical amplamente praticado em regiões andinas e *chicha* é um estilo que deriva de *huaynos*, *cumbias* e outros gêneros da região amazônica.

6 Evocamos "autóctone" para caracterizar práticas musicais de referência indígena altiplânica (Wahren 2016, Cespedes 1984, Bigenho 2002) tal como vem sendo utilizada pelos migrantes *aymaras* e *quechuas* para caracterizar suas práticas musicais com uma identificação territorial e espacial, que comumente é empregada como sinônimo de originário. Vale ainda mencionar que na Constituição Política boliviana, o emprego dos termos indígena e originário está relacionado às coletividades humanas que partilham "*identidad cultural, idioma, tradición histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española*" (Art. 30, *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*, 2009)



Imagem 3. Estandarte da Comunidad Aitócna Vientos del Ande (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)


Imagem 4. Final da atuação dos Vientos del Ande no Dia de La Paz, pela Rua Coimbra (Cristina de Branco, fotografia analógica, São Paulo, 2018)

Entre eles, vários integrantes da Comunidad Autóctona Vientos del Ande vão se encontrando durante o início da tarde, ali em uma quadra próxima às ruas cortadas para o cortejo na Coimbra. Formado em 2016, entre famílias, amigos e amigas, maioritariamente *aymaras*, quase todos os integrantes do Vientos del Ande vêm do Altiplano boliviano. Entre eles estão vários tocadores que simultaneamente integram outros conjuntos, como a família Morales Churqui e César Chui Quenta[7], núcleo do Centro Cultural Kollasuyo Maya (sobre o qual escreveremos mais atentamente adiante). Com suas flautas em mãos e mais dois bombos, os integrantes homens e Beatriz Morales (nessa altura, a única tocadora mulher no Vientos del Ande e no Kollasuyo Maya), vão iniciando o ensaio prévio ao desfile.

Nessas ruas de sobrados, de famílias e pequenas fábricas de costura, entre as conversas das mulheres e meninas que vão trançando o cabelo umas das outras e ajeitando os seus *aguayos* rosados, já se vão escutando os ventos das flautas entre pares, fortalecendo o repertório que será apresentado mais adiante. Saem de uma das casas três jovens vestidas para dançar em algum grupo de *salay*, mais adiante alguns *caporales* atravessam a rua, enquanto uma senhora comenta da janela, com sotaque brasileiro, sobre a maravilha da festa boliviana com uma vizinha sentada no boteco da esquina, também aparentemente brasileira. Em sua diversidade linguística, performática e étnico-cultural, grupos de pessoas vão se distinguindo entre brasileiros e bolivianos, compondo uma localidade dinamizada entre o convívio e a tensão entre vários tipos de organização coletivas, entre diferentes ritmos, melodias, trajes, cores e fisionomias compassadas num só cortejo durante uma tarde de domingo de julho, no Brás.

TRANSLOCALIZANDO O ALTIPLANO: CONTEXTOS MIGRATÓRIOS E CONCEPTUAIS

Entre os imigrantes andinos residentes na cidade de São Paulo, andinos colombianos, equatorianos, peruanos, bolivianos, chilenos e argentinos, aqueles nascidos no Estado Plurinacional da Bolívia correspondem a maioria migratória, não apenas entre imigrantes vindos dos Andes, como também em relação a toda a população migrante da capital. Hoje em dia, são mais de 100 mil pessoas vindas da Bolívia residentes na cidade de São Paulo, correspondendo já a primeira maior população imigrante na capital (OBMigra/NEPO-UNICAMP 2020). Grande parte deles vêm das zonas andinas do ocidente da Bolívia (Silva 2008, Xavier

7 Na tentativa de construirmos e afirmarmos pesquisas dialógicas e colaborativas, as pessoas nominalmente mencionadas leram, revisaram e autorizaram a publicação deste texto.

2012), o país da região sul-americana com maior proporção de população indígena por autodeclaração censitária: somam 41%, dos quais mais de 70% se autodeclaram *aymaras* e *quechuas* (INE 2012). Embora não contemos ainda com a intersecção entre dados étnico-raciais e as estatísticas sobre as populações imigrantes em São Paulo e no Brasil[8], é possível prever que parte considerável desse setor migrante se autodeclararia como indígena, mais especificamente como *aymaras* e *quechuas*[9].

Essa invisibilidade estatística leva inevitavelmente a um desconhecimento sistemático sobre a particularidade étnico-racial dessa população migrante e sua inexistência nominal nos âmbitos das políticas públicas da cidade de São Paulo e do Brasil. Essa ausência nos prismas governamentais municipal, estadual e federal, é entendida também como um silêncio seletivo sobre as diversidades étnico-raciais das populações migrantes no país e, consequentemente, sobre as especificidades de suas demandas como setor da sociedade brasileira. Nesse contexto de silenciamentos e invisibilizações seletivas, compreende-se a força simbólica da aparição pública e performática dessas pessoas *aymaras* e *quechuas* na cidade, musicalizando e localizando suas autoctonias altiplânicas, em sua diversidade como pessoas indígenas de diferentes regiões andinas em plena São Paulo, nesse mesmo território que institucionalmente não reconhece sua multiplicidade identitária. Vamos, então, através da escuta e do olhar ativos, percorrendo caminhos de encontro com essas pessoas *aymaras* e *quechuas* pela cidade, buscando encontrá-las em suas expressividades musicais e performáticas públicas.

Tanto em relação ao setor *aymara* e *quechua*, como à comunidade boliviana como um todo, nota-se a busca pelo reconhecimento de sua presença como

8 Referindo-se à construção social do sujeito migrante indígena na América Latina, Sergio Caggiano e Alicia Torres alertam sobre a "*tendencia a la "nacionalización" de las poblaciones involucradas en los flujos migratorios: es decir, la preferencia a identificarlas por el país de donde provienen, eliminando las diferencias regionales, étnicas (…) Una homogeneización que pone en evidencia, por un lado, el "nacionalismo metodológico" – definido como la concepción en las ciencias sociales que asume que la nación/Estado/sociedad es la forma social y política natural del mundo moderno (Wimmer y Glick Schiller 2002, 302), y, por otra, la invisibilidad de la diversidad en la composición étnica de esas poblaciones migrantes, explicada ya sea por razones asimilacionistas o directamente racistas*" (Caggiano e Torres 2011, 178).

9 Consideramos pessoas e práticas *aymaras* e *quechuas* migrantes em São Paulo de maneira concomitante porque percebemos que vários dos conjuntos autóctones altiplânicos atualmente atuantes na cidade são constituídos por uma maioria de *aymaras* e por algumas pessoas e famílias *quechuas*. Diante da grande partilha de práticas rituais, percepções cosmogônicas, regiões de referência e termos linguísticos, nos apercebemos também que nos grupos prevalecem discursos de sinergia mais que de diferença étnico-cultural entre *aymaras* e *quechuas*. Vale ainda referir que vários autores, entre eles Silvia Rivera Cusicanqui, debatem termos como *quechumara* (Palomino apud Cusicanqui 2015, 223), *urbandino* (Camacho apud Cusicanqui 2015, 223), bem como trazem à reflexão teórica das Ciências Sociais termos de inspiração *aymara* e *quéchua*. No entanto, dada a brevidade deste ensaio, não cabe maior consideração sobre a diversidade e densidade desse debate.

cidadãos e cidadãs por meio da ocupação de espaços públicos e conviviais da cidade, principalmente através de atuações culturais que representam identidades "andinas, quéchuas, aimarás, guaranis, ou simplesmente como bolivianos(as)" (Silva 2012, 30-31). Como descrito por Sidney Silva: "as práticas festivas passam a ser uma mediação importante no processo de reconstrução identitária dos imigrantes, abrindo, assim, um possível canal de diálogo com o país de adoção" (2012, 26). No contexto paulistano, além de práticas performáticas autóctones, como as *aymaras* e *quechuas*, destacam-se as manifestações de dança e música folclóricas, como os *caporales*, *morenadas*, *salays*, além de grupos e artistas que se expressam por outros gêneros musicais ou linguagens artísticas. Em geral, a maioria das coletividades folclóricas e dos conjuntos autóctones performam publicamente em datas comemorativas bolivianas, em espaços de grande circulação como o Parque Dom Pedro II, o Memorial da América Latina, a Avenida Paulista e em outros locais, como a Praça da Kantuta e o Largo do Rosário, no bairro da Penha.

Para compreender os processos musicais de constituição dessas localidades altiplânicas migrantes em São Paulo, procuramos, no âmbito etnográfico, pelas pessoas e expressividades performáticas *aymaras* e *quechuas*. Partindo da observação participante em São Paulo, de entrevistas semi-estruturadas e da realização audiovisual compartilhada, também buscamos um aparato teórico que potencializasse nossas reflexões. Primeiramente, acionamos o termo "musicar" ("*musicking*") de Christopher Small, para situarmos toda e qualquer atividade "*que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical*" (Small 1999, 5), ou seja, qualquer forma de engajamento com a música. Também em contextos migratórios, o musicar é capaz de promover relações entre indivíduos, grupos e espaços, estreitando e gerando vínculos sociais e emocionais que se concretizam no cotidiano e que não necessariamente se desvinculam com aquelas relações que cada um traz desde seus lugares de referência ou de origem.

Simultaneamente, acionamos a noção de "produção de localidade" de Arjun Appadurai (1996). Para o autor, localidade é entendida como "estrutura de sentimentos", ou seja, valor que se constrói nas relações sociais e nas suas formas de interação, como por exemplo, o engajamento comunitário em práticas musicais. Compreendemo-la também como "um ideal de vivência e convivência em comunidade, continuamente recriada por um grupo de pessoas que habitam um mesmo espaço" (Reily, Toni e Hikiji 2016, 11), espaço esse não necessariamente físico. Como veremos mais adiante, é notável como migrantes *aymaras* e *quechuas* se engajam em atividades musicais várias e ao mesmo tempo estreitam e transformam seus vínculos sociais com outros setores da comunidade boliviana e da sociedade paulistana, produzindo e musicando seus *locais* migrantes pela cidade.

Entretanto, ao depararmo-nos com esses musicares migrantes de São Paulo e com as dinâmicas migratórias e afetivas dos integrantes dos grupos em estudo, percebemos que os vínculos que mobilizam essas práticas musicais transcendem o *local* cotidiano. Através da memória íntima e partilhada, da comunicação digital, das viagens anuais ou bianuais de retorno ao Altiplano andino, se afirma uma constante reelaboração expressiva desse musicar tão marcado por essas idas e vindas próprias da mobilidade transmigrante (Glick Schiller, Basch e Blanc-Szanton 1992). Nesse sentido, vale recuperar a abordagem transnacional proposta pelas autoras Nina Glick Schiller, Linda Basch e Cristina Blanc-Szanton, que fortalece a perspectiva sobre a agencialidade e dinamismo das vidas migrantes, entre diferentes locais e universos de referência. Nesse sentido, diante de evidências etnográficas sobre a mobilidade física, cibernética, simbólica e afetiva transnacional dos integrantes desses grupos, compreendemos os musicares *aymara* e *quechua* de São Paulo em seu cariz transmigrante e translocal, isto é, como musicares constituídos por várias conexões sociais e emocionais, referenciados pelo Altiplano andino e interpretados em São Paulo.

As relações cultivadas no cotidiano, entre aquelas que se mantêm, as que se transformaram e as novas conexões promovidas pela migração, podem ser observadas enquanto redes sociais migratórias "que mantêm contatos recorrentes entre si, por meio de laços ocupacionais, familiares, culturais ou afetivos (...) formações complexas que canalizam, filtram e interpretam informações, articulando significados, alocando recursos e controlando comportamentos" (Kelly apud Truzzi 2008, 203). Oswaldo Truzzi (2008) aciona Abdelmalek Sayad (1998) para refletir sobre a existência de redes e vínculos que o imigrante carrega desde sua origem[10] e que a partir da chegada em um novo contexto vive constantes alterações, ou se criam novas, extrapolando os vínculos étnicos e familiares ligados à origem: "a própria experiência migratória por si só é capaz de propor e redefinir novas identidades e reconhecimentos que podem se traduzir em novas *redes*" (2008, 211). Nina Glick Schiller e Ulrike Meinhof (2011) propõem pensar a partir de experiências individuais de transmigrantes para vislumbrar os "campos sociais transnacionais e redes" que se interconectam. Essa perspectiva contribui, segundo as autoras, para refletirmos sobre a produção de identidades múltiplas e simultâneas e sobre a relação entre migração e produção cultural, considerando os sujeitos como agentes de uma construção nacional e local (2011, 25). Identificar redes e parcerias construídas durante trajetórias transmigrantes e compreendê-las enquanto estratégias ativadas pelos próprios migrantes *aymaras* e *quechuas*, nos permite analisar como o musicar migrante altiplânico

10 Aiko Ikemura (2019) ao investigar a mobilidade social e espacial entre imigrantes *aymaras* entre El Alto e São Paulo atenta para a expansão de redes sociais e práticas, mantendo conexões com suas origens rurais, mesmo em migrações transnacionais.

é construído e percebido por eles próprios, por outros envolvidos, pelas comunidades andinas e por espectadores paulistanos.

Dentre os diversos grupos de práticas musicais e performáticas autóctones em São Paulo, priorizaremos a análise sobre o Centro Cultural Kollasuyo Maya, atendendo aos seus engajamentos musicais, contatos e ações com outros coletivos artísticos de imigrantes na cidade, participação de festividades e outros eventos imigrantes locais. Esses engajamentos nos instigam a entender quais redes e relações são ativadas e dinamizadas através do musicar do grupo e como são produzidas essas translocalidades altiplânicas musicadas pela cidade. No decorrer deste trabalho, tentaremos traçar as características de alguns musicares altiplânicos, suas práticas dentro do contexto regional sul-americano e suas especificidades no contexto paulistano por meio do Kollasuyo Maya.

MUSICAR QUE SOPRA VENTO E PULSA VIDA: CONTEXTOS ETNOMUSICOLÓGICOS

O músico *aymara* César Chui Quenta em uma de nossas entrevistas nos disse: "Tudo que a gente vive, tudo que a gente é, é *aire*. A música seria a alma da vida, a essência da vida é o respirar da vida. Quando a gente faz – ele inspira – isso seria a música". Nessa sintonia, o compositor Alberto Villalpando afirma que o vento é como um instrumento musical das regiões altiplânicas, é através do vento e do ar que soando ora como flauta, com sons sibilantes, ora como tormenta, com ruídos violentos, que se escutam as regiões quentes e frias das altas montanhas. A partir dessas percepções não é difícil compreender a força dos instrumentos musicais de sopro (aerofones) nas manifestações autóctones regionais e a importância dessa sonoridade na composição da paisagem sonora do Altiplano andino. O som produzido a partir do sopro em aerofones, de diversos tamanhos, formatos e registros, comumente acompanhado por bombos ou *cajas* é escutado nas regiões altiplânicas com características timbrísticas e formais específicas de cada província, ou mesmo de cada povoado, com mudança de texturas audíveis nos períodos de chuva e de seca, o que por um lado, revela a existência de diversos estilos musicais, mas por outro, a necessidade de um extenso trabalho de investigação para abarcar toda a multiplicidade de práticas musicais existentes na região.

A prática desses instrumentos e seus estilos musicais nas comunidades rurais está relacionada com o calendário festivo agrícola que se estrutura a partir do tempo seco e frio (*Awti Pacha*, março a dezembro) e do tempo úmido (*Jalla Pacha*, dezembro a março). Essa alternância de períodos é o que possibilita as plantações e as colheitas que sempre são acompanhadas por celebrações correspondentes. Durante o *Jalla Pacha*,

os *quechuas* e *aymaras* tocam várias flautas como: *tarkas*, aerofone vertical representativo da *Anata*[11], de madeira maciça com seis orifícios frontais e um inferior e embocadura de bico; *pinquillo*, aerofone vertical de seis orifícios que pode ser de diversos tamanhos, com embocadura de bico; *moseños* que também seriam da família dos *pinquillos*, mas com dimensões maiores, sendo que alguns são tocados de forma transversa, originário da região Cantón Mohoza no departamento de La Paz; além de muitos outros que tocados nas celebrações desse período estabelecem relação com os fenômenos naturais e sobrenaturais. Nesse sentido, Hans von Berg (1990) afirma:

> *La música es un elemento importante, por no decir indispensable, en los ritos agrícolas [de los aimaras]. Según hemos visto al hablar de los ritos de los difuntos y de la lluvia, los tonos que producen los instrumentos musicales influyen sobre los fenómenos naturales y contribuyen así a que el crecimiento de las plantas pueda realizarse de forma regular* (Berg, 1990, 125).

Comumente é dado o nome de *tropas* para os grupos de tocadores que tocam aerofones e instrumentos de percussão. O número de participantes também é variável, dependendo do tamanho do povoado e da festividade. A percussão está presente na maioria das *tropas* por instrumentos como bombos, tambores e *cajas*, normalmente feitos de madeira e couro de ovelhas, lhamas, entre outros animais. A *wank'ara* é um tambor de mão típico do período *Jalla Pacha*, muitas vezes acompanhando os *pinquillos* em festividades de carnaval, durante as quais o tocador toca a *wank'ara* e o *pinquillo* ao mesmo tempo. Já a *moseñada* é acompanhada pelo tambor *moseño*, específico desse estilo[12]. Nas *tarkeadas* o acompanhamento pode ser com bombos, membranofones cilíndricos com couro nas extremidades e assim como nos aerofones, possuem variações dependendo da região, podendo ser de couro curtido, ou não – o que modifica a sonoridade – mas normalmente são instrumentos no qual o tamanho do cilindro é maior que seu diâmetro e são carregados nos ombros pelos tocadores durante as práticas (Aramayo 1994). A presença desses instrumentos nas *tropas* não só garante a pulsação rítmica, como também simbolicamente, segundo César Chui, é muito importante pois "representa o coração", o pulso interno, tanto do grupo, quanto da natureza.

No *Awti Pacha*, o tempo seco, costuma-se tocar a grande diversidade de flautas de pã (*sikus* em *aymara*). Dentre vários instrumentos *del viento*

11 A *Anata* é uma celebração ritual agrícola pré-hispânica que em algumas regiões rurais é vinculada ao fim de tarefas agrícolas no mês de fevereiro, sendo denominada, em outras zonas, como Carnaval (Aramayo 1994, 124).
12 Para cada estilo é possível encontrar instrumentos como tambores e bombos característicos dependendo da província. As variações são muitas para além das que podemos comportar neste texto, para definições mais específicas ver Aramayo (1994).

que são interpretados no Altiplano andino, é notável a predominância de estudos e investigações das várias práticas de *sikus*. De acordo com pesquisas arqueológicas, Walter Canedo (1996) aponta a presença desse instrumento por quase toda a região e como veremos adiante há uma extensa produção bibliográfica dedicada a entender a prática do *sikus* e dos *sikuris* (tocadores de *siku*) em seus aspectos musicológicos e antropológicos.

O *siku*, também conhecido como *zampoña* (em castelhano) e outras variações[13] como *lakita*, *maizu*, *chiriwanu*, *antara* e *jula-jula* – dependendo da região e variação de tamanhos e número de tubos – é um aerofone de sopro, geralmente de *caña* oca, formado por uma fileira de tubos paralelos ordenadas do maior para o menor, fechados em uma extremidade e abertos na outra onde se executa o sopro. Muitas vezes, há uma fileira secundária que adiciona harmônicos e, tanto os tubos da primeira como da segunda fileira são amarrados por fios. Há variações de tamanho tanto dentro das *tropas* – pares de *sikus* com afinações distintas, em oitavas e quintas por exemplo – quanto de povoado para povoado, e até dentro deles, como em Conima (Turino 1933) – para se diferenciar umas das outras, garantindo especificidades do estilo e principalmente a diversidade de sonoridade/densidade entre as *tropas*.

A relação intrínseca dessas práticas musicais com a cosmogonia andina foi um campo de estudo para diversos pesquisadores, como Max Baumann (1980; 1996), Henry Stobart (2006) e Thomas Turino (1993). A partir de análises da performance e das estruturas musicais dessas expressividades, esses investigadores foram compreendendo mais sobre interconexões musicais, performáticas e espirituais, bem como sobre a transposição de princípios cosmogônicos ao exercício musical e coreográfico, como é evidente, por exemplo, na vertebralidade dos princípios *aymaras* e *quéchuas* da reciprocidade (*Ayni*) e da complementaridade (*Chachawarmi*) dentro da organização melódica e performática da prática *sikuri*. A melodia criada através do *siku* é conseguida com sons alternados e produzidos por dois instrumentos complementares, a *ira*[14] (que guia) e a *arka* (que segue e tem um tubo a menos que a *ira*), juntas formam um par que corresponde à unidade. Em *aymara*, a técnica do *siku* se denomina *jjaktasiña irampi arcampi* que, em uma tradução aproximada, seria pôr-se de acordo à *ira* e à *arca* (Chacón 1989). Compreendendo a interdependência dialógica da técnica, afinal a prática necessita sempre de dois *sikuris* para formar a melodia, Chacón nomeou-a de "diálogo musical andino do *siku* bipolar". Não é possível

13 Alguns investigadores classificam *jula-jula*, *maizu*, *chiriwanu*, *antara e lakita* como variações de *siku*. No entanto, existem divergências sobre essa classificação, sobretudo, entre intérpretes de outras flautas de tubos trançados que não *sikus*.
14 Comumente, a flauta chamada de *sikus* possui 7+7 tubos (*ira*) e 6+6 (*arca*), mas como explicitamos, há uma enorme variação de número de tubos.

generalizar quanto às estruturas, formas musicais e estilos de *sikus*, pois conforme suas particularidades regionais, seja pelo número de participantes, pelos acompanhamentos rítmicos, ou outras formas características, o exercício *sikuri* vai se transformando. No entanto, no âmbito das melodias, há uma tendência em linhas descendentes, geralmente em uníssono e conjuntos com no mínimo três tamanhos de instrumentos afinados em oitavas e quintas garantindo a densidade da textura. A forma de interpretação (dialogada) indica uma não predileção da individualidade dentro das práticas musicais *aymaras* e *quechuas*, ou seja, "nenhum instrumento individual deve aparecer mais (ou escapar) do tecido integrado do som do conjunto" (Turino 1989, 12, tradução nossa), garantindo o seu cariz comunitário, medular às formas sociais indígenas altiplânicas. O número de tocadores e a coreografia da tocada também revelam esse sentido comunitário: os *sikuris* tocam, normalmente, entre vários pares, podendo juntar-se centenas de tocadores, de acordo com o característico de cada a região; e o fazem, muitas vezes, em roda, em escuta e resposta entre pares que se complementam, entre todos. Assim, essas características da prática *sikuri* fazem transparecer também a força estrutural da reciprocidade e complementaridade nessa dualidade entre *sikuris*, em um diálogo de ida e volta constante, recolocando pública e comunitariamente modos particulares de se relacionar com a música e com o mundo (Podhajcer 2011, 277).

MUSICANDO PARA ALÉM DO LOCAL: CONTEXTOS REGIONAIS SUL-AMERICANOS

Enquanto esses musicares continuam sendo praticados no Altiplano boliviano e peruano, os fluxos migratórios e o avanço das tecnologias, principalmente nos séculos XX e XXI, levaram a ampliação da prática de instrumentos de *vientos* para além desse território. A partir da década de 1980, surgem agrupações que praticam flautas *del viento* em algumas cidades sul-americanas, como Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile, Bogotá e São Paulo. Por um lado, parte das comunidades migrantes *aymara* e *quechua* que vivem nessas capitais vão reelaborando suas práticas recreativas, ritualísticas e performáticas, fundando grupos de formação familiar, respeitando, na medida do possível, os vínculos musicais e rituais próprios do calendário agrícola andino, interpretando, sobretudo, os *sikus*, as *tarkas* e *moseños*, mantendo as coreografias e vestuário vindos do Altiplano. Por outro, estudantes e intelectuais não-indígenas, não necessariamente vinculados às práticas comunitárias familiares altiplânicas, vão formando grupos de música autóctone que se dedicam predominantemente a prática de *sikus*, configurando um "*movimiento regional transnacional*" (Castelblanco 2018), que vem

sendo colocado como *movimiento sikuri*. Noutro sentido, através dessas práticas musicais também se dá a aproximação a rituais, métodos organizacionais e um conjunto de pressupostos cosmogônicos intrínsecos ao musicar *sikuri* a fim de vivenciar e construir formas de sociedades alternativas nas grandes cidades (Castelblanco 2018, 487). Esse *movimiento sikuri* vem sendo potencializado pela edição de revistas, realização de congressos e eventos internacionais, sobretudo dinamizados por *sikuris* acadêmicos metropolitanos dedicados a vários temas que interseccionam as práticas *sikuris*, como a perspectiva de gênero (Vega 2012, Pizarro 2017), a urbanização, politização e patrimonialização da prática, entre outros.

Em Lima, Buenos Aires e em Santiago do Chile as migrações internas e externas, principalmente de regiões de grande presença *aymara* e *quechua* nos respectivos países, configuram um dos motivos principais para uma aproximação de músicos e estudantes urbanos com as práticas musicais de comunidades altiplânicas. Em Lima, alguns pesquisadores desenvolveram investigações sobre o surgimento do movimento nas décadas de 1970 (Acevedo e Sanchez 2007, Falcón 2013, Turino 1993) e a acoplam à efervescência dos movimentos sociais e políticos da época (Falcón 2013, 24). Também fortemente impulsionado a partir da migração vinda do departamento de Puno, região sudeste peruana com maioria indígena *aymara*, o movimento *sikuri limeño* costuma diferenciar os tocadores a partir de critérios de referência regional, categorizando-os como *sikuris* altiplânicos (*aymaras* vindos de Puno), regionais (migrantes não-indígenas *puneños*) e metropolitanos (pessoas *limeñas* ou migrantes de outras zonas não necessariamente vinculadas às práticas e à região *puneña*). Ainda que inicialmente as agrupações *sikuris limeñas* tivessem essa grande influência *puneña*, Acevedo (2007) aponta algumas transformações nos modos de organização dos grupos, pelo envolvimento feminino nas práticas instrumentais e pela maior circulação e interconexão entre grupos, graças à internet e às novas tecnologias.

Em Buenos Aires, a partir de meados da década de 1980, migrantes indígenas e não-indígenas passaram a fortalecer processos de valorização identitária no qual não só a música, mas também princípios cosmogônicos e ritualidades andinas são crescentemente evocados. No decorrer dos anos, nesse âmbito *porteño*, surgem diversos grupos com formações não estritamente familiares, dinamizados entre indígenas e não-indígenas, homens e mulheres que com experiências distintas garantiram a heterogeneidade de estilos musicais de *sikus*, como *j'acha sikus de italaques*, *k´hantus*, *sikureadas*, *tuailos* (Bolívia), *sikuri de vários bombos* ou *sikuri mayor*, entre outros (Barrágan e Mardones 2012). Esse movimento *porteño* também se caracteriza pela participação em manifestações políticas e

sociais, principalmente relacionadas aos movimentos indígenas. Nesse contexto, Adil Podhajcer (2015, 51) sinaliza a possibilidade dos músicos (migrantes ou não), por meio da performance, viverem "*el sonido y el imaginario andino*" o que geraria, na prática, novos processos criativos que inovam o repertório, novas formas de interpretação musical, novos usos do corpo e novas estratégias e demandas para garantir a manutenção dessa prática específica.

Em Santiago do Chile, o aparecimento de coletivos de *sikuris* e *lakitas* foi motivado por fluxos migratórios regionais ativos a partir de 1980 e pelo sucesso da música urbana andina por meio dos *conjuntos andinos*[15], que tiveram representantes chilenos de alcance internacional desde 1950 (González 2012, Ibarra 2016, Ríos 2012). Miguel Ibarra (2016) sinaliza algumas características que antecederam as migrações desde o norte do Chile e que apoiadas com propostas educacionais, apresentação de grupos *aymaras* na capital e o diálogo com músicos urbanos contribuíram para o interesse nas práticas de *sikus* e *lakas*. O autor também menciona transformações sonoras e discursivas como uma tendência entre os grupos de *lakitas* consequente da urbanização da prática e da ressignificação de suas dimensões sociais e cosmológicas (2016, 146).

Diferentemente ao vivido e registrado em outras cidades sul-americanas, o movimento *sikuri* de Bogotá contou com poucas referências migrantes (Sinti 2017, Castelblanco 2019). Nirvana Sinti (2017) refere o "*boom de la música latinoamericana o criolla*" entre 1970 e 1990, a circulação de discos de vinil, fitas cassetes, programas de televisão, como os maiores fatores para o surgimento de conjuntos andinos e para a formação das primeiras agrupações *sikuris*. Castelblanco encontra na cena bogotana algumas especificidades motivadas pela falta de modelos "autênticos", visto que a maioria dos intérpretes não tinham nenhuma relação com as práticas familiares e comunitárias *aymaras* e *quechuas*. Nesse mesmo sentido, Julio Bonilla (2007; 2013) menciona a dificuldade de acesso às músicas, materiais escritos e instrumentos altiplânicos. Nesse panorama, algumas agrupações interpretam também as *kuvi*, flautas transversas de conjuntos de *chirimía nasa* da região do Cauca colombiano. Sinti (2017, 93) afirma que a forma inexata de aprendizagem dos estilos e as poucas pretensões em copiar tropas bolivianas e peruanas favoreceram a não-exclusividade de estilos específicos de *sikus*, o que implica a ampliação de novas práticas ao estabelecido musicar *sikuri*.

15 *Conjuntos andinos* (Ríos 2012) seriam conjuntos formados primeiramente por folcloristas urbanos em alguns países sul-americanos como Bolívia, Argentina e Chile, que em meados do século XX obtiveram sucesso internacional fomentado pela indústria fonográfica. A formação instrumental é composta de *quena*, *zampoñas*, *charango*, *bombo leguero*, violão e vozes. Seu repertório apresenta adaptações de algumas melodias autóctones ou composições inéditas com a predominância de escalas pentatônicas, melodias descendentes, predominância de métricas binárias e tempos cadenciais acelerados (González 2012, Ríos 2012).

VENTOS SOPRANDO EM TERRAS BAIXAS BRASILEIRAS: CONTEXTO PAULISTANO

Ao contrário dos casos sul-americanos supracitados, São Paulo não figura dentro deste *movimiento sikuri*, embora compartilhe características de alguns dos contextos mencionados acima. A existência de uma "*ola latinoamericana*" (Garcia 2012) é uma delas, que por meio de discos, programas de rádios, gravação de repertório folclórico – principalmente argentino e chileno – artistas e intelectuais, brasileiros e exilados, estimulou em meados da década de 1970 a formação de *conjuntos andinos*, que encontrava espaços de atuação, com público principalmente universitário (Teófilo 2017). Esse período forjou um imaginário da "sonoridade dos Andes" na cidade que ainda persiste, – representada por alguns grupos – mas que não caracteriza as práticas autóctones de imigrantes *aymaras* e *quechuas* que hoje musicam pela cidade. Também nesse sentido, a capital paulistana não vive, presentemente, uma dinâmica cultural e musical que possa configurar uma extensão desse *movimiento sikuri*. Como veremos abaixo, em traços largos, o contexto paulistano é configurado seja pela sua diversidade de instrumentos e estilos musicais interpretados (e não prioritariamente o *siku*), de diferentes referencialidades regionais altiplânicas, seja pela tendência à homogeneidade na formação de grupos, comumente constituídos entre familiares, vizinhos e amigos, entre homens tocadores e mulheres bailarinas, quase todos migrantes *aymaras* e *quechuas* vindos de diversas zonas do Altiplano boliviano e peruano.

Atualmente, são vários os conjuntos ativos na cidade, tais como: o Conjunto Autóctono Jach'a Sikuri de Italaque – Nuevo Amanecer, Grupo Autóctono Huaycheños del Corazón, o Centro Cultural Kollasuyo Maya, a Comunidad Autóctona Vientos del Ande, o Bloque Moseñada Hijos de Luribay, o Conjunto Moseñada Hijos de Murumamani 100x100 Brasil Bolívia, a Juventud Moseñada 5ª Sección Araca, a Juventud Chicheña, a Comunidad Autóctona Coquero e o Conjunto Autóctono Waly Wayras. Outros deles são formados por pessoas *aymaras* do sudeste peruano, como o Conjunto de Música y Danza Autóctonas Qhantati Ururi de Conima – Filial Brasil e o Grupo de Arte 14 de Septiembre[16]. Mencionados pelas comunidades andinas imigrantes em São Paulo maioritariamente como conjuntos autóctones, isto é, como grupos dedicados à prática da música e dança autóctones altiplânicas, em geral neles integram uma maioria de pessoas *aymaras*, imigrantes vindos do eixo territorial entre os Lagos de Poopo e Titicaca, isto é, dos departamentos altiplânicos do Estado Plurinacional da Bolívia, como Oruro, Potosí, La Paz, e em menor proporção, *aymaras* de Puno, Peru. Entre eles também estão, em menor quantidade, famílias e pessoas *quechuas* dessas mesmas regiões e ainda do departamento

16 Também existem outros grupos informais, de composição quase estritamente familiar, que atuam em festas comunitárias bolivianas, principalmente nas datas mais ativas dessas comunidades migrantes.

de Cochabamba[17]. Vale mencionar que alguns destes conjuntos também incorporam alguns integrantes brasileiros, normalmente, filhos, filhas, esposas e namoradas de tocadores *aymaras* bolivianos.

Entre alguns grupos constituídos desde meados dos anos noventa, outros com poucos anos de formação, esses conjuntos autóctones partilham algumas similaridades, mas também várias diferenças que particularizam cada um. Quase todos são formados entre famílias e amigos próximos, contando com a presença de bebês a pessoas de sessenta anos, mantendo uma maioria ou totalidade de tocadores homens e bailarinas mulheres. Em São Paulo, estes grupos se dedicam a musicar diferentes estilos autóctones altiplânicos, interpretando diversos instrumentos aerófonos, como o *siku*, a *tarka*, o *pinquillo*, o *moseño*, a *quena*, a *zampoña*, conforme sazonalidades e repertórios referenciados em zonas específicas do Altiplano boliviano e peruano. Alguns deles, como o Bloque Moseñada Hijos de Luribay, o Conjunto Moseñada Hijos de Murumamani 100x100 Brasil Bolívia e a Juventud Moseñada 5ª Sección Araca, interpretam exclusivamente *moseñadas* vindas do sudeste do departamento de La Paz. Outros, como os Vientos del Ande e os Huaycheños del Corazón, ensaiam e apresentam diferentes repertórios altiplânicos, entre *sikuriadas*, *khantus* e *j'acha sikuris de italaque*. Alguns encontram-se para ensaiar e atuar apenas dentro do calendário de festas comunitárias andinas, respeitando a correspondência do estilo musical com cada época, por exemplo, em tempos de carnavais, em fevereiro e março, quase todos os grupos dedicados ao *moseño* e a *tarka* tocam, respectivamente, *moseñada* e *tarkeada*, conforme é costume nas suas regiões de referência. Poucos se dedicam ao *sikus* e às *zampoñas* durante todo o ano, independentemente da sazonalidade da tocada desses instrumentos. Embora consideremos vários vínculos entre estes conjuntos é importante fazer notar traços que os diferenciam e particularizam, fundamentais em suas dinâmicas intercomunitárias, em seus processos identitários grupais internos e em suas reestruturações locais altiplânicas.

De qualquer forma, ao trazerem instrumentos, trajes e práticas para a capital paulistana e ao se articularem entre a difusão musical altiplânica e a manutenção comunitária em São Paulo, todos estes grupos vão se afirmando na cidade como pessoas bolivianas e peruanas, mas também como pessoas expressivamente *aymaras* e *quechuas*. Conformando, então, seu caráter fortemente transnacional, esses tocadores e essas bailarinas vão construindo formas e expressões de existência em São Paulo.

17 Para além destes conjuntos com uma maioria de integrantes *aymaras* e *quechuas*, existem outros grupos dedicados a interpretação e divulgação de músicas autóctones altiplânicas, criados e mantidos por uma maioria de pessoas não-indígenas, como as Lakitas Sinchi Warmis (Pizarro 2017).

O MUSICAR DO KOLLASUYO MAYA: SEUS CAMINHOS E REDES PELA CIDADE DE SÃO PAULO



Imagem 5. Kollasuyo Maya (Mariana Teófilo, fotograma digital, São Paulo, 2019)

Todos esses conjuntos se constituem como "comunidades de prática" (Wenger 1998) que se interrelacionam em constelações de comunidades, mais ou menos formalizadas por articulações entre alguns destes grupos como no caso do Centro Cultural Andino Amazónico, ou para além deles, por exemplo, junto a coletivos folclóricos bolivianos, como a Associação Cultural Folclórica Bolívia Brasil (ACFBB). Nesse sentido, grande parte deles tendencialmente circulam por locais já constituídos por vários setores das comunidades imigrantes andinas de São Paulo, como a Praça da Kantuta, a Rua Coimbra e o Largo do Rosário, no Bairro da Penha. Entre eles, atualmente, o Centro Cultural Kollasuyo Maya[18] é o único conjunto que de forma mais sistemática exercita articulações com outros circuitos culturais e constrói redes de contato e sinergia com pessoas não-originárias, nem bolivianas, peruanas ou sequer andinas.

Em 21 de junho de 2014, o grupo é fundado, afirmando-se desde já como via de "luta de resistência cultural de *los pueblos* originarios de Bolívia em São Paulo, *Brazil*, e nasce como necessidade de incentivar, vincular, transformar e difundir em diferentes linguagens a riqueza cultural dos povos originários à juventude imigrante em São Paulo e

18 Segundo César Chui, Kollasuyo Maya poderia ser traduzido como "terra de cura", como algo branco, relativo à cura e à medicina (*kolla*), vinculado a um (*maya*) território (*suyo*). Em complemento a essa tradução, pode-se agregar que *Kollasuyo* refere-se a um dos quatro territórios do *Tawantinsuyu*, o extenso território inca, correspondendo a zona andina entre a cidade de Cuzco e o norte argentino, atravessando o atual sudeste peruano, ocidente boliviano, e parte da Argentina.

ao país Brasil"[19]. Essa intencionalidade colocada em discurso e ativada nas práticas do grupo leva a circulação por outros espaços e a criação de novas *redes* e parcerias na produção de localidades imigrantes altiplânicas e bolivianas na cidade.

Desde 2014, os integrantes do Kollasuyo Maya vão armando um repertório musical e performático bastante amplo e intencionalmente representativo de várias regiões da Bolívia, dos departamentos mais altos, de La Paz e Potosí, aos de menor altitude, de Pando a Santa Cruz. Sem obrigatoriamente seguir a sazonalidade de cada música e ritual performado, o grupo prioriza construir uma representação eclética do seu país de origem. Segundo César Chui, atual diretor musical do grupo, o repertório está concebido para representar os três climas da Bolívia, o clima frio, o clima dos vales e o clima quente. Cada um deles seria representado por gêneros autóctones da região: no clima frio, os gêneros correspondentes são dos departamentos de Oruro, La Paz e Potosí, representados por músicas *aymaras* e *quechuas* como *pinquillada*, *khantus* (*sikus*) e *pifanada*. No clima dos vales, os gêneros são dos departamentos de Cochabamba, Chuquisaca e Tarija, e o clima quente seria retratado pelos gêneros musicais dos departamentos de Santa Cruz, Pando e Beni. Através da sua performance musical, o Kollasuyo Maya pretende percorrer toda a Bolívia, unindo o oriente ao ocidente boliviano. Ainda assim, visto que ainda não contam com os instrumentos característicos das outras regiões, atualmente o grupo se concentra na interpretação de músicas de clima frio, de contextos altiplânicos. Diante dessa dificuldade de acesso aos instrumentos, eles vão improvisando com o que têm a mão, por exemplo, estilos tocados com *pinquillos* são adaptados para as flautas disponíveis. Interessa relembrar que o conjunto é atualmente constituído por cerca de sete pessoas *aymaras* e *quechuas*, migrantes dos departamentos altiplânicos bolivianos. Portanto, como pessoas indígenas andinas, eles tomam para si a possibilidade de musicar, performar, constituir e representar toda a plurinacionalidade boliviana[20] e simultaneamente de expandir sonora e sinestesicamente a criação afetiva e sensível de localidades altiplânicas pela cidade. Assumem, assim, ao menos discursivamente, uma dupla missão representativa, plurinacional boliviana e autóctone altiplânica.

O grupo conta com composições próprias, incluindo letras cantadas sobre a gratidão sentida pelos povos e cosmogonias *aymaras* e *quechuas*, bem

19 Excerto retirado do *release* do grupo, disponibilizado às autoras e utilizado para divulgação do grupo.
20 Correspondendo a reivindicações históricas de frentes políticas, culturais e étnicas bolivianas, a Bolívia é nomeada formalmente como Estado Plurinacional pela Constituição de 2009, em consideração às várias nações indígenas que integraram o projeto de Estado-Nação republicano boliviano e a diversidade étnico-cultural do território. A partir do discurso público governamental, o termo plurinacionalidade institui, portanto, um forte aparato retórico pela expansão e rearticulação da noção de Nação.

como pelos bolivianos e brasileiros em geral. Ensaiam com alguma regularidade, normalmente na casa de algum dos integrantes. O aprendizado do repertório se dá por transmissão oral, através da escuta, mimese e memória sonora, sem o apoio de qualquer registro audiovisual ou de transcrição escrita das melodias. César comenta que seus avós lhe diziam "escuta o vento e toca na flauta". Nos ensaios, o grupo tenta manter essa prática: escutam algumas vezes a mesma melodia e começam a tocar repetidamente até chegarem a melodia. A preservação dessas práticas pedagógicas de referência altiplânica afirma-se como um forte alicerce afetivo do conjunto, como uma forma nostálgica de manutenção de relações fraternas e musicais internas. A conservação de uma certa sequência performática em suas atuações públicas, normalmente iniciadas por um ritual de agradecimento e pedido de licença à *Pachamama*[21], como ilustrado no vídeo realizado pelo grupo[22], também sublinha tanto a continuação de sentidos afetivos e nostálgicos sobre práticas comuns vividas por eles em território altiplânico, em contextos familiares e comunitários, como a intenção explícita de complementar e potencializar a música e a dança interpretadas com práticas rituais, de maneira a representar com maior completude as expressividades indígenas altiplânicas.

Aproveitando algumas conexões pessoais e profissionais de alguns dos seus integrantes, já envolvidos com alguns circuitos teatrais, periféricos e políticos paulistanos, o Kollasuyo Maya vai experimentando atuar em escolas e universidades, teatros e centros culturais, e em outros espaços que usualmente não são tão frequentados pelas comunidades migrantes andinas. Desta maneira, o conjunto vai rearticulando as dimensões e densidades das localidades andinas migrantes que vão sendo construídas na cidade, expandindo a construção de sentidos do autóctone altiplânico e boliviano para além daqueles constituídos em localidades migrantes andinas já convencionais. Nesse sentido, relacionaremos brevemente duas atuações deste conjunto, episódios que ilustram o envolvimento na constituição de novas localidades migrantes e na consolidação de redes entre diferentes coletivos de São Paulo.

Em meados de fevereiro de 2017, na Praça Coronel Fernando Prestes, também conhecida como Praça da Amizade, numa das entradas do Bom Retiro, simbolicamente entre uma escola estadual e o Arquivo Municipal, entre uma igreja católica e a Secretaria de Segurança Pública do Estado, realizou-se o terceiro Território Artístico Imigrante – TAÍ, pelo coletivo Visto Permanente – Acervo Vivo das Culturas Imigrantes de São Paulo (www.vistopermanente.com). Apoiado pelo edital municipal Redes e Ruas

21 A *Pachamama* corresponde a uma entidade cosmogônica relacionada ao mundo terrenal em sua forma feminina, relacionada com a fertilidade, a maternidade e a renovação.
22 O vídeo mencionado poderá ser visto através do link: https://youtu.be/-j8RzOV9R-s (Último acesso: 10.11.2020)

e pela Coordenação de Políticas para Imigrantes, da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo, o Visto Permanente deu sequência à sua proposta de transpor a virtualidade de seu acervo ao encontro presencial entre artistas, agentes culturais e grupos artísticos imigrantes ativos em São Paulo desde uma perspectiva de apropriação artística imigrante do espaço público e de confirmação da presença criativa e construtiva imigrante na cidade. Entre artistas imigrantes latino-americanos, africanos e árabes, como a cantora palestina Oula Al-Saghir, o bailarino guineense Boubacar Sidibé e a banda cubana Batanga & Cia, o Kollasuyo Maya apresentou-se nos materiais de divulgação como "bolivianos".

Em sua atuação, introduziram-se a eles próprios como "indígenas *aymaras* e *quechuas* bolivianos" que apresentariam músicas e danças da Bolívia. Seguiram seu repertório usual, começaram por apresentar um ritual musicalizado de oferenda de folhas de coca à *Pachamama*, tocando *choquelas*, seguido por "músicas de oração e agradecimento", nas palavras de César Chui, *j'acha sikus*, *pifanada*, *pinquillada*, *tarqueada*, *italaque*, *khantus*, *sikuris*, *quenas*, mediadas pela atuação teatral de um dos seus integrantes, Juan Cusicanqui, como *kusillo*. Numa segunda parte da atuação, menos autóctone e mais mestiça boliviana, o Kollasuyo Maya apresentou uma música e dança de cada estilo, entre *morenada*, *cueca*, *cullaguada*, *tinku* e *caporal*. Todo o repertório performado remetia principalmente às práticas musicais e culturais sobretudo do departamento altiplânico de La Paz e, em menor presença, de Oruro e Potosí, sendo que alguns desses estilos são também partilhados, com algumas diferenças, com comunidades *aymaras* do Altiplano peruano e do norte chileno e com setores populares mais amplos, como na região central e oriental boliviana, no caso do *caporal*, e o norte chileno e argentino, no caso da *cueca*. Por outro lado, entre artistas e grupos identificados por nacionalidades republicanas, o Kollasuyo Maya reafirma através do discurso, da música e da dança suas pertenças identitárias plurinacionais bolivianas, abrindo espaço a existência expressiva de bolivianidades indígenas imigrantes. Assim, apresentando-se num bairro historicamente associado a diversidade imigrante paulistana, bastante para além da andina, apoiados por uma rede de artistas imigrantes e legitimados formalmente por um poder público municipal (na época mais próximo às frentes políticas migrantes paulistanas), o grupo se expressou por meio de seus musicares andinos e bolivianos, expandindo sentidos afetivos locais, trazendo-nos, nesse exercício do transnacional, o Altiplano boliviano desde La Paz a São Paulo, fazendo-se presentes em suas particularidades étnicas e em sua amplitude plurinacional. No entanto, não é apenas em articulações migrantes e artísticas que o Kollasuyo Maya empreende a expansão de suas redes e, com elas, do Altiplano boliviano por São Paulo. Com o passar do tempo,

seus integrantes também foram se vinculando a outras conexões políticas, identitárias e musicais pela cidade.



Imagem 6. Kollasuyo Maya no Ano Novo Andino-Amazônico (Mariana Teófilo, fotograma digital, São Paulo, junho de 2019)



Imagem 7. Vista geral do Ano Novo Andino-Amazônico (Mariana Teófilo, fotograma digital, São Paulo, junho de 2019)

Em São Paulo, desde 2014, nos dias de 21 de junho, é celebrado o Ano Novo Andino-Amazônico[23]. O evento marca o solstício de inverno, momento em que com o sol atinge seu ponto mais alto no céu – em relação angular à linha do equador – o que representa para algumas sociedades indígenas sul-americanas, o início de um novo ciclo e renovação. O momento da chegada do Sol é precedido pela noite mais longa do ano, que na celebração das comunidades *aymara* e *quechua*, em São Paulo, é um espaço de encontro, preenchido por sonoridades e cores que remetem ao Altiplano. Em seus primeiros anos, o ato foi organizado pelo conjunto autóctone Jacha Sikus de Italaque – Nuevo Amanecer, com o apoio da comunidade andina imigrante. Em 2019, para comemoração do ano 5527[24], houve uma organização coletiva, com a criação do Centro Cultural Andino-Amazônico, formada por cinco grupos: Conjunto Jacha Sikuris de Italaque Nuevo Amanecer, Grupo Autóctono Huaycheños de Corazón, Lakitas Sinchi Warmis, Centro Cultural Kollasuyo Maya e Conjunto Autóctono Waly Wayras. No âmbito do calendário festivo agrícola *aymara* e *quechua*, a festividade dá-se durante o *Awti Pacha*, portanto o que se escutava e se via na festividade, madrugada adentro, eram os diferentes estilos dos conjuntos sonoros de flautas e tubos trançados (*sikus* e *lakas*) acompanhados por bombos, *cajas* e pelas *polleras* e ponchos de quem dançava e tocava. A programação estava prevista para início às 00h até às 11h e contava com: recepção dos participantes, apresentações musicais dos grupos organizadores e convidados; encontro ecumênico; preparação das oferendas e ritual de chegada do sol, feita pelos *yatiris*[25]; palavra das autoridades institucionais convidadas; *aphtapi*[26]; e continuação da celebração. Para além dos grupos autóctones presentes, o evento contou com a participação de autoridades dos Consulados peruano, equatoriano e boliviano, do grupo Saya Afroboliviana, do grupo Ay Vida – Fred Guzman, de representantes da mídia que televisionaram o evento e de participantes imigrantes e paulistanos. A singularidade das relações constituídas nesse evento em torno do Kollasuyo Maya é interessante para ser comentada, pois ao mesmo tempo que musicam, concretizam as relações estabelecidas a partir de trajetórias pessoais e interesses do grupo.

Iniciando pela organização do evento, a criação do Centro Cultural Andino-Amazônico, com a reunião de conjuntos autóctones que estabeleceria vínculos sociais que extrapolam essas agrupações, por exemplo, com a

23 No ano de 2019 o evento foi chamado de Ano Novo Andino-Amazônico. Ele é celebrado em outras cidades e países, com suas particularidades, normalmente vinculado à chegada do solstício de inverno. Em 17 de junho de 2009, durante o governo de Evo Morales, pelo Decreto Supremo 173, 21 de junho foi oficializado como feriado nacional do Estado Plurinacional da Bolívia.
24 O evento aconteceu no CMTC Clube, no bairro da Armênia. Vídeo de momentos do evento: https://www.youtube.com/watch?v=lgt2miiVcLo&t=2s (Último acesso: 20.10.2020).
25 *Yatiris* são xamãs, curandeiros e sábios entre as sociedades *aymaras* e *quechuas*.
26 *Aphtapi* é um momento de partilha de alimento e convívio comunitário comum às sociedades *aymara* e *quechua*.

presença das Lakitas Sinchi Warmis, que não só marcam a presença feminina na realização de uma festividade tendencialmente masculinizada nas suas práticas organizativas e musicais, como também coloca a presença de pessoas não indígenas, nem andinas, ainda que maioritariamente imigrantes. Essa organização coletiva também simboliza a continuidade de redes construídas cotidianamente na comunidade, nas quais os tocadores cooperam (*Ayni*) na realização de eventos ligados à sazonalidade e cosmogonias altiplânicas, emprestam instrumentos e se revezam em mais de um grupo na hora de tocar, estreitando os laços que são construídos durante o musicar.

Outro ponto interessante que chamou atenção neste dia foi um trecho do discurso de abertura de César Chui, comentando a valorização das culturas indígenas – "*Nós somos indígenas, somos pueblos originários, tenemos cultura, sabemos medicina, sabemos organizarnos y por eso estamos aqui*" – ao mesmo tempo que se propunha ser um ato ecumênico, com representantes de religiões católica, de matriz africana, islâmica e indígenas da etnia Kariri Xocó. A presença de *yatiris* que vieram da Bolívia para o evento, acionou os vínculos transnacionais. Nno momento do ritual, a presença de outras autoridades religiosas simbolizou não só o interesse na construção de relações interculturais, como também, no contexto paulistano, as demandas de valorização de seus saberes indígenas em equivalência com outros, retomando a necessidade de afirmação dentro de um cotidiano no qual suas presenças são comumente invisibilizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar para a participação do grupo Kollasuyo Maya nesses eventos interessa para percebermos como as redes transnacionais e locais, que o grupo mobiliza na construção da sua própria trajetória, se interconectam e produzem translocalidades, garantindo simultaneamente a manutenção de vínculos e práticas. Diante de novas redes acionadas por eles próprios ou articuladas por outros, surgem novos palcos e novos espectadores com os quais dialogam e negociam o musicar desse Altiplano boliviano e paulistano. Através de escolhas de repertório musical e performático, entre uma maioria de referências musicais altiplânicas e reencenação ritual *aymara* e *quechua*, o Kollasuyo Maya vincula pertenças identitárias e afetivas próprias, tanto pelas autoctonias *aymaras* e *quéchuas* como pela bolivianidade plurinacional. Assim, enquanto acionam e transformam identidades indígenas, também recolocam relações com as comunidades andinas imigrantes, estreitam laços com parceiros brasileiros e legitimam seus discursos perante representantes governamentais e referentes comunitários indígenas. Ou seja, o Kollasuyo Maya estende não apenas

localidades altiplânicas mas também reafirma o indígena altiplânico como boliviano e como imigrante em São Paulo. Tudo isso performando e musicando o Altiplano na cidade, presentificando-o através do ar e do vento soprados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acevedo, Saúl Raymundo. 2007. Em torno de nuevos sikuris. *Revista del Folklore: Arte, cultura y sociedad.* num. *1: 11-30.*

Acevedo, Saúl Raymundo e Carlos Huaringa Sánchez (eds.). 2007. Todo sikuri, Estudios en torno al siku y al sikuri. *Revista del Folklore: Arte, cultura y sociedad.* num.1.

Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Aramayo, Ernesto Cavour. 1994. *Instrumentos Musicales de Bolívia*. La Paz: Producciones Cima.

Barragán, Fernando e Mardones, Pablo. 2012. Che Sikuri. Su rol en las dinámicas de reproducción aymara-quechuas y su constitución como parte de la identidad cultural de la Ciudad de Buenos Aires. III congreso Latinoamericano Antropología, Santiago, Chile.

Baumann, Max P. 1996. Andean music, symbolic and cosmology. In *Cosmología y música en los Andes*, ed. Peter Baumann, 15-66. Madrid: Iberoamericana.

Berg, Hans van den. 1990. *La tierra no se da así nomás. Los ritos agrícolas en la región de los aymara-cristianos*. La Paz: Paperback.

Bigenho, Michelle 2002. *Sounding Indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave.

Bonilla, Julio Romero. 2013. El sikuri y el Encuentro de tropas en Colômbia. *Revista Cultural Sikuri*, Vol. 2: 22: 24.

Caggiano, Sergio e Alicia Torres. 2011. Negociando categorías, temas y problemas. Investigadores y organismos internacionales en el estudio de la migración indígena. In *La construcción social del sujeto migrante en América Latina: Prácticas, representaciones y categorías*. Bela Feldman-Bianco, Liliana Rivera Sanchéz, Carolina Stefoni & Marta Inés Villa, (comp.), 175-205. Quito: Flacso.

Canedo, Walter Sanchez. 1996. Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos. In *Cosmología y música en los Andes. Baumann,* ed. Peter Baumann. 83-106. Madrid: Iberoamericana.

Castelblanco, Daniel. 2018. Sikuris altíplâncos, regionales y metropolitanos: Revisión de un esquema de clasificación. In *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachi.* ed. Carlos Sanchéz Huaringa, 485-510. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Castelblanco, Daniel. 2019. Del ayllu a la metrópoli: Transformación de los usos y significados de la música aymara al interior de una comunidad transnacional de resurgentistas de la música andina. *Latin American Music Review*, Vol. 40: 104-134, University of Texas Press.

Céspedes, Gilka Wara. 1984. New Currents in "Música Folklórica" in La Paz, Bolivia. *Latin American Music Review*, vol. 5, no. 2, pp. 217-242.

Chacón, Américo Valencia. 1989. *El siku altiplânico*. Havana: Ediciones Casa de las Américas.

Constitución Política. 2009. *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolívia.* Disponível em: https://www.presidencia.gob.bo/images/Autonomia/documentos/DGA/NormativaVigente/Consitucion%20Politica%20del%20Estado.pdf (último acesso: 10.11.2020)

Cusicanqui, Silvia Rivera. 2015. *Sociología de la Imagen: ensayos.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Cymbalista, Renato & Xavier, Iara Rolnik. 2007. A comunidade boliviana em São Paulo: definindo padrões de territorialidade. *Cadernos da metrópole* (17), São Paulo, EDUC, pp. 119-133.

Falcón, José. 2013. El movimiento de sikuris en Lima y la política. *Revista Cultural Sikuri*, Vol. 2, ano 1: 23-24.

Garcia, Tânia da Costa. 2012. Abílio Manoel e a ola latino-americana nos anos 1970 no Brasil. In X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC).

Glick Schiller, Nina and L. Basch and C. Blanc Szanton. 1992. Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration. In *Annals of the New York Academy of Science.*

Glick Schiller, Nina e Ulrike Hanna Meinhof. 2011. Singing new song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives. *Music and Arts in Action*, vol. 3: 21–39.

González, Juan Pablo. 2012. Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 24:175-186.

Ibarra, Miguel Angel. 2016. *Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano-metropolitano.* Tesis de maestría, Universidad de Chile, Santiago.

Ikemura Amaral, Aiko. 2019. *Identity, work, and mobility amongst Bolivian market vendors in El Alto and São Paulo.* PhD thesis, University of Essex.

Instituto Nacional de Estatística (INE). 2012. *Censo Nacional de Población y Vivienda*. Estado Plurinacional da Bolívia.

Observatório das Migrações em São Paulo, NEPO-UNICAMP, 2020: https://www.nepo.unicamp.br/observatorio/bancointerativo/numeros-imigracao-internacional/sincre-sismigra/ (último acesso: 10.11.2020)

Pizarro, Mariela. 2017. Lakitas Sinchi Warmis: Inserción y reinterpretación de una práctica musical andina en la ciudad de Sao Paulo, como herramienta de resistencia. *Mundo Sikuri*, edição especial: 79-82.

Podhajcer, Adil. 2011. El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú). *Latin American Music Review,* Vol. 32, No. 2: 269-293.

Podhajcer, Adil. 2015. Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena,* Vol. 69, No. 223: 47-65.

Reily, Suzel, Flavia Camargo Toni e Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2016. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto temático FAPESP 16/05318, Campinas.

Ríos, Fernando. 2012. The Andean "Conjunto", Bolivian "Sikureada" and the Folkloric Musical Representation Continuum. *Ethnomusicology Forum*, vol. 21, n. 1: 5:29.

Sayad, Abdelmalek. 1998. *A imigração ou os paradoxos da alteridade.* São Paulo: Edusp.

Silva, Sidney Antônio. 2008. "Faces da latinidade: hispano-americanos em São Paulo". *Textos Nepo* n. 55.

Silva, Sidney Antônio. 2012. Bolivianos em São Paulo. Dinâmica cultural e aspectos identitários. In *Imigração boliviana no Brasil,* Rosana Baeninger (coord.), Campinas, Núcleo de Estudios de População (NEPO), 19-34.

Sinti, Nirvana. 2017. Llegó a Bogotá sin migrantes: génesis de la práctica musical sikuri en la capital colombiana. *Mundo Sikuri*, edição especial: 83-87

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Small, Christopher. 1999. El musicar: Um ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de música*, v. 4.

Souchaud, Sylvain. 2010. A imigração boliviana em São Paulo. In *Deslocamentos e reconstruções da experiência migrante*, Ademir Pacelli Ferreira, Carlos Vainer, Helion Póvoa Neto, Miriam de Oliveira Santos. Garamond, 267-290.

Stobart, Henry. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. London: Routledge

Teófilo, Mariana Santos. 2017. *Canções populares e seus trânsitos: fluxos e tendências na América Latina.* Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

Truzzi, Oswaldo. 2008. Redes em processos migratórios. *Tempo Social.* Revista de sociologia da USP, v. 20: 199-218.

Turino, Thomas. 1989. The Coherence of Social Style and Musical Creation among the *Aymara* in Southern. *Ethnomusicology*, vol. 33: 1-30.

Turino, Thomas. 1993. *Moving away from silence: Music of Peruvian Altiplano and then Experience of urban Migration.* Chicago: University of Chicago Press

Vega, M. A. 2012. Prácticas y discursos feministas entre las jóvenes de las bandas de sikus de Buenos Aires en el contexto del buen vivir. *Mitológicas*, XXVII. Buenos Aires: CAEA.

Wahren, Cecilia. 2016. *Encarnaciones de lo autóctono: prácticas y políticas culturales en torno a la indianidad en Bolivia a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Xavier, Iara Rolnik. 2012. A inserção socioterritorial dos migrantes bolivianos. Uma leitura a partir da relação entre projetos migratórios, determinantes estruturais e os espaços da cidade. In *Imigração boliviana no Brasil*, Rosana Baeninger (coord.), Campinas, Núcleo de Estudos de População (NEPO), 109-154.

Cristina de Branco desenvolve seu projeto de doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura, intitulado "Performando indigeneidades em deslocamento – Reinvenção identitária migrante através da atuação *aymara* e *quechua* em São Paulo e em Buenos Aires", a partir da observação participante, de entrevistas semi-estruturadas e da realização audiovisual compartilhada. Orientada pelo Prof. Dr. João Leal (NOVA) e pela Profa. Dra. Bela Feldman-Bianco (UNICAMP), bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (PD/BD/137656/2018) e filiação ao PPGAS – UNICAMP durante o trabalho de campo em São Paulo. E-mail: cristinadebranco@gmail.com

Mariana Teófilo é doutoranda no programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp sob orientação de Suzel Ana Reily. Por meio de entrevistas semi-estruturadas e observação participante desenvolve o trabalho intitulado provisoriamente de "Jallalla São Paulo: Um musicar migrante andino boliviano" com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: mariana.s.teofilo@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: 01/09/2020
Reapresentado: 17/11/2020
Aprovado: 11/12/2020

RETRATANDO O MUSICAR DO BUMBA MEU BOI NO AUDIOVISUAL

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175861

LUIZA FERNANDES COELHO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5501-2899
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – ppgmus@unicamp.br

RESUMO
Este artigo apresenta reflexões sobre como a prática do musicar (Small 1998) e o caráter participativo (Turino 2008) do bumba meu boi são traduzidos na linguagem audiovisual (Romero e Villela 2018) nas produções *Guriatã* – direção de Renata Amaral (2018) –, *Taquaras, Tambores e Violas* – direção de Hidalgo Romero (2018) – e *Brilho da Noite*, direção de Priscila Ermel (2004). O artigo expõe quais musicares dessa manifestação cada produção enfatiza e quais as técnicas utilizadas para traduzi-los para a linguagem audiovisual, realizando também um comparativo entre as técnicas de cada produção. Esses filmes foram escolhidos, pois seus realizadores são de diferentes campos de trabalho e pesquisa, possuindo estéticas e finalidades diversas.

PALAVRAS-CHAVE
Bumba meu boi; Audiovisual; Tradução; Musicar; Experiência.

ABSTRACT
This article presents reflections on how the practice of musicking (Small 1998 and the participatory characteristics (Turino 2008) of bumba meu boi are translated into audiovisual field (Romero and Villela 2018) in the productions "Guriatã", directed by Renata Amaral (2018) "Taquaras, Tambores e Violas", directed by Hidalgo Romero (2018), and "Brilho da Noite", directed by Priscila Ermel (2004). The article explains what kind of musicking each production emphasizes and which techniques translate this into the audiovisual field, making relations between them. These films were chosen because their directors came from different fields of work and research, having different aesthetics and purposes.

KEYWORDS
Bumba meu boi; Audiovisual; Translation; Musicking; Experience.

O "MUSICAR" E O "PARTICIPATIVO" DO BUMBA MEU BOI NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

O uso do audiovisual em pesquisas etnográficas é interessante por diversos motivos, dentre os quais destacamos a possibilidade de ser uma ferramenta de comunicação tanto com os sujeitos retratados na pesquisa, quanto com um público diverso. "Para quem e por que você fez esse filme?", é o que pergunta o realizador Jean Rouch, em *The Camera and the man* (2003, 11). A resposta oferecida pelo cineasta e antropólogo é vasta: para o grupo que ele retratou, para ele e para o público mais amplo possível. Compartilhamos de seu pensamento no sentido de tornar as atividades realizadas em pesquisas acadêmicas acessíveis a outros públicos:

> É por isso que minha terceira resposta à pergunta "Por quem e por quê?" é para todos, para o maior público de visualização possível. Eu acredito que se a distribuição do filme etnográfico é, com raras exceções, limitada a redes universitárias, organizações culturais e sociedades eruditas, a culpa é mais nossa que a do cinema comercial. (Rouch 2003, 11)

Ao transpor uma experiência etnográfica musical para o audiovisual para diferentes públicos e finalidades, é interessante refletir sobre que dispositivos são interessantes nesse sistema de símbolos. Em *Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa*, Romero e Villela (2018) discorrem sobre o processo de traduzir uma experiência de performance participativa[1] para a linguagem audiovisual. Para isso, amparam-se na noção de "tradução" apresentada por Julio Plaza (2013), que amplia a noção de "Tradução Intersemiótica" ou "Transmutação" proposta pelo linguista Roman Jakobson, que consiste em transpor um sistema de signos verbais para um sistema de signos não verbais, ou vice-versa – da arte verbal para a música, dança ou cinema, por exemplo. Plaza propõe que traduções podem ir além de "características meramente linguísticas" (2013, 12), acontecendo também entre sistemas não verbais – por exemplo, entre música e dança ou entre música e imagem.

Já o termo musicar (Reily, Hikiji e Toni 2016), proveniente de "musicking", criado por Christopher Small (1998), é utilizado para abranger diferentes formas e ações de engajamentos ligados à vivência de música, indo além da performance em si. O termo faz pensar em ações como assistir a um show, ensaiar, ouvir música, pensar sobre ela, entre outras. Essa forma de pensar é interessante quando aplicada ao universo bumba

1 Thomas Turino propõe uma divisão de campos de prática musical da seguinte maneira: "música em tempo real", que pode ser de caráter apresentacional ou participativo, e a "música gravada", que pode ser *high fidelity* ou *art studio*.

meu boi,[2] pois diversas maneiras de engajamento, que vão além do ato de tocar, cantar e dançar, são necessárias para que o Boi[3] possa performar ou "brincar" – atividades como, por exemplo, a realização de ensaios, confecção de instrumentos, bordados, indumentárias, produção de toadas etc.

No campo participativo proposto por Thomas Turino, não se fala em público e performer: o que há são participantes, potenciais participantes; e o principal objetivo é integrar pessoas na prática (2008, 28). Turino utiliza a ideia de participação no sentido de contribuir ativamente para o som e movimento de um evento musical através da dança, canto, bater palmas ou tocar instrumentos musicais, quando essas atividades são consideradas vitais para a performance. Nesse tipo de fazer musical, a performance participativa é um campo de atividade na qual som e movimento são concebidos como uma maneira de interação social, e o foco da prática é no ato do fazer, mais do que no produto final da atividade. Apesar da qualidade sonora e performática ser de grande importância para uma performance ser considerada de sucesso, ela é considerada boa também quando envolve um bom número de pessoas durante a apresentação.

Por isso, algumas características são recorrentes nesse tipo de fazer musical. Por exemplo, é interessante que as pessoas saibam a dança e a música da ocasião; que haja também um equilíbrio entre os desafios da execução do que é proposto, não sendo fácil demais (o que pode entediar os participantes), ou muito difícil (o que pode desmotivar os envolvidos, sem gerar um engajamento total). Quando o equilíbrio é atingido, os participantes ficam inteiramente presentes no momento da performance, aumentando a concentração e a sensação de estarem completamente envolvidos naquilo. Ao mesmo tempo, a possibilidade de incluir pessoas

2 O boi é um elemento cênico e dramático de inúmeras manifestações culturais no mundo. No Brasil, observa-se sua presença em diversas danças dramáticas como, por exemplo, o Boi de Parintins, no Amazonas, o Cavalo Marinho, em Pernambuco, o Boi Bumbá, no Pará, o Boi de Mamão em Santa Catarina, entre outras tantas. Este trabalho fala especificamente do bumba meu boi no Maranhão. O bumba meu boi pode ser pensado como uma dança dramática, porque seu universo performático tem como elementos de grande relevância, além da música, auto e dança (Andrade 1982). Há uma narrativa dramatizada que gira em torno de um boi especial, que é roubado da fazenda por Pai Francisco, pois sua esposa, Catirina, está grávida e tem desejo de comer a língua desse bovino. Há uma variedade de estilos para celebrar a brincadeira, sendo essa uma particularidade do bumba meu boi maranhense. Os grupos e toda a sua atmosfera formam um complexo sócio-turístico-cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (2011) e Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco (2019). Esses grupos, que ficam em atividade o ano inteiro, constituem um conjunto de características em suas expressões artísticas, estéticas, simbólicas e "surgem por diferentes motivos e em diversos lugares e, consequentemente, com atributos peculiares a cada região de ocorrência, mas com qualidades que os individualizam e dão vivacidade ao universo da festa" (Iphan 2011, 100).

3 Quando isolado e em letra maiúscula, o termo é utilizado como abreviação para se referir ao gênero (bumba meu boi) ou a um grupo específico. Já isolado e em letra minúscula (boi), é empregado para tratar do personagem da manifestação cultural.

com diferentes habilidades e com diferentes níveis de execução é importante para inspirar o envolvimento. Dessa maneira, iniciantes e virtuosos podem participar juntos da mesma performance. Essas características, propostas por Turino como música participativa, aplicam-se ao universo do bumba meu boi.

Nos filmes analisados, os "musicares" e o caráter participativo dessa manifestação são expressos de diferentes maneiras a partir de recursos audiovisuais como a pesquisa, filmagem e montagem do material. A intenção deste artigo é refletir sobre isso a partir das produções *Guriatã* – direção de Renata Amaral (2018) –, *Taquaras*, *Tambores e Violas* – direção de Hidalgo Romero (2018) – e *Brilho da Noite* – direção de Priscila Ermel (2004).

TAQUARAS, TAMBORES E VIOLAS. EPISÓDIO PANDEIRÃO – O CUIDADO CINEMATOGRÁFICO

Pandeirão é um dos episódios de *Taquaras*, *Tambores e Violas*, série dirigida pelo documentarista Hidalgo Romero, que gira em torno do processo de criação de instrumentos de tradições populares do Brasil. Cada episódio dura cerca de trinta minutos e se dedica a acompanhar a construção de um instrumento específico. Através desse recorte, conhecemos um pouco das diversas manifestações em que tais instrumentos são utilizados.

Para entender sobre o instrumento percussivo pandeirão e seu uso no bumba meu boi, vamos até as cidades de São Luís, no local onde é a sede do Boi de Maracanã, e São José de Ribamar, no ateliê de Pedro Piauí. Nesses locais, dois personagens conduzem a narrativa: Ribinha de Maracanã e Truvão, filho do falecido artesão. Com Ribinha, acompanhamos os preparativos para o dia do batizado, um dos grandes acontecimentos anuais para o grupo; Truvão nos mostra o processo de construção do pandeirão.

O vídeo começa com uma tocada do Boi de Maracanã; ouvimos a voz de Ribinha (em *off*) explicando um pouco sobre o pandeirão; em seguida, um mapa nos localiza sobre onde estamos no Brasil. Vemos Truvão afiando uma lâmina de machado e saindo do ateliê. O som ambiente é valorizado; ouvimos as ações que acontecem no ateliê (afiar lâmina, bater machado na madeira, fechar a porta) até a sua saída. A partir de então, vemos planos cada vez mais abertos (valendo-se inclusive de drones) de sua trajetória, no local que é situado textualmente como a cidade de São José de Ribamar. Ouvimos os sons da cidade (pássaros e outros animais), bem como uma das toadas mais conhecidas do bumba

meu boi maranhense, “Maranhão Meu Tesouro Meu Torrão”[4], na voz de quem mais tarde vamos reconhecer como Ribinha de Maracanã, atual amo[5] do Boi de Maracanã.

Maranhão, meu tesouro, meu torrão
Fiz esta toada pra ti, Maranhão
Terra do babaçu que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa é que me dá inspiração
Na praia dos lençóis tem um touro encantado
E o reinado do rei Sebastião
Sereia canta na proa
Na mata o guriatã
Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitombotã

O próximo plano aproximado é a ação de cortar uma árvore; vemos então o personagem trazendo a madeira de volta em uma carroça que é puxada por um burrinho (continuamos ouvindo os sons dessas atividades, bem como a toada cantada):

E todo ano, a grande festa da Juçara
No mês de outubro no Maracanã
No mês de junho tem o bumba meu boi
Que é festejado em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá
A matraca e pandeiro é que faz tremer o chão

No veículo, vemos closes do rosto de Truvão, das ruas por onde ele passa (em planos um pouco mais abertos) até a chegada na casa (plano feito com câmera de drone, em um ângulo ainda mais aberto). Além do som ambiente, ouvimos também a instrumentação de Boi do sotaque[6] de matraca, como o Maracanã.

Esta herança foi deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história Maranhão
Autor: Humberto de Maracanã

4 Autor: Humberto de Maracanã
5 O Amo do Boi é um dos personagens do bumba meu boi. Geralmente é o principal cantador do grupo, que compõe toadas e que puxa a brincadeira.
6 “Sotaque” é o termo utilizado para marcar diferenças sonoras e performáticas entre os grupos.



FIGURA 1: Cidade de São Luís e ônibus do Bumba meu boi de Maracanã.

Considero esse conjunto de cenas como o momento de abertura do vídeo, pois apresenta os elementos que serão desdobrados ao longo de cerca de trinta minutos, tanto em relação à narrativa, quanto à estética audiovisual utilizada. Os elementos apresentados são: o instrumento específico, onde e como ele é utilizado, os personagens (Truvão e Ribinha) e o local em que estão inseridos. Vale ressaltar que a toada escolhida para o momento ("Maranhão Meu Tesouro Meu Torrão") é a mais conhecida, o que destaca o momento em que está sendo utilizada: digna da abertura do vídeo.

> Se o documentarista tivesse conhecimento daquela dinâmica, percebendo o movimento que se anuncia, e fosse tentar traduzir documentalmente esse momento, como construiria sua narrativa? O que filmaria? Com qual enquadramento? Teria a possibilidade de usar mais de uma câmera? Tentaria construir uma montagem paralela entre a experiência do Mestre que canta, dos jogadores e do resto da roda? Filmaria olhares, pés e mãos se entrelaçando? Usaria do recurso de desenho de som para construir carga dramática? Dilataria o tempo cronológico? Usaria de uma voz em off para tentar explicar a situação? Faria um plano sequência valendo-se de uma própria sensibilidade e contaria aquela situação passeando por entre os elementos da brincadeira? (Villela e Romero 2018, 7)

Na estética dessa série, observa-se um diálogo com as preocupações mencionadas acima. Vemos nas sequências de imagens escolhidas um padrão de revelar aos poucos o contexto geral. Primeiro, vemos uma ação em detalhe, para então, cena após cena, entendermos o que está sendo retratado (primeiro vemos Truvão afiando a lâmina, para entender que

ele está indo até outro local da cidade de São José de Ribamar para cortar madeira para fazer o pandeirão).

O uso das objetivas parece seguir esta intenção: são utilizadas as que têm um foco seletivo em planos mais fechados e com foco geral nos planos abertos. Observa-se uma preocupação em estabelecer um arco narrativo bem definido, assim como os elementos que vão compor essa história e como transmitir a sensação de viver aquela experiência.





FIGURAS 2 e 3: Planos fechados com foco seletivo no ato da performance

A narrativa vale-se de entrevistas, sendo as principais as de Ribinha de Maracanã, em que ele está sentado conversando com o entrevistador, e a de Truvão, realizada enquanto este realiza ações para a confecção do pandeirão.





FIGURAS 4 E 5: Planos fechados com foco seletivo. Truvão confeccionando pandeirão.

Ribinha entoa cerca de quatro ou cinco toadas durante o vídeo enquanto fala sobre alguns elementos do bumba meu boi, como a matança[7], o dia do batizado e alguns personagens. Com Truvão, acompanhamos as etapas da confecção do pandeirão. Vemos também alguns elementos de preparação como, por exemplo, integrantes costurando figurinos antes do dia do batizado (planos detalhe), o início do dia batizado (pessoas chegando

7 Também chamada de comédia ou auto, gira em torno do boi encantado, que é roubado da fazenda por Pai Francisco, pois sua esposa, Catirina, está grávida e está com desejo de comer a língua desse bovino. Graças ao auto, os personagens da brincadeira do bumba meu boi estão relacionados a esse enredo, sendo eles o boi, o amo do boi, o vaqueiro, Pai Francisco e Catirina, índios e rajados. Tais personagens estão presentes em todos os sotaques, mas há também personagens que são predominantes, e até marcantes, em determinados sotaques como o Cazumba, presente especialmente nos sotaques da Baixada, e o Caboclo Real (ou Caboclo de Pena), marcantes no sotaque de Matraca (ou Ilha).

em diversos ônibus, o terreiro ficando cheio), passando pela ladainha religiosa até o momento que o boi guarnece[8] e a apresentação se inicia.



FIGURA 6: Batalhão no Boi de Maracanã no ato a performance. Planos mais abertos após uma série de planos de detalhe.

BRILHO DA NOITE – UM RETRATO SONORO DO BOI EM SÃO PAULO

Brilho da Noite é uma produção audiovisual da antropóloga Priscilla Ermel que retrata o envolvimento da mestra Ana Maria Carvalho e de Ariel Coelho, jovem brincante do grupo, no ciclo de festas do bumba meu boi maranhense que acontecem na cidade de São Paulo, na região do Morro do Querosene, Butantã. São três festividades ao longo do ano: o *nascimento*[9], que acontece geralmente no Sábado de Aleluia; o *batizado*, em junho; e a *morte*, que se dá no segundo semestre. O filme começa pela última delas, a morte, em um momento de grande comoção.

> O meu boi já morreu
> Ficou triste o meu terreiro
> Mas o ano que vem
> Eu canto boi o ano inteiro
> Autor: Henrique Menezes

Essa toada é cantada enquanto vemos os elementos que remetem a esse ritual (o altar para São João, Boi próximo de uma bacia com vinho/sangue) e os rostos de alguns integrantes mirins do grupo e, de maneira mais destacada, de Ana Maria Carvalho, que está muito emocionada, em uma

8 Momento de início.
9 No Maranhão, não há festa ou evento de "nascimento". O que acontece na mesma data é o primeiro ensaio para a temporada junina. Em São Paulo, esse ensaio modificou-se, sendo uma festa de rua na qual o Boi se apresenta para o público.

posição que evidencia certa autoridade no ritual. Então, aparece o letreiro do filme. Na cena de abertura, somos apresentados aos dois personagens da trama.

Em cerca de trinta minutos, vemos o envolvimento de Ana Maria Carvalho, artista e brincante consagrada, nos processos de preparação para a festa e a participação cada vez mais forte de Ariel no grupo. Ana Maria orienta o modo de fazer a costura do couro do boi que será usado naquele ano; Ariel acompanha o processo e ganha também sua primeira roupa de boieiro. Ouvimos alguns diálogos no momento da captação das cenas e vemos a relação entre crianças e adultos no grupo. Então, acompanhamos os preparativos do dia de uma das festas – a montagem das barracas na rua, colocação de bandeirinhas, o momento do batizado e, então, a apresentação do Boi. Durante essas ações, aparecem outras pessoas de grande relevância, que contam mais sobre o Boi e seu universo. Ana Maria firma-se como uma autoridade, uma espécie de guardiã de saberes e Ariel, um aprendiz de vital importância para a continuidade da tradição.



FIGURA 7: Ariel, um dos integrantes mais jovens do grupo, e Tião Carvalho, mestre e fundador do Grupo Cupuaçu, performando juntos.

Ao longo do filme, há uma sensação de intimidade com os integrantes do grupo; acompanhamos diálogos e momentos cotidianos, em que os integrantes parecem familiarizados com a câmera e com quem os filma, Priscilla. O vídeo faz parte de seu projeto de pós-doutorado, intitulado "A Tradição Oral na Música Brasileira" e do Projeto Temático "Imagem

em Foco nas Ciências Sociais". Mesmo em situações em que os personagens falam de modo mais direto para a câmera, sente-se uma certa proximidade. É interessante também como, apesar de ter os personagens principais, a realizadora traz cenas de diversos brincantes, o que revela um conhecimento sobre quem eles são e seu envolvimento com a festividade. Isso revela um possível envolvimento da diretora com o grupo antes do início efetivo das filmagens, e uma pesquisa de caráter alongado. A sensação é de que a câmera é a "mosca na parede" do cinema observacional, levando-nos a sermos um dos participantes daquela festa. Pelo termo, entende-se:

> No cerne da abordagem está a ideia de que, através da observação rigorosa das minúcias de eventos e interações sociais, é possível obter insights significativos, não apenas em motivações pessoais idiossincráticas dos assuntos imediatos, mas também em realidades sociais e culturais mais amplas do seu mundo social. (Henley 2004, 101)



FIGURA 8: Ariel, sua mãe e Ana Maria Carvalho cantando juntos e batucando com as mãos.

De uma certa maneira, o caráter cotidiano do vídeo lembra alguns momentos do filme *Don't Look Back* (Direção: D. A. Pennebaker 1967, 96 min), que acompanha o cantor Bob Dylan em cenas usuais das turnês realizadas pelo músico e sua equipe, em que acessamos diversos momentos e conversas dos integrantes em momentos nos bastidores de um modo bem natural.



FIGURA 9: Ana Maria Carvalho no momento de batizado. Plano aberto e todos os elementos do plano estão em foco.

Sobre o tipo de imagem, observamos planos mais abertos, em que tudo está em foco. Há closes em alguns momentos, em especial nos rostos de Ana Maria e Ariel, no momento de entrevistas. Ouvimos as toadas de três maneiras diferentes: no momento da festa, quando ouvimos a voz do cantador acompanhada de todos os instrumentos do bumba meu boi e de outros participantes da brincadeira, que cantam em coro; no momento da entrevista, quando ouvimos apenas a voz de Ana Maria; e uma performance de Ariel e Ana Maria juntos, quando ele toca o pandeirão e ela canta. Imageticamente, observa-se a sobreposição de imagens e a redução da velocidade como recursos constantes da camada audiovisual das toadas. Na edição, alternam-se momentos da festa e do momento da entrevista.

GURIATÃ – TRABALHO DE VIDA

> Na ilha de São Luís do Maranhão
> nunca mais dará um cantador de boi
> igual a Humberto Barbosa Mendes.
> Nunca mais!
> Murilo Pereira (Guriatã, Direção: Renata Amaral 2018)



FIGURA 10: Plano geral do batizado do Boi de Maracanã.

É com essa declaração de Murilo Pereira que tem início *Guriatã*, o mais longo dos três filmes analisados. Em aproximadamente uma hora e meia, o documentário musical retrata a trajetória de Humberto de Maracanã e mostra o porquê da afirmação tão enfática de Murilo. Através desse cantador, conhecemos a história de um dos Bois mais antigos em atividade no Maranhão.



FIGURA 11: Humberto de Maracanã performando

Pela natureza do filme, observa-se que o *Guriatã* é consequência (e não ponto de partida) de registros e trabalhos realizados ao longo de décadas junto ao Boi de Maracanã. Há uma grande diversidade de imagens, perceptivelmente realizadas com equipamentos de tecnologias e épocas diferentes – o que é assumido como conceito estético. Um vasto material que, na montagem, organiza-se em torno de temas principais ao longo da narrativa: o início de Humberto no Boi; sua relação com a natureza; a

ligação do Boi de Maracanã com a religião; o lado artístico do cantador; sua produção em outros gêneros musicais; sua relação com mulheres; família; continuidade de seu legado. Os registros realizados com Humberto em diversas situações interligam os temas tratados, em especial, duas entrevistas que percorrem a trama: uma em que ele está em uma praia e outra em que ele está em o que é, possivelmente, uma região do Maracanã.





FIGURAS 12 E 13: Entrevistas norteadoras do filme

O grande diferencial desse documentário é o envolvimento de Renata Amaral, a diretora do filme, com o bumba meu boi, especificamente, com o Boi de Maracanã. A musicista tem vivências dentro deste e de outros grupos maranhenses, e de outras tradições populares brasileiras há mais de vinte anos; sua relação com o Boi de Maracanã e Humberto dão singularidade ao filme. Um exemplo disso é que além das toadas

dos discos do Boi de Maracanã, ouvimos também músicas de trabalhos realizados com Humberto no grupo "A Barca" e "Ponto BR", dos quais Renata faz parte. Há também breves referências de contextos sonoros de outras tradições, como o carimbó; algumas imagens utilizadas, que não são diretamente do Boi, vêm do Acervo Maracá – coleção captada e organizada por Renata. Assim, percebe-se que *Guriatã* é um trabalho de sinergia e cruzamento de contextos, possíveis devido às redes de trabalho e convívio da realizadora, e da maneira como o musicar está envolvido em seu trabalho de modo geral:

> O diálogo musical estabelecido com esses mestres [especificamente do Ponto BR], que já dura 15 anos, várias turnês [...] me ensinou muito mais que como tocar o contrabaixo. Me ensinou formas de ensaiar, criar resistência, variar acentos, ornamentos, formas, metros, me ensinou a traduzir potências e sutilezas, ler a audiência, pensar arranjos com os mosaicos de seus elementos e memórias, suas cercas móveis, e a entender a função da arte na minha vida e da dos que me cercam, para além da profissão. (Amaral 2018, 9)

A grande quantidade de imagens colhidas por mais de uma década trouxe uma riqueza de detalhes e situações de diversas apresentações do grupo. Há muitas imagens dos movimentos das índias, caboclos de pena, rajados, boi e vaqueiro, dos tocadores e seus instrumentos (tambor onça, pandeirão, matracas) e dos cantadores, que tocam o maracá. Isso tornou possível a montagem de diversos "videoclipes" de músicas do Boi de Maracanã, que fazem com que o espectador entenda melhor a atmosfera de brincar Boi no Maranhão, sentindo-se no local. O cuidado com a sincronia entre as imagens dos passos de dança, batidas dos instrumentos e o áudio ouvido reforça o sentimento de imersão no evento. Muitas vezes, a montagem acontece em cima de uma música já gravada ou gravada separadamente para o filme, o que reforça a necessidade de cuidado com o *sync* (sincronia).

É interessante também como o filme é narrado através de um encadeamento de toadas de Humberto, que parecem ter sido cuidadosamente selecionadas e garimpadas para cada momento da narrativa; de algumas ouvimos apenas um fragmento e de outras, toda a música. Há também uma diversidade de entrevistas com outros membros do Boi, como Murilo (único integrante ainda vivo que é da mesma época de Humberto), Maria Soares, Tarquínio Costa, Ribinha de Maracanã, Humberto Filho, Malvino Maia, entre tantos outros, o que faz com que além de uma cinebiografia de Humberto, o filme seja também sobre o Boi de Maracanã.

A intimidade adquirida com o longo convívio da diretora com o Boi de Maracanã revela-se também em entrevistas descontraídas. O tempo estendido, e talvez um maior comprometimento com o registro em si do que com a realização de uma produção audiovisual específica, possibilitou também a captação momentos relativamente raros, talvez inéditos, como conversas e danças com encantados[10]. Em entrevista para o artigo, Renata comenta que a estética do filme surgiu durante a decupagem do material:

> A ideia primeira era de roteiro por blocos, pelas várias facetas da personalidade dele [Humberto]: a ligação com a natureza, a ligação com a encantaria, as mulheres, a história, as outras músicas que ele fazia (samba, carimbó), suas facetas enquanto homem, artista, liderança comunitária. Uma vez eu juntei todos os CDs que eu tinha, todas as gravações do [Boi de] Maracanã. Ouvi tudo e tive essa ideia de que as toadas poderiam conduzir a história. A ideia da coisa [passagens] preto e branco era uma vontade que eu tinha de ter algum elemento visual diferente, como no Pedra [da Memória, documentário]; a gente tinha aquelas ilustrações do Carybé que iam conduzindo. Sempre acho que faz uma baita diferença num documentário quando você tem uma proposta estética visual para além do roteiro. Acabou que eu achei isso nas toadas. Isso não foi pré-concebido, foi aparecendo, bem como toda a construção do roteiro a partir da decupagem do material. [Renata Amaral. Informação oral.]



FIGURA 14: Imagens em preto e branco como elementos de transição durante o filme.

É interessante notar os paralelos realizados entre Humberto/Boi de Maracanã e outros contextos como, por exemplo, o encontro de Humberto com

10 Nome dado às entidades do Tambor de Mina, religião de matriz africana com expressividade no Maranhão.

Euclides Talabyan[11], Mestre Apolônio Melônio[12] e Mundico de Rita, que proporciona conversas que acessam outras realidades. É significativa também a participação de Chagas[13], um dos cantadores de Boi mais conhecidos atualmente e que ainda está vivo. A participação de Mestre Walter França[14] no filme traz um paralelo do bumba meu boi com o maracatu, manifestação oriunda da região do Recife e difundida em outros estados. Seu trabalho com o grupo "A Barca"[15] também amplia os horizontes em que a música de Humberto circula.

No livro *Por que cantam os Kisedjê?*, Anthony Seeger (2015) utiliza-se da ferramenta de comparação entre os Kisedjê, povo que acompanha, e outras sociedades, como os Kaluli, os pitagóricos e o norte-americanos. Essa ferramenta facilita o entendimento sobre os Kisedjê e mostra como essa sociedade se relaciona com outros contextos; é também uma maneira de ampliar o universo que está sendo tratado, trazendo uma interlocução com outras pesquisas, visto que "a comparação é tão essencial para a antropologia e etnomusicologia quanto a compreensão profunda de casos únicos" (2015, 134). De forma análoga, os paralelos trazidos em *Guriatã* evocam novas camadas para a história que é contada e para enfatizar a relevância de Humberto enquanto artista – que é ainda mais ressaltado quando vemos que nomes como Alcione e Maria Bethânia regravaram suas canções.



FIGURA 15: Humberto em apresentação com o grupo musical "Ponto BR".

11 Babalorixá da Casa Fanti Ashanti, uma das mais importantes casas de religiões afro-brasileiras.
12 Fundador do Boi de Viana, Boi de Pindaré e Boi da Floresta, e personalidade de grande relevância para o bumba meu boi maranhense.
13 Ex-integrante do Boi da Maioba e atualmente integrante do Boi de São José de Ribamar.
14 Walter França rege a Nação de Maracatu de Baque Virado Estrela Brilhante do Recife.
15 "A Barca" é um grupo paulista que pesquisa gêneros tradicionais brasileiros há cerca de vinte anos.

RELAÇÃO ENTRE AS NARRATIVAS

As produções analisadas se aproximam por tratar do mesmo grande tema, o bumba meu boi, e se distanciam por trazerem recortes, modos de fazer e finalidades diferentes. Farei um breve comparativo entre as três produções, com o objetivo de evidenciar alguns recursos audiovisuais utilizados, tendo em vista os seguintes aspectos: personagens; tempo de pesquisa e gravação; arco narrativo; estética de imagem; recursos de montagem; uso de entrevistas; como aborda o caráter participativo (Turino 2008); que aspectos reforçam o musicar (Small 1998.

Das três produções, o episódio de *Taquaras, Tambores e Violas* é o que parece trazer o recorte mais definido – acompanhar a construção do instrumento pandeirão. Em comparação com o *Guriatã*, observa-se um tempo de convívio e gravação menor – o que é perceptível pela própria finalidade do vídeo, um episódio de uma série para televisão com treze capítulos, e pelo número e situações de entrevistas (Ribinha aparece no mesmo local, provavelmente foi realizada apenas uma entrevista com ele, enquanto em *Guriatã*, Humberto aparece em uma variedade de situações, o que significa que foi entrevistado diversas vezes).

Em *Pandeirão*, o som ambiente é intensamente utilizado e o som que ouvimos do batalhão (Boi) parece ter sido gravado no momento da captação; ouvimos mais o pandeirão e as matracas do que o tambor-onça. A voz do cantador parece também ter sido captada durante a tocada, provavelmente sido gravada com o microfone apontando para o carro de som, fonte que amplifica a voz do cantador.

Em *Guriatã*, os áudios das toadas foram gravados separadamente, valendo-se de uma mesa de som e de um trabalho de pós-produção musical, pois algumas das captações viraram disco (outras já eram CDs gravados e foram utilizadas no filme).

Em Brilho da Noite, o áudio também parece ter sido captado no momento da tocada. É interessante notar a sobreposição entre imagens do grupo tocando no momento de apresentação e áudios das toadas de outra natureza, na qual escuta-se apenas a voz da madrinha do Boi. Um recurso utilizado por Priscilla é colocar o áudio das toadas cantadas por Ana Maria em imagens da apresentação, com velocidade reduzida. O resultado é interessante. Já o tempo de pesquisa e convívio parece intermediário em relação aos dois outros vídeos analisados. Por fim, algo que evidencia um tempo de proximidade da pesquisadora é a naturalidade dos integrantes do Boi durante os momentos de gravação de cenas cotidianas.

Esteticamente, observa-se um grande refinamento no modo de filmar o tema proposto em *Taquaras, Tambores e Violas*. Há uma preocupação

com o tipo de imagem, luz, enquadramento que está sendo usado para cada cena, como estas dão uma perspectiva de continuidade e contam uma história. Por esses motivos, a produção parece trazer referências estéticas do universo da ficção. Já em *Guriatã*, a diversidade de mídias é organicamente assumida como caráter estético, trazendo também uma produção que remete ao universo de acervos e coleções, sem perder a vivacidade. Já *Brilho da Noite*, destaca-se pela maneira que a realizadora se vale da montagem entre áudio e imagem, o que proporciona cruzamentos interessantes; aparentemente, Priscila executa as principais funções necessárias para a realização do vídeo, o que, por um lado, traz um clima de proximidade para a narrativa mas, por outro, acaba sendo menos preciso em questões técnicas.

Em *Brilho da Noite*, o caráter participativo é mais evidente na interação performática e musical entre adultos e crianças do Grupo Cupuaçu. Um exemplo são os momentos em que o menino Ariel toca pandeirão enquanto Ana Maria canta uma toada. Já no episódio *Pandeirão* e *Guriatã*, isso é evidenciado, de forma semelhante, pela quantidade das pessoas que tocam os instrumentos, sem estarem trajadas com uma vestimenta específica que traga alguma evidência de que todos fazem parte de um grupo organizado, por exemplo.

De modo geral, uma das maneiras que o musicar se apresenta no contexto audiovisual das três produções é a exibição de momentos de preparação e extra-apresentação da manifestação. No episódio de *Taquaras*, *Tambores e Violas*, a construção do pandeirão é um exemplo disso; em *Brilho da Noite*, é a montagem da praça em que acontecem as festas do Boi, bem como as situações de costura do novo couro do boi; em *Guriatã*, na relação de Humberto com a comunidade, e sua preocupação com a comida para o batalhão e visitantes, entre tantos outros. O quadro abaixo mostra um pouco mais das comparações percebidas:

	Brilho da Noite	**TTV – Pandeirão**	**Guriatã**
Finalidade	Retrato Sonoro// Parte de pesquisa acadêmica	Série para TV	Documentário Musical
Personagens	Ana Maria e Ariel	Ribinha e Truvão	Humberto
Tempo de gravação	Cerca de quatro anos	Cerca de cinco dias	Décadas

	Brilho da Noite	**TTV – Pandeirão**	**Guriatã**
Arco Narrativo	Ciclo da festa, da morte para o nascimento	Construção do Pandeirão e batizado do Boi	Vida de Humberto e relação com temas específicos
Estética imagem	Objetiva que foca tudo; montagens das toadas a capela com boi em ação	Objetiva com desfoque; detalhes para depois revelar; abre e fecha	Diversos tipos de imagem; diferentes mídias; edição pelos temas
Montagem	Cenas cotidianas, entremeadas pelo Boi	Encadeamento de ações	Temas, organização e muita atenção com o *sync* de áudio e imagem, especialmente nas toadas com gravação do batalhão tocando
Estética áudio	Toadas voz; som direto de diálogos; som direto do Boi	Toadas voz; som direto do grupo; som direto das ações e ambientes	Toadas voz; toadas CD Maracanã; cantigas Ponto BR; cantigas A Barca; material de programas de TV
Entrevista	Ana Maria, Ariel Coelho e Rita Coelho	Sentado (Ribinha) e em movimento (Truvão)	Diversos momentos e situações//Humberto conduz
O que reforça o caráter participativo	Relação musical e performática entre adultos e crianças// Ariel tocando pandeirão	Imagens do Batalhão	Imagens de muitas pessoas tocando, muitas vezes pessoas que estão sem roupas do grupo// Pessoas cantando as toadas junto com Humberto
O que reforça o musicar	Bordado do couro do boi// Ariel vestindo a roupa de boiero//Ariel tocando//Dia da montagem das barracas//Toadas à capela	Bordado os figurinos//Construção do pandeiro//Truvão tocando pandeiro//Início do batizado, pessoas chegando//Toadas à capela//Ribinha falando sobre o auto	Toadas à capela// Momentos de conversa com Humberto//Zelo com os assuntos do grupo, uma certa gestão// Sua relação com a comunidade// Importância com a cozinha//Momentos nos ônibus, integrantes indo de um lugar para outro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O audiovisual é um meio interessante para retratar diversas camadas do universo do bumba meu boi. Em *Guriatã*, conhecemos a história de Mestre Humberto e do grupo que conduziu por mais de quarenta anos o Boi de Maracanã. Em *Taquaras, Tambores e Violas*, vemos como se dá a construção de um dos instrumentos mais emblemáticos do bumba meu boi, o pandeirão. E em *Brilho da Noite*, entendemos como se dá a troca e transmissão entre mestres e iniciantes em um grupo de bumba meu boi, sendo as duas figuras de grande relevância para a manifestação. Essas produções mostram alguns musicares do bumba meu boi e seu caráter participativo. Ao retratar, o audiovisual pode contribuir para a preservação da memória, documentação, construção, transmissão, difusão e valorização dos saberes que envolvem essa manifestação e das pessoas que participam dela. Em um momento como o que estamos vivendo, uma pandemia mundial, com a diminuição drástica de encontros presenciais e coletivos, o audiovisual torna-se uma ferramenta de grande relevância, inclusive, para a continuidade dessas manifestações.

Refletir sobre como um vídeo foi utilizado para retratar o musicar do bumba meu boi e seu caráter participativo é também uma maneira de compreender como traduzir (Romero e Villela 2018) uma experiência em um sistema de símbolos que envolve imagens e sons. Além disso, essas análises podem ser ampliadas e pensadas em relação a outras manifestações culturais, para além do bumba meu boi.

A pergunta feita por Jean Rouch ("para quem você fez esse filme?") pode ser respondida de diversas maneiras; e entender como dispositivos audiovisuais são pensados e recebidos ajuda nessa resposta, pois através dela compreendemos para quem e como transmitir uma experiência, história ou trabalho para diversos públicos.

BIBLIOGRAFIA

Albernaz, Lady Selma Ferreira. 2004. *O "urrou" do boi em Atenas:* instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. [326]. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Albernaz, Lady Selma Ferreira. 2010. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão. In *Manguaré*. v. 24, 69-98.

Albernaz, Lady Selma Ferreira. 2019. Performance musical nos maracatus (PE) e nos bumba bois (MA): classificações de gênero, poder, artefatos e habilidades. In *Revista EntreRios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, v. 2, 29-50.

Andrade, Mário de. 1982. *Danças dramáticas do Brasil.* v. 1, 07-383. Belo Horizonte: Itatiaia.

Amaral, Renata Pompêo do. 2012. *Pedra da memória:* Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira.

Amaral, Renata Pompêo do. 2018. *A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no Contrabaixo.* Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

Amaral, Renata (org). *Acervo Maracá.* Parcialmente publicado em www.acervomaraca.com.br

Bueno, André Paula. 2001. *Bumba-boi maranhense em São Paulo.* São Paulo. Nanquim Editorial.

Cano, Maria da Conceição Salazar. 2019*. O bumba meu boi como zona de contacto:* trajetórias e ressignificação do património cultural*.* Coimbra, Universidade de Coimbra.

Cardoso, Letícia Conceição Martins. 2012. De marginal a oficial: a fabricação do bumba meu boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. In *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 10, n. 19, 27-43.

CMF/SECMA, 1999. *Memória de Velhos*: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense. Vol. V. São Luis: Lithograf.

CMF/SECMA, 1999. *Memória de Velhos:* depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense Vol. VI. São Luis: Lithograf.

CMF/SECMA, 1999. *Memória de Velhos:* depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense Vol. VII. São Luis: Lithograf.

Ferreti, Sergio. 1996. Boi de encantado na mina do Maranhão. In *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore,* n. 5, s/p.

Henley, Paul. 2004. Putting film to work: observational cinema as practical ethnography. In *Working Images: methods and media in ethnographic research,* Sarah Pink, Laszlo Kurti e Ana Isabel Afonso, orgs., 109-130.

Hikiji, Rose Satiko Gitirana. 2013. Rouch Compartilhado: Premonições e Provocações para uma Antropologia Contemporânea. In *Iluminuras*, v.14, n. 32, p. 113-122.

Iphan. 2011. *Inventário Nacional de Referências Culturais*: Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão: Dossiê do Registro. São Luís, MA.

Martins, Carolina. 2015. *Política e Cultura nas histórias do bumba meu boi.* [160]. Dissertação de Mestrado, Instituto em Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Neto, Américo Azevedo. 1997. *Bumba meu boi no Maranhão*. Alumar.

Padilha, Antonio. 2014. *A construção ilusória da realidade, ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da Música.* Tese de Doutorado. [231]. Departamento de Comunicação, Universidade de Aveiro, Aveiro.

Plaza, Julio. 2013. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva.

Reily, Suzel, Flavia Camargo Toni e Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2016. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto temático FAPESP 16/05318, Campinas.

Romero, Hidalgo e Alice Villela. 2018. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. In: *ANAIS do SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia.* Unicamp.

Rouch, Jean. 2003. The camera and the man. In *Cinéethnography,* Feld, Steven (Ed.), Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Seeger, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kisêdjê:* Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo, Cosac Naify.

Seeger, Anthony. Etnografia da música. 2008. In *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, 237-260. www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695.

Small, Christopher. 1998. *Musicking:* the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life:* the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Amaral, Renata. 2012a. *Pedra da Memória*. São Paulo, Brasil, Maracá Cultura Brasileira, cor, 59'. DVD

Amaral, Renata. 2012b. *Três Pedras.* São Paulo, Brasil, Maracá Cultura Brasileira, cor, 13', DVD.

Amaral, Renata. 2018. *Guriatã.* São Paulo, Brasil, Maracá Cultura Brasileira, cor, 86', DVD.

Ermel, Priscilla. 2004. *Brilho da Noite.* São Paulo, Brasil, LISA, cor, 30'.

Pennebaker, A. D. 1967. *Don't look back.* Estados Unidos, preto e branco, 96'.

Romero, Hidalgo. 2018. *Pandeirão In:* Taquaras, Tambores e Violas. Campinas, Laboratório Cisco, 26', cor.

LUIZA FERNANDES COELHO é mestranda na linha de pesquisa de Música Cultura e Sociedade pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da professora Suzel Reily. Graduada em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (USP), tem na música e no audiovisual seus principais eixos de estudo e atuação. Foi bolsista de intercâmbio acadêmico em Birmingham City University (BCU), na Inglaterra, onde aprofundou conhecimentos nas áreas de documentário, vídeos musicais e estudos de música popular. Trabalhou na Maracá Cultura Brasileira e atuou na equipe do documentário Guriatã. Realizou o documentário *O Divino em Mim*. E-mail: luizafc00@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: 05/10/2020
Reapresentado: 17/01/2021
Aprovado: 08/02/2021

CONEXÕES SENSÍVEIS: SEGUINDO A TRILHA ETNOBIOGRÁFICA DE UM MÚSICO CHAQUENHO

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.174319

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-4087-0732
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 88040-900 - ant@contato.ufsc.br

RESUMO
O texto trata da realização do vídeo etnobiográfico *Pascual Toro, flautero*. Refiro, em primeiro lugar, a proposta teórico-metodológica do cineasta e antropólogo argentino Jorge Prelorán (1933-2009) que inspirou o trabalho. Num segundo momento, descrevo as características do repertório e do gênero executado pelo protagonista do filme no ritual *arete guasu* para explicitar as razões que guiaram a organização do projeto de edição. Por sua vez, discorre-se sobre o valor da individualidade no âmbito da música de flautas do *arete guasu* argumentando que o método etnobiográfico é um caminho fecundo para compreender as conexões que sustentam as habilidades para ser um bom instrumentista nesse universo.

PALAVRAS-CHAVE:
Etnobiografia; Conhecimento musical; Ritual; Guarani; Chaco.

ABSTRACT
The text deals with the production of the ethnobiographic video *Pascual Toro, flautero*. I refer, in the first place, to the theoretical and methodological proposal of the Argentine filmmaker and anthropologist Jorge Prelorán (1933-2009) that inspired the work. Secondly, I describe the characteristics of the repertoire and the genre performed by the film's protagonist in the *arete guasu* ritual to explain the reasons that guided the organization of the editing project. In turn, the value of individuality is discussed in the context *of arete guasu* flute music, arguing that the ethnobiographic method

KEYWORDS:
Ethnobiography; Musical knowledge; Ritual; Guarani; Chaco.

is a fruitful way to understand the connections that support the skills to be a good instrumentalist in this universe.

INTRODUÇÃO

A etnobiografia, na forma como concebida pelo cineasta e antropólogo argentino Jorge Prelorán (1933-2009), é uma modalidade de pesquisa que conecta arte e antropologia. Este texto pretende seguir a trilha aberta por Prelorán, abordando primeiramente alguns aspectos da metodologia por ele elaborada. Muito se fez e se escreveu, é certo, sobre a relação entre arte e antropologia desde a época em que Prelorán apresentou sua proposta. Seria impossível descrever aqui os inúmeros trabalhos que buscaram transcender tal fronteira e, nesse esforço, a tornaram tênue.

Em alguns casos, o fazer etnográfico implicou a imersão de etnógrafas e etnógrafos nas artes (visuais, musicais, performáticas etc.) que pesquisaram; em outros, a etnografia utilizou diversas linguagens para comunicar de forma sensível a dimensão estética da experiência etnográfica.[1] A opção por acompanhar a proposta de um autor já clássico, como é o caso de Jorge Prelorán, liga-se ao interesse em reconhecer o valor de obras que, embora somem algumas décadas – e até por isso –, ainda são férteis convites à experimentação.

Num segundo momento apresentam-se algumas considerações sobre a realização do vídeo etnográfico *Pascual Toro, flautero*[2], projeto em que trabalhei nos últimos quatro anos (2016-2019). Trata-se de um documentário etnobiográfico que integra uma série de trabalhos, escritos e audiovisuais, em que procurei traduzir para diferentes linguagens um pouco do conhecimento adquirido com músicos chaquenhos ao longo destes anos de pesquisa. Nessa série de vídeos e textos[3] apresento alguns traços do saber de músicos indígenas – chané e guarani – que tocam flauta no ritual *arete guasu*.

O *arete* é um rito celebrado anualmente na época do carnaval em muitas comunidades dessas duas etnias, seja no sudeste da Bolívia, no norte da Argentina ou no oeste do Paraguai. O saber musical a ele associado pode ser pensado como uma língua franca[4] partilhada nas comunidades guarani e *chané* da região e que, como não podia deixar de ser, relaciona-se à

1 Ver, por exemplo, Schneider (2007, 2017); Caiuby Novaes (2008, 2015); Ingold (2013).
2 Domínguez (2019).
3 Domínguez (2018a, 2018b, 2019, 2020, 2021).
4 A formulação inspira-se em estudos sobre o Alto Xingu que identificam no ritual um meio poderoso para tecer relações nesse complexo cenário multiétnico e multilíngue (Menezes Bastos 1978/1999a; Fausto, Franchetto e Montagnani 2011).

história e à cosmovisão desses povos. No vídeo aqui referido, e por meio da voz do músico indígena Pascual Toro (guarani morador da comunidade de Santa Teresita, Boquerón, no Paraguai), aprendemos parte da história de seu povo, da importância do ritual *arete guasu* na sua comunidade e da natureza de suas habilidades para ser um bom *flautero*. A narrativa de Pascual descreve o longo trajeto que o levou a ser *flautero* no principal ritual dos guarani do Chaco boreal paraguaio.

Dois temas perpassam suas palavras: a cura e a morte, tópicos que são também as razões do ritual. Por meio da reflexão acerca da etnobiografia de um *flautero* e *ipaye* (curador) observa-se – como o protagonista do vídeo nos convida a fazer – o que conecta esses modos de ação. Argumenta-se que pelo caminho da etnobiografia podemos compreender as conexões tecidas tanto por ele quanto por seu povo entre domínios que, no fazer musical ocidental e nas teorias que lhe dão forma, geralmente aparecem separados.

ANTROPOLOGIA, CINEMA E ETNOBIOGRAFIA EM JORGE PRELORÁN

O vídeo etnográfico objeto deste texto segue, em linhas gerais, a proposta elaborada pelo cineasta e antropólogo argentino Jorge Prelorán (1933-2009). Prelorán é um nome fundamental tanto no cinema quanto na antropologia da Argentina, já que em ambas as áreas fez contribuições originais. Sua obra é representativa do Cinema Documental Etnográfico que, nas décadas de 1960 e 1970, se aproxima do movimento do Novo Cinema Latino-Americano (Taquini 1994; Calvo de Castro 2018). Influenciado pelo neorrealismo italiano, Prelorán também seguiu os passos de cineastas norte-americanos como Timothy Ash e David MacDougall. Tal como Ash, ele explorou a função narrativa dos documentários, emprestando protagonismo aos sujeitos que falam em nome das pessoas representadas. E como David MacDougall, Prelorán se afastou, por meio de uma câmera participativa e próxima que permite aos protagonistas falar diretamente ao público, da tendência em que o etnógrafo é o personagem principal do documentário (Acosta 2016).

Na cena antropológica argentina, Prelorán é reconhecido como um dos precursores da antropologia visual e da etnobiografia. Sua contribuição teórico-metodológica, por outro lado, é atualizada através da virada conceitual que conduz parte da antropologia contemporânea a uma maior reflexividade e faz com que o conhecimento seja compreendido como produto das relações entre pesquisadores/as e pesquisados/as[5]. Neste viés,

5 Para trabalhos que consideram as contribuições de Jorge Prelorán na antropologia contemporânea, ver Rossi (1987), Sherman (2007), Gonçalves (2012a).

sua teoria e sua prática em torno da etnobiografia são uma inspiração importante para as pesquisas que exploram novas formas de fazer etnografia, não se limitando ao texto para produzir e fazer circular conhecimentos, e que buscam não replicar a divisão entre indivíduo e sociedade no esforço por compreender os mundos humanos.

Jorge Prelorán transitou entre o cinema e a antropologia, e nesse trânsito os reuniu, dissolvendo as fronteiras entre as duas disciplinas. Seus filmes revelam uma poética singular vinculada à sua concepção sobre o ser humano e o fazer antropológico. Para ele, o principal valor do filme etnobiográfico é a possibilidade de compreender a vida e a filosofia de pessoas reais que têm nome, sobrenome, opiniões e problemas com os quais podemos nos identificar, abandonando noções – como 'comunidades' ou 'sociedades' – que poderiam resultar em generalizações (Prelorán 1987; 2006). Na época em que desenvolveu tal linha de trabalho (décadas de 1960 e 1970) eram pouco comuns iniciativas desse tipo, e suas obras, baseadas em métodos nada convencionais para aquele momento, revelam uma busca por formas de gerar conhecimento que não abandonassem os aspectos sensíveis do fazer etnográfico ou da vida humana.

Prelorán era cineasta muito antes de se tornar antropólogo. Foi sua paixão pelo cinema que o levou ao documentário e, nesse trajeto, a buscar comunicar os mundos que conheceu através da voz e das narrativas de seus fazedores. Em vez de tratar de coletivos genéricos onde não há espaço para individualidades, como era praxe na antropologia de então, ele observou com sensibilidade a imprescindível conexão entre pessoas singulares, ambientes e mundos sociais. Desse modo, legou-nos belos retratos de artistas bastante diferentes entre si, de diferentes regiões da América do Sul (trabalhou da Patagônia a Venezuela), descrevendo seus mundos por meio das vozes dos sujeitos retratados nos filmes, mostrando-os em seus afazeres, em muitos casos dedicados a trabalhos artísticos.

Embora produzisse vários filmes durante a década de 1960, a crítica aponta *Hermógenes Cayo, imaginero*, lançado em 1969, como um ponto de inflexão em sua carreira, pois ali lançou o que se tornaria seu estilo pessoal (Rossi, 1987).[6] Entre as novas características que marcaram seu trabalho nos anos 1970, Prelorán enfatiza em entrevistas a maneira como passou a tratar as vozes e o design de som, utilizando som não-sincrônico para introduzir uma narração em que o personagem principal conta sua própria história. Essa voz não é mais a de um narrador onisciente, como em filmes anteriores. E enquanto ouvimos as vozes dos protagonistas falando sobre suas vidas e sobre os lugares que habitam, e mencionando seus

6 Para uma lista completa e descrição dos filmes realizados por Jorge Prelorán, disponíveis nos arquivos da Smithsonian Institution (Washington, EUA), para a qual ele doou sua obra, remeto a Foley (2011).

medos e anseios, os vemos lidar com os elementos dos seus ambientes e dar forma às suas habilidades estéticas.

A marca que caracteriza os documentários etnobiográficos de Prelorán é, portanto, a maneira singular como produzia os sons e as imagens utilizados no processo de montagem e edição. Na maioria de suas produções, ele gravava primeiro o áudio ambiente, da ação humana, e das narrativas em primeira pessoa dos protagonistas. Na sequência captava as imagens que usaria na montagem.[7]

Na poética inconfundível de Prelorán, o som é tão importante quanto a imagem. As paisagens sonoras de seus filmes incluem vozes e sons que preenchem a trama audiovisual – seja de atividades humanas, de animais ou de outros elementos sonoros. Neste contexto, caracterizado pelo som assíncrono, as imagens oferecem um registro de paisagens habitadas que não se apoiam no som direto. Ambos os elementos narrativos – imagens e sons – se situam num mesmo nível de referencialidade. Prelorán antecipou, destarte, abordagens mais recentes que enfatizam a importância do som no audiovisual (Chion 1994; 1999; Gorbman 1987) e nas maneiras como imaginamos os lugares e seus habitantes (Feld 1996; Menezes Bastos 1999b; Ingold 2000; Sterne 2012).

O vídeo etnobiográfico *Pascual Toro, flautero* foi montado com base no diálogo que teve lugar em sua casa, quando ele nos convidou para assistir a um documentário que ajudou a produzir sobre o *arete guasu*[8]. Nessa oportunidade, ele apresentou ideias sobre vários tópicos referidos no filme e introduziu outros. Pode-se afirmar que o documentário funcionou como um gatilho para outro filme, que abriu mais ainda o leque de temas considerados quando se reflete sobre o complexo de conhecimentos associados ao *arete guasu*. A conversa que mantivemos (e que gravei com a pequena câmera que carregava na mochila, em condições tecnológicas precárias, mas que revelam um pouco da mágica da etnografia, que nos apresenta oportunidades inestimáveis quando menos se espera) foi complementada por várias outras, que me permitiram compreender melhor suas palavras naquele dia. Para a montagem do vídeo utilizei também gravações realizadas ao longo dos quatro anos seguintes, quando acompanhei sua performance no ritual.

7 Isto relaciona-se com o tipo de tecnologia que Prelorán utilizava na época. A captação de imagens permitia apenas tomadas curtas. Já a gravação do som permitia acompanhar narrativas mais extensas, onde as pessoas, no seu ritmo de fala, descrevem as suas vidas.
8 O convite aconteceu no carnaval de 2016, quando, junto com a antropóloga Graciela Chamorro, visitei a comunidade guarani de Santa Teresita (Boquerón, Paraguai) para participar de seu *arete guasu*. O filme a que assistimos na casa do Dom Pascual nessa oportunidade é "Arete Guasu. El tiempo escindido", realizado por Dea Pompa e Lia Colombino em 2012.

O projeto de edição de *Pascual Toro, flautero* acompanhou a proposta de Jorge Prelorán em torno da etnobiografia, especialmente ao apresentar o protagonista Pascual Toro contando sua história, com sua voz, jeito e palavras, e percorrendo os acontecimentos que dão sentido à sua trajetória. Há na narrativa alguns temas que ganham destaque quando ele fala das habilidades para ser um bom instrumentista no *arete guasu*, bem como das razões do rito. Nesse viés, a etnobiografia recupera aquela premissa básica da entrevista etnográfica, deixando que o protagonista desenhe o roteiro da sua fala em vez de direcioná-la com um questionário. Assim, Pascual Toro relaciona tópicos que dão sentido à sua narrativa e aos fenômenos que descreve, permitindo-nos entrever conexões entre aspectos da sua vida e do seu mundo que dificilmente colocaríamos em relação.

Também me alinho à proposta de Prelorán de dar centralidade aos sons, embora o faça de modo diverso do utilizado por ele. Não usei o recurso do som assíncrono em todas as falas de Dom Pascual, durante a edição, por considerar profundamente significativa a gestualidade do músico quando menciona determinados assuntos e manifesta suas emoções. Tal escolha relaciona-se à intenção de partilhar com quem assiste ao vídeo a experiência de acompanhar as emoções de meus interlocutores músicos e a maneira como elas se manifestam, pois, como mencionado adiante, a emoção é um elemento central na forma como interpreto a eficácia do conhecimento musical que busco descrever. Objetiva-se suscitar o efeito descrito por Marco Antônio Gonçalves (2012b) quando sugere que as imagens cinematográficas permitem uma mudança de perspectiva para que o espectador se aproxime das emoções dos personagens e experimente a perspectiva do outro. Do mesmo modo optei por manter o som sincrônico quando o protagonista aparece tocando seu instrumento, para não negligenciar a associação entre a pessoa de Dom Pascual Toro e os sons que ele compõe e toca no ritual. Entendo também que esse material audiovisual, que mostra o músico e seu gestual ao tocar – e não apenas o som da flauta –, é importante como registro da sua performance como um todo, seja por respeito à sua memória, seja pelo valor que pode ter para os músicos do *arete guasu* que recuperam os modos de tocar de outros *flauteros* ao elaborar seu próprio estilo.

REPETIÇÃO E DIFERENÇA NA MÚSICA DO *ARETE GUASU*

Os estudos etnográficos clássicos muitas vezes descrevem a música indígena como monótona e repetitiva, sem abordar de maneira pormenorizada sua complexidade estética. Essa tendência aparece às vezes de forma explícita e às vezes nas entrelinhas em trabalhos que tratam do *arete guasu*, em especial no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Entre tais obras também é característica a percepção de que o rito e

sua musicalidade, bem como a cultura dos *chané* e guarani chaquenhos, estavam em franca dissolução devido à "aculturação" impulsionada pelas forças modernizadoras na região[9].

A partir da década de 1980, alguns autores que se dedicavam a pesquisar o *arete guasu* voltaram sua atenção de forma pormenorizada aos instrumentos musicais e às sequências de temas que caracterizam o rito. Mais ainda: passaram a fazer isso sem o pessimismo típico de seus antecessores quanto ao futuro dos povos indígenas que celebram o *arete*, bem como de sua arte. Exemplos desse novo viés são os trabalhos de Perez Bugallo (1982), Sánchez (1998) e Perez Bugallo (2012). Autores como Miguel Angel García (2015) e Anthony Seeger (2015) já se debruçaram sobre a primeira tendência acima referida, oferecendo algumas pistas para melhor compreender essas formas de escuta e as avaliações que as acompanham. Estas têm, certamente, razões diversas. Em alguns casos explicam-se pela não-disponibilidade de uma tecnologia que permitisse gravações mais longas e posteriores análises por parte dos estudiosos que acompanharam rituais musicais nas primeiras décadas do século passado. Em outros casos devem-se a um preconceito por parte dos etnólogos, que avaliavam negativamente a sonoridade dos rituais indígenas, cuja estética pouco se assemelhava aos padrões da moderna música ocidental.

A etnomusicologia das últimas décadas, porém, tem se esforçado por revelar a complexidade de sistemas musicais que durante muito tempo restaram pouco conhecidos. Buscando inserir este estudo em tal prisma, um dos propósitos que norteou minha pesquisa com músicos *chané* e guarani foi o de identificar o jogo particular que ocorre entre diferença e repetição no repertório do *arete guasu*. Com base numa série de registros dos temas musicais interpretados pelos *flauteros* em diferentes localidades durante a festa – na escuta, transcrição e comparação desses temas – pode-se afirmar que há uma sequência musical que se repete e pauta o roteiro do ritual, que é o mesmo nas muitas comunidades em que o *arete* é celebrado. A sequência de temas musicais executados durante a festa determina a estrutura do rito.[10] As diferenças entre os temas – e o que se deve fazer quando são tocados – são facilmente identificáveis pelos participantes. Em outras palavras, a música do *arete guasu* não é toda igual; diferentes temas são tocados em determinados momentos do rito, organizando seu desenvolvimento e prescrevendo o que as pessoas fazem em cada momento.

9 Nessa tendência que considerava as mudanças como perda ou dissolução cultural – apesar das informações valiosas que agregam sobre o passado do rito – podemos incluir os trabalhos de Giannecchini (1898/1996), Nordenskiöld (1912/2002; 1920; 1924/2001), Métraux (1942, 1946); Palavecino (1949), Rocca e Newbery (1976) e Magrassi (1981).
10 Sobre a importância das sequências musicais nos rituais indígenas das terras baixas sul-americanas, remeto a Menezes Bastos (2017).

Entretanto, e apesar das diferenças entre os temas do repertório do *arete*, constata-se que eles possuem uma estrutura formal repetitiva. Aqui temos, portanto, um jogo particular entre repetição e diferença, e que se relaciona à temporalidade do rito em dois níveis. Por um lado, os diferentes temas organizados em sequência criam o tempo linear do rito, do início ao fim; por outro, a estrutura repetitiva do gênero musical tocado no evento, conjugada com a repetição presente nas outras linguagens que compõem a estética do ritual – fundamentalmente a dança[11] – permite a experiência de uma temporalidade extraordinária. O potencial dos sons para promover diferentes experiências relativas ao tempo foi exemplarmente analisado por Richard Middleton quando tratou da produtividade da repetição. Na música do *arete guasu* percebe-se a mesma dialética por ele descrita ao tratar das repetições musemáticas e discursivas:

> *Sequence composes time (rather than marking time or obliterating it, as straight repetition, especially if musematic, seems to do); it makes us aware of rise-and-fall, a discursive hierarchy, and thus refers to irreversible experiences; into the ontology of repetition, it introduces a teleological directedness.* (Middleton 1983, 244).

Na música do *arete* predomina a repetição de frases curtas. Tal repetição inclui, na maior parte das vezes, variações. No plano geral os temas são formados por frases de duas partes com a mesma duração, mas cujos detalhes sonoros não são idênticos. Cada *flautero*, dependendo de sua experiência e habilidade, pode introduzir mais variações, ou menos, conforme o caso. As variações quase sempre se ajustam a um padrão simétrico, formando um paralelismo entre a primeira parte da frase e sua repetição, com variação apenas na segunda parte da frase. Isso dá um ritmo particular ao gênero musical do *arete guasu*.

Ao analisar a arte indígena, Franz Boas já referia este aspecto muito comum em narrativas, cantos ou outras formas musicais: "*The repetitions discussed so far are rythmic in form, varied in contents. They may be compared to an orderly succession of decorative motives that agree in the plan of the unit but vary in details*." (1927/1955, 314). Como ele mesmo adverte, a simetria em sentido estrito não existe em artes organizadas sobre sequências temporais, como a música, mas a repetição sucessiva de frases breves que têm a mesma estrutura pode deixar essa impressão.

> *A reversion of time sequence is not felt as symmetry in the same way as a reversion of space sequence where every point has its equivalent point. In time sequences we have a feeling*

11 Ver Domínguez (2021).

> *for symmetry only for the order of repetition and structural phrases.* (Boas 1927/1955, 320).

O que interessa ressaltar é que este modo de fazer opera, musicalmente, como ação eficaz ao se ajustar a padrões formais estabelecidos por convenção, isto é, por ser amplamente utilizado em toda a grande área em que se celebra o *arete guasu*. Ele faz parte de um conhecimento historicamente sedimentado no oeste do Chaco, pois embora os *flauteros* nunca relatassem uma teoria que determine este modo de tocar, todos tocam da mesma maneira. Longe de considerar tal característica um índice de baixa qualidade estética, ela é chave na performatividade da música no ritual. É, na verdade, um tipo de repetição produtiva (Middleton 1983), pois essa organização sonora desempenha um papel fundamental ao gerar a experiência específica do rito e o tempo extraordinário que a festa introduz no fluxo da vida social.

No vídeo *Pascual Toro, flautero* apresenta-se um registro do repertório que o protagonista executa na festa, revelando as diferenças entre os temas que organizam a estrutura do rito. Com base neste material audiovisual podem ser identificadas as características supramencionadas ao descrever o gênero musical tocado no evento. Na montagem do vídeo intercalei segmentos de cerca de três minutos onde o protagonista narra sua história de vida e seu saber, e segmentos de mesma duração em que Pascual interpreta temas do seu repertório, animando as pessoas que dançam. Ao selecionar as cenas e definir sua duração no projeto de edição, buscou-se evocar a forma que caracteriza o gênero musical tocado no *arete guasu*, pela sucessão de segmentos de igual duração que traduzem um paralelismo entre discurso verbal e discurso musical. A proposta remete mais uma vez às ideias de Franz Boas, para quem o ritmo é parte essencial de todas as artes: pintura, escultura, dança, música e poesia (Caiuby Novaes 2015, 11) – e, por que não, do audiovisual.

Como observado, os músicos são responsáveis, por meio da sequência de temas interpretados e da duração que imprimem a cada momento do rito, pelo bom desenvolvimento da festa. Isto permite concluir que seu conhecimento não se reduz a saber tocar, mas estende-se à própria estrutura do ritual e ao saber necessário para o desenvolvimento do *arete* do começo até o fim. Assim, músicos e música têm papel destacado dentre as linguagens estéticas que compõem o rito. Em outro trabalho (Domínguez 2018a) afirmei que, apesar de oportunizar experiências multissensoriais, o *arete guasu* é essencialmente um ritual musical, pela centralidade do som na sua organização. Não que a música seja mais importante do que as outras linguagens quando elas ocorrem de forma combinada, mas, diferente das demais, a linguagem musical é indispensável neste ritual. Na época do *arete* podem até faltar os mascarados ou os dançarinos, mas

sempre haverá um conjunto de instrumentistas. Os mitos associados ao *arete* também podem ser desconhecidos pela maioria dos participantes do encontro e as máscaras não se fazer presentes, mas enquanto houver música a festa está garantida. Observa-se, portanto, uma espécie de hierarquia estrutural em que as diferentes linguagens que compõem o rito têm diferentes graus de dispensabilidade, sendo a música a única que é imprescindível.

O *flautero* tem, por sua vez, um papel singular no conjunto dos músicos – que utilizam, além da flauta, caixas em número variável e um bumbo. É o toque da flauta que comanda os movimentos dos dançarinos. Através de um som alto e prolongado, por exemplo, a flauta sinaliza quando as rodas de dança mudam a direção do giro ou quando – com o toque denominado *oguata pegua* (para caminhar) – o conjunto de músicos e dançarinos deve deslocar-se de um ponto a outro da comunidade[12]. Também determina as pausas de alguns minutos para depois retomar a dança e a entrada em cena, na arena ritual, de determinadas personagens – o *flautero* executa diferentes temas para anunciar a chegada e acompanhar a performance dos *kuchi* (porcos – meninos e jovens com o corpo coberto de lama); dos *aña* (homens mascarados que evocam as almas dos mortos); do touro, que ataca e marca os *aña* na testa com uma cruz (o touro é um homem com o corpo pintado que, na exegese dos participantes, evoca o colonizador não-indígena e o gado introduzido por ele no território *chiriguano* ou guarani das terras baixas da Bolívia), e do tigre (homem com o corpo pintado que evoca a figura do jaguar).

O som da flauta, ao tocar *koya-koya*, anuncia que os *kuchi* estão chegando para enlamear os participantes – um momento de grande expectativa e alvoroço. Por meio de um toque específico, a flauta avisa os mascarados que se aproxima o combate ritual com os touros. O instrumento também acompanha, ao tocar o tema conhecido como "o touro e o tigre", a luta entre esses dois personagens. Nesse momento, que pode ser descrito como um adágio, afrouxam-se as amarrações de caixas e bumbos, produzindo-se um som mais abafado do que quando as rodas de dança giram animadas – e a própria música apresenta um andamento muito mais lento, criando-se uma sonoridade grave para este ponto de clímax na dramaticidade do rito.

Naturalmente, a percussão não tem importância menor. Ela imprime o ritmo geral do evento e é determinante na experiência da festa. Isso não impede, no entanto, que as funções de caixas, bumbo e flauta

12 Sobre a importância dos movimentos e do caráter itinerante do *arete guasu*, remeto a Domínguez (2021). Nesse texto descrevo a dialética entre a dança em rodas, num mesmo ponto do espaço das comunidades, e os deslocamentos por diferentes casas das comunidades que o conjunto dos participantes realiza pensando a pragmática do ritual, isto é, o que acontece socialmente por meio desses dois tipos de movimentos.

sejam diferentes nas performances. A função melódica da flauta é regente. Por mais que os músicos afirmem que todos os instrumentos são igualmente importantes no *arete*, a flauta tem um papel singular na condução do conjunto. Como único solista, o *flautero* é quem define o *andamento*, o *tempo* da música. Pode ser feita uma leitura política dessa característica na medida em que a ação do tocador de flauta determina a dos outros músicos e até a dos demais participantes da festa. Isto nos leva – como Jorge Prelorán nos convida a fazer – a redimensionar o espaço outorgado às individualidades quando nos aproximamos das artes indígenas.

Como já estabelecido na antropologia da arte indígena sul-americana, a existência de estilos tradicionais, coletivos, que distinguem determinadas sociedades, não impede que nelas se identifiquem estilos individuais relacionados ao fazer particular de algumas pessoas. No caso da tradição musical do *arete guasu* percebe-se facilmente o valor da individualidade de alguns *flauteros* reconhecidos como músicos singulares pela comunidade de intérpretes. Não apenas os reconhecem pelos temas que interpretam – e que muitas vezes são entendidos por seus pares como exclusivos do repertório de algum *flautero* –, como também pela maneira característica de tocar determinados temas considerados *standards* da música do *arete*.

Uma explicação possível para a existência de estilos individuais que singularizam certos músicos está no modo como se aprende a tocar. A música da flauta não é ensinada ou transmitida de um músico a outro, o que poderia favorecer a semelhança do toque do aprendiz e de seu mestre. Cada *flautero* aprende a tocar ouvindo os outros e praticando – em outras palavras, o autodidatismo é a norma. Cada *flautero* aprende a tocar por meio de um processo único. Embora alguns reconheçam que este ou aquele velho tocador de flauta lhe tenha ensinado algo, não existe relação mestre-aprendiz. Dependendo do caso, durante o carnaval as crianças podem tocar caixa entre os músicos adultos. Esse é o caminho para se aproximar da música do *arete* e desenvolver a competência perceptiva e motora que permite participar da ação dos músicos, elaborando seus próprios gestos na busca por determinados sons. Na verdade, todos os *flauteros* tocam também caixa, mas o inverso não acontece.

Na época do carnaval, nos intervalos em que músicos e dançarinos descansam ou dormem, é possível encontrar grupos de crianças tocando caixas e flauta. É assim que aprendem, brincando com seus pares e praticando juntos[13]. As competências necessárias não são adquiridas através de um

13 Evidentemente, ressoam nesta interpretação as ideias de Tim Ingold, o qual afirma,

processo de "transmissão oral", seguindo as classificações da etnomusicologia mais antiga. Na verdade, não há transmissão nem oralidade aqui. Há escuta, observação e muita prática. Há um ritmo que se impregna nos próprios gestos através da percepção dos toques alheios, das memórias que evocam as melodias ouvidas e das possibilidades oferecidas pelo material e pela forma da flauta de que se dispõe. Em síntese, o aprendizado dos *flauteros* não resulta de um treinamento sistemático dirigido por um mestre, mas de horas e horas de prática em grupo que aparentemente não tem outra finalidade senão a diversão.

Como cada *flautero* toca somente a sua flauta, que ele mesmo preparou ou que alguém de sua confiança preparou para ele, seu toque também pode ser identificado pelo timbre particular do instrumento, sendo este um elemento importante do seu estilo pessoal. Num parêntese, várias vezes me advertiram do grande risco que representa tocar uma flauta alheia porque a pessoa pode ser vítima de feitiçaria – pela mesma razão, dificilmente um *flautero* empresta seu instrumento e, faz parte da etiqueta, não pedir flautas emprestadas.

As flautas utilizadas no *arete guasu* pertencem a dois grandes conjuntos: os *temïmbï* e os *pinguyos*. As duas são verticais – o *temïmbï* é uma quena, o *pinguyo* uma flauta com bloco na embocadura – e cada *flautero* se especializa na execução de um ou outro tipo[14]. Em ambos os casos, a feitura é artesanal e a variedade de sons, enorme. Elas são fabricadas com tubos de vários materiais – taquara, *sacharosa (Pereskia sacharosa)*, bronze, alumínio, aço ou PVC –, de diâmetros e comprimentos diversos, com diferentes distâncias entre os orifícios, bem como no número e tamanho dos mesmos, e até no tipo de embocadura. Alguns *pinguyos* trazem também um tubo menor amarrado lateralmente ao tubo principal e que emite um único tom bastante agudo, acompanhando a melodia executada no tubo principal. Em razão disso, e por mais que as flautas integrem esses dois grupos, as diferenças individuais são bastante amplas, sendo as particularidades no timbre da flauta que cada *flautero* toca, como já referido, mais um aspecto a definir seu estilo individual.

Essas particularidades oportunizam o reconhecimento e a valoração diferenciada dos estilos singulares de cada *flautero*. Em outras palavras, por mais que a música do *arete guasu* seja um gênero musical com características bem estabelecidas na área onde se celebra o ritual, por mais que exista um repertório característico do rito, com temas *standards* do

acompanhando Jean Lave, que aprender é mais uma questão de compreender na prática do que adquirir cultura por meio da transmissão de outrem. (Ingold 2000, 416; Ingold 2013, 13)

14 Os modos em que se tocam as duas flautas são diferentes. No primeiro caso (*temïmbï*, quena) o sopro é direcionado ao bisel pelo próprio *flautero*. No caso do *pinguyo* o sopro é direcionado pelo bocal do bloco.

gênero, e por mais que as flautas sejam de dois tipos apenas (*temïmbï* e *pinguyo*), há espaço para estilos individuais ligados às características do instrumento e, não menos importante, às habilidades de cada músico.

Com esta breve descrição do gênero musical característico do *arete guasu* tentei situar o papel específico do som da flauta e das habilidades do *flautero* no universo em análise. A realização do mencionado vídeo etnobiográfico foi o caminho por meio do qual essa compreensão se tornou acessível. Destarte, a etnobiografia se revelou fecunda como método de pesquisa etnográfica, permitindo costurar diferentes planos do conhecimento de que nos aproximamos – como o individual e o coletivo. E também porque foi por meio de uma fala sobre sua vida que Dom Pascual encontrou a maneira de comunicar as relações que dão forma ao seu saber, mostrando que este não é redutível a um conhecimento estritamente 'musical'.

MÚSICA, CURA E MORTE

Os critérios que predominam entre os participantes do *arete* ao avaliar a qualidade estética da execução de um *flautero* concentram-se na eficácia do seu toque, seja para fazer com que um grande número de pessoas participe da dança, seja no sentido de evocar determinadas memórias, afetos e emoções. Embora ninguém negue que um bom *flautero* seja aquele cuja flauta possui um som bonito, as razões para que seu toque tenha um apelo singular muito provavelmente se associam aos *segredos* que domina. Tais *segredos* se referem diretamente à sua parceria com determinados auxiliares ou donos (*iya reta*) que o acompanham ao tocar, fazendo com que o som de sua flauta estimule os participantes da festa. Essas habilidades não são, portanto, apenas o resultado daquilo que a tradição musical ocidental qualificaria como treinamento 'técnico'. Embora qualquer *flautero* reconheça que para tocar bem precisa-se de muita prática, a habilidade não se explica apenas com base nela. Como conta Dom Pascual no vídeo, as habilidades para *flautear* também dizem respeito às experiências que o tornaram *ipaye* (curador), e estas fundam-se numa série de relações com os donos ou outros auxiliares como *Saramaca* ou *Salamanca*. Tais relações se baseiam na reciprocidade, pois para contar com sua colaboração o *flautero* deve lhes dar algo em troca.

A maioria dos *flauteros* que conheci ao longo dos anos em que pesquisei os conhecimentos associados à tradição musical do *arete guasu* são indivíduos com habilidades para cura. Não é difícil imaginar, portanto, que entre essas duas habilidades – a musical e a de cura – exista uma conexão. Embora nem todos os *flauteros* que conheci sejam *ipayes* reconhecidos como tais, em todos os casos trata-se de pessoas a quem se atribui a posse de *segredos*, termo utilizado para referir as fórmulas por meio das quais as pessoas

podem se comunicar com os donos (*iya reta*) das coisas deste mundo. Não obstante, em muitos casos os *flauteros* são, sim, indivíduos que se dedicam publicamente à cura e a quem os moradores das comunidades recorrem quando precisam eliminar um mal-estar, mudar uma situação adversa ou alcançar um objetivo a que se propõem. A ação de curar no contexto guarani e chané, onde vigem os saberes associados ao *arete guasu*, engloba procedimentos que vão além do que a biomedicina ocidental entende por cura – isto é, o restabelecimento da saúde orgânica do paciente.

Embora para os guarani curar signifique, em alguns casos, aliviar os males físicos de alguém, também significa realizar algum tipo de procedimento que, por meio da ação sobre a vontade ou a intenção de um terceiro, faz com que uma pessoa alcance seus propósitos ou mude uma situação desfavorável. No vídeo, Dom Pascual explica a conexão entre a cura e as habilidades para tocar flauta. O auxílio de forças como *Saramaca* ou *Salamanca* pode fazer com que um grande número de pessoas seja atraído pelo som da flauta para as rodas de dança – e uma festa onde muitas pessoas dançam é, indiscutivelmente, uma festa bem-sucedida.

Além de músico e *ipaye*, Dom Pascual é *reikiano*. Como demonstram os diplomas que exibe com orgulho no vídeo, ele é formado pela *Asociación de Reiki de la República Argentina*, embora tenha feito os cursos em Assunção, no Paraguai. A descrição das técnicas que utiliza apresenta uma interessante tradução de seu conhecimento, combinando a tradição de cura guarani aprendida com seu povo e as técnicas de Reiki ensinadas pelos "orientais", como ele diz. Aqui, como em outras narrativas acerca do seu saber, Pascual Toro conecta modos de ação por meio de um xamanismo integrador que assimila ideias e práticas de toda origem. Sua explicação nos convida a abandonar divisões rígidas entre o tradicional e o moderno, entre o local e o de fora, e até entre o indígena e o não-indígena, pois a experiência que Dom Pascual descreve, como a de muitos outros guarani do oeste do Chaco, transita entre esses mundos e os une numa mesma trama de histórias e saberes.

Figura 1. Pascual Toro tocando seu *temïmbï* no *arete guasu* de Santa Teresita, Boquerón, Paraguai. Fevereiro de 2019. Foto da autora.



Além de dominar a tradição musical indígena do *arete guasu*, de ser *ipaye* e *reikiano*, Dom Pascual atuou durante muitos anos como músico da banda militar no fortim da sua localidade. Em 1965, quando tinha 13 anos, ele começou a estudar teoria musical ocidental com os militares do fortim, passando a integrar a banda do exército como trompetista, atividade em que permaneceu até os anos 1990 e graças à qual foi promovido a sargento. No exército ele também aprendeu a tocar trombone, bombardino e saxofone. Além disso, adora tocar polca paraguaia em seu acordeão. E quando os amigos se reúnem, também toca violão para animar os encontros.

Dom Pascual herdou a flauta do seu pai e a guarda com especial carinho. Como explica, só saberá para quem dar sua flauta quando o destinatário lhe for mostrado em sonhos. Por enquanto espera, embora se emocione ao tocar no assunto: "Ninguém sabe o dia e nem a hora da sua morte". O *flautero* chora quando evoca a memória do pai e, ao mesmo tempo, quando pensa na morte ou se refere à finitude da vida.

Não é raro que a pessoa chore quando enumera as razões por que toca flauta no *arete guasu*. Por um lado, é certo, todos reconhecem que se toca flauta para divertir o público, mas também ocorre uma associação estreita entre tocar a música do *arete* e a memória dos antepassados. O *arete guasu*, assim como as conversas mantidas com os músicos para a pesquisa, evocam inevitavelmente o tema da morte ou da finitude da vida. O ritual em si trata da morte e a música – assim como o mascaramento

– tem um papel-chave no processo. No *arete guasu*, uma diversidade de técnicas é colocada a serviço dessa reflexão coletiva sobre o lugar dos mortos e da morte entre os vivos. As máscaras fabricadas para a festa pelos guarani do Chaco boreal paraguaio – chamadas de *aña-aña* ou *aguëros* – são um bom exemplo do tipo de elaboração estética que oportuniza essa reflexão. [15]

Os *agüeros* (termo que para muitos é uma variação de *abuelos*, 'avós' em espanhol) representam, conforme a exegese dos guarani, as almas dos mortos; eles são os *aña*, nos dizem. Trata-se de máscaras que podem ser descritas como figurações quiméricas[16], pois compõem um ser que é feito da união de partes ou pedaços de diferentes animais. Assim elabora-se uma figura híbrida, feita de animais de diferentes espécies, mas que reúne ao mesmo tempo o animal e o humano que a veste, o vivo e o morto. Essa técnica de figuração evoca, a meu ver, a transformação do humano em animal, do vivo no morto, e vice-versa – vale lembrar que ao morrer a pessoa pode, na cosmologia dos guarani do Chaco paraguaio, transformar-se em animal.

Para entender o papel da música nesse processo é importante salientar que os *agüeros* não permanecem o tempo todo na arena ritual. Sua aparição e participação na festa somente acontece quando há música. Quando os músicos param para descansar e silenciam seus instrumentos, os *agüeros* desaparecem nas matas próximas. A música soma à textura do ritual o elemento que torna possível sua presença; sem o toque das flautas e caixas os *agüeros* não se mostram. Há na música, portanto, um papel condutor que traz para a arena ritual a força estética que possibilita a reunião dos vivos e dos mortos ou da vida com a morte. Os músicos do *arete guasu* sabem disso, por mais que não o expressem com palavras. Suas lágrimas revelam o papel que a música tem nesse contexto: seu significado não se refere a um conteúdo semântico, mas ao afeto que é capaz de gerar. Aqui como em outros contextos, o significado da música é performativo e associa-se justamente à ação, que pode ser observada no ritual, dos sons sobre corpos e gestos. É assim que os *flauteros* e os demais participantes do *arete* entendem sua eficácia, o que se torna evidente na forma emotiva como se referem aos afetos que a música evoca. Esse é também o entendimento da antropologia da arte e da etnomusicologia, pelo menos desde os anos 1970. Por exemplo, em *A musicológica Kamayurá* (1978/1999, 247), Rafael Menezes Bastos sugere que a música não pode ser pensada enquanto projeção de uma cultura, como até então era praxe na etnomusicologia[17].

15 Remeto ao texto de Diego Villar e Federico Bossert (2011), no qual me inspiro em relação a este tópico, para uma análise da associação entre o mascaramento no *arete guasu* dos *chané* da Argentina e o tema da morte.
16 As figurações quiméricas, seguindo a proposta de Severi e Lagrou (2013), reúnem o contraditório e, desse modo, operam como índices da transformação.
17 Exemplos de obras etnomusicológicas dos anos 1950 e 1960 em que a música é analisada

Ele propunha, assim, uma crítica sobre as posições dualistas que separam expressão e conteúdo musical (ou forma e significado). Nesse estudo o autor afirma que a significação musical é afetiva e psicomotora, mais performativa do que referencial. Esta abordagem praxiológica nos permite acompanhar processos em que o significado musical ganha contornos de ação ou, como propõe Tim Ingold, de "presença afetiva": "O som musical, ao contrário, delineia seu próprio significado: é significativo não pelo que representa, mas simplesmente por sua presença afetiva no ambiente do ouvinte". (Ingold 2000, 408)

A música do *arete guasu*, sem necessariamente remeter a um significado referencial, evoca memórias e afetos que a tornam eficaz para criar um ambiente onde os mascarados podem dançar e, por extensão, onde os antepassados e a morte podem se fazer presentes. As habilidades necessárias para gerar este espaço-tempo[18] por meio da música se relacionam com a competência para afetar as emoções e ações dos outros – isto é, com a cura. Dom Pascual, através de uma narrativa que inclui a história dos guarani do Chaco paraguaio, a importância que a festa tem para eles, a memória do pai falecido e a responsabilidade que significa ser *flautero* do *arete guasu*, oferece indícios da inefável relação entre música, cura e morte. É por meio de conexões etnobiográficas que delas nos aproximamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa apresentada por Dom Pascual no vídeo aqui descrito, ele menciona o deslocamento forçado de seu povo da Bolívia até o Paraguai depois da Guerra do Chaco (1932-1935)[19], lembrando que durante a marcha alguém fez marcas no cinto com as medidas de uma flauta para que o instrumento pudesse ser produzido depois. Pascual evoca a memória de seu pai, *flautero* como ele e que lhe deu a flauta que toca até hoje, e a incerteza sobre para quem dará o instrumento antes de morrer, o que deve ser-lhe revelado em sonho. Esses temas remetem às suas competências como curador, assunto para o qual ele mesmo, habilmente, direciona a fala, criando seu próprio roteiro e argumento para o filme.

em dois planos – um fonológico-gramatical e o outro semântico, sem conexão entre ambos (Menezes Bastos 1978/1999, 42) –podem ser o clássico de Alan Merriam (1964) *The Anthropology of Music*; *Music in Primitive Culture*, de Bruno Nettl (1956); e *Ethnomusicology*, de Jaap Kunst (1957).

18 Em Domínguez (2020) argumento que a música e o ritual contribuem para a elaboração de um lugar guarani (no sentido de espaço vivido, praticado) no Chaco boreal paraguaio. A abordagem acompanha estudos que nas últimas duas décadas examinaram processos de *place making* onde as práticas musicais ou o "musicar" (Small, 1998) são vitais. Veja, por exemplo, os trabalhos reunidos em Stokes (1994); Feld e Basso (1996); Brucher e Reily (2018) e em Vilella et.al. (2019).

19 Para uma descrição da história das comunidades fundadas pelos guarani no Paraguai depois da Guerra do Chaco e da importância do *arete guasu* nesse processo, ver Domínguez (2020).

A realização do vídeo *Pascual Toro, flautero* permitiu-me conhecer não apenas Dom Pascual, mas compreender aspectos da cosmologia e da história dos guarani do oeste do Chaco. Os materiais que eu registrara na pesquisa etnográfica me remetiam, pelo destaque de alguns personagens individuais, ao que eu conhecia da proposta etnobiográfica de Jorge Prelorán, por mais que minhas gravações não tivessem, tecnicamente, a qualidade das do cineasta argentino. Contudo, decidi experimentar a possibilidade de montar um trabalho que comunicasse a dimensão estética que liga forma e emoção nas experiências vividas durante os anos de pesquisa junto aos músicos chaquenhos.

Nesse exercício, a obra de Prelorán serviu como inspiração no esforço por entender os caminhos lógicos de indivíduos cujos saberes não foram imediatamente compreensíveis para mim. Conexões entre domínios não-relacionados na minha forma de entender a realidade tornaram-se evidentes ao seguir as trilhas através das quais essas pessoas me ofereciam mapas da sua racionalidade.

É o protagonista do filme, nesse exercício etnobiográfico, quem conta a história, quem narra sua vida. Não se trata, no entanto, de uma fala solitária – ela é explicitamente um diálogo, tem um destinatário e uma intenção, que é a de dar a conhecer determinados aspectos de uma realidade. Esse diálogo cria uma relação e torna possível a pesquisa etnográfica. Assim como a etnógrafa deixa de ser a narradora onisciente a descrever um mundo que acredita conhecer, ela também não segura as rédeas que definem o rumo da etnografia. O vídeo termina no momento em que Dom Pascual dá indícios de ter consciência desse fato, antes da fala final de nossa conversa naquele dia. Depois de muitas horas discorrendo sobre sua vida e seu saber, ele conclui, sorrindo: "Os guarani sabem muitas coisas, mas não querem contar".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, Lucía. 2016. Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar. *Cuaderno 60*, Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 73-86.

Boas, Franz. 1927/1955. *Primitive Art.* New York: Dover Publications.

Brucher, Katherine; Reily, Suzel Ana. (orgs.). 2018. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking.* New York: Routledge/Taylor and Francis.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2008. Imagem, magia, imaginação: Desafios ao texto antropológico. *Mana*, v.14, n.2, 455-475.

Caiuby Novaes, Sylvia (org.). 2015. *Entre arte e ciencia. Usos da fotografía na antropologia*. São Paulo: EDUSP.

Calvo de Castro, Pablo. 2018. La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano. *Cine Documental*, 17, 1-23.

Chion, Michel. 1994. *Audio Vision: Sound on Screen.* New York: Columbia University Press.

Chion, Michel. 1999. *El sonido. Música, cine, literatura. Barcelona*: Paidós.

Domínguez, María Eugenia. 2018a. Sons, Ritual e História Indígena no Oeste do Chaco. *Ilha. Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 45-66.

Domínguez, María Eugenia. 2020. Um lugar onde se achar. Deslocamentos e rituais entre os Guarani do Chaco boreal paraguaio. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.63, n.2.

Domínguez, María Eugenia. 2021 (no prelo). Sentido na dança. Sobre os movimentos no Arete Guasu dos Guarani do Chaco boreal paraguaio. *Ilha. Revista de Antropologia*. Florianópolis, v.23, n.2.

Fausto, Carlos; Franchetto, Bruna; Montagnani, Tommaso. 2011. Les formes de la mémoire: arts verbaux et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu (Brésil). *L'Homme*, Paris, n. 197, p. 41-70.

Feld, Stephen. 1996. Waterfalls of Song: an Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *In:* Stephen Feld e Keith Basso (Eds.) *Senses of Place*. New Mexico: School of American Research Press, pp. 53-91.

Feld, Stephen e Keith Basso (Eds.). 1996. *Senses of Place*. New Mexico: School of American Research Press.

Foley, Karma. 2011. *Guide to the Jorge Prelorán Collection*. Washington: Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution.

García, Miguel Ángel. Un oído obediente (y algunas desobediencias). *In*: Brabec, Bernd; Matthias Lewy; García, Miguel Ángel. (Org.). *Sudamérica y sus mundo audibles.* Estudios Indiana 8. Berlin: Ibero-Americanisches Institut- Gebr. Mann Verlag, 2015. p. 197-210.

Giannecchini, Doroteo. 1996 [1898]. *Historia natural, etnografía, geografía, lingüística del Chaco boliviano*. Tarija: FIS/Centro Eclesial de Documentación.

Gonçalves, Marco Antônio. 2012a. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. *In: Etnobiografia, subjetivação e etnografía*, Marco A. Gonçalves, Roberto Marques and Vania Z. Cardoso (eds.), 19-42. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

Gonçalves, Marco Antônio. 2012b. "Sensorial thought: Cinema, perspective and Anthropology". *Vibrant*, v. 9, n. 2. Brasília.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies*: *narrative film music*. Bloomington- Indianapolis: Indiana University Press.

Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

Ingold, Tim. 2013. *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. London: Routledge.

Kunst, Jaap. 1959. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Mac Dougall, David. 2006. *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses.* New Jersey: Princeton University Press.

Magrassi, Guillermo. 1981. *Chiriguano-chané,* Buenos Aires: Búsqueda- Centro de Artesanía Aborigen.

Menezes Bastos, Rafael J. de. 1978/1999a. *A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*, 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

Menezes Bastos, Rafael J. de. 1999b. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono- Auditory System and the Anthropological Concept of Culture". *The World of Music*, v.41, 1, 85-96.

Menezes Bastos, Rafael J. de. 2017. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 342-355.

Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

Métraux, Alfred. 1942. *The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Chaco*. Washington: Smithsonian Institution, Bulletin 134.

Métraux, Alfred. 1946. Tribes of the Eastern Slopes of the Bolivian Andes. Chiriguano and Chané. *In:* Julian H. Stewart. (ed) *Handbook of South American Indians*, vol. 3, pp.365-385.

Middleton, Richard. 1983. Play It Again Sam: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music. *Popular Music*, Cambridge University Press.

Nettl, Bruno. 1956. *Music in Primitive Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Nordenskiöld, Erland. 1912/2002. *La vida de los* índios*. El Gran Chaco* (Sudamerica). La Paz: APCOB.

Nordenskiöld, Erland. 1920. *The Changes in the Material Culture of two Indian Tribes Under The Influence of New Surroundings.* Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

Nordenskiöld, Erland. 1924/2001. *Exploraciones y aventuras en Sudamérica*. La Paz: APCOB.

Palavecino, Enrique. 1949. Algunas informaciones de introducción a un estudio sobre los chané. *Revista del Museo de La Plata*, *IV*, 117-131.

Perez Bugallo, Rubén. 1982. Estudio etnomusicológico de los chiriguano-chané de la Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropologia.* (9) 221-268, Buenos Aires, 1979-1982.

Perez Bugallo, Nahuel. 2012. Algunos apuntes sobre el patrimonio etno-organológico de los guaraníes de Pichanal (Salta). *Folklore Latino Americano,* XIII, pp. 195-200.

Prelorán, Jorge. 1975. Documenting the Human Condition. *In: Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 103-107. The Hague: Mouton Publishers.

Prelorán, Jorge. 2006. *El Cine Etnobiográfico.* Buenos Aires: Universidad del Cine.

Rocca, Manuel e Sara Newbery. 1976. El carnaval chiriguano chané. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, *8*, 43-92, Buenos Aires.

Rossi, Juan José. 1987. *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán.* Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Sánchez, Wálter. 1998. La plaza tomada. Proceso histórico y etnogénesis musical entre los chiriguanos de Bolivia. *Latin American Music Review*, Vol. 19, No. 2: 218-243. University of Texas, Austin.

Schneider, Arnd. 2007. *Appropriaton as Practice. Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave MacMillan.

Schneider, Arnd (ed.). 2017. *Alternative Art and Anthropology*. Global Encounters. London: Bloomsbury Academic.

Seeger, Anthony. 2015. El oído etnográfico. *In:* Brabec de Mori, Bernd; Lewy, Matthias; Garcia, Miguel Ángel (eds). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmología y prácticas sonoras de los pueblos indígenas.* Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Severi, Carlo, Lagrou, Els. (orgs.). 2013. *Quimeras em diálogo. Grafismo e figuração na arte indígena.* Rio de Janeiro: 7 Letras.

Sherman, Sharon. 2007. From Romanticism to Reflexivity in the Films of Jorge Prelorán. *In: Memories of the Origins of Ethnographic Film*, ed. Beate Engelbrecht, 279-291. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening.* Middletown, Ct: Wesleyan University Press.

Sterne, Jonathan. 2012. Sonic Imaginations. *In: The Sound Studies Reader,* ed. Jonathan Sterne, 1-18. New York: Routledge.

Stokes, Martin. 1994. Introduction. Ethnicity, Identity and Music. *In: Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place,* Martin Stokes (Ed.). Oxford: Berg, pp.1-27.

Taquini, Graciela. 1994. *Los Directores del Cine Argentino. Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vilella, Alice. et. al. 2019, O musicar como trilha para a etnomusicologia: Introdução ao Dossiê. *Revista do IEB*. n. 73, ago. 2019, p. 17-26.

Villar, Diego; Bossert, Federico. 2011. Masques et morts chez les Chané. *In: Masques des hommes, visages des dieux,* Goulard, Jean-Pierre e Dimitri Karadimas (eds.). Paris: CNRS Editions, 183-204, 2011.

Referências audiovisuais

AMONG Flute Players. Maria Eugenia Domínguez. 2018b. 1 vídeo (17:15 min). Publicado pelo canal Musa Ufsc. Florianópolis, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural, CNPQ. Disponível em: https://youtu.be/JdN2Ih1IMrg

ARETE Guasu: El tiempo escindido. Dea Pompa e Lia Colombino. 2012. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Deamaria. Asunción del Paraguay: Red Conceptualismos del Sur/ Korekogua. Disponível em: https://youtu.be/tXhVB_Cd3VQ

HERMÓGENES Cayo, imaginero. Jorge Prelorán. 1969. 1 vídeo (1h32). Publicado pelo canal Gabriela Bernaola Deli. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/ Universidad Nacional de Tucumán. Disponível em: https://youtu.be/fRUHZBZ-BlQ

PASCUAL Toro, flautero. Maria Eugenia Domínguez. 2019. 1 vídeo (21:09 min). Publicado pelo canal Musa Ufsc. *Revista Visagem*. Belém do Pará, UFPA. Disponível em: https://grupovisagem.org/revista/edicao_v5_n1/videos1.html

María Eugenia Domínguez é Doutora em Antropologia. Professora do Departamento de Antropologia e Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT-IBP, CNPq). Este texto foi escrito durante o pós-doutorado realizado no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: eugenia.dominguez@ufsc.br

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: 31/08/2020
Reapresentado: 23/10/2020
Aprovado em: 27/10/2020

ARTIGOS

UM OUVIDO NO FONE E O OUTRO NA CIDADE: POR UMA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO MUSICAR LOCAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.176158

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

RENAN MORETTI BERTHO
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-7401-987X
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-970 – ppgmus@unicamp.br

ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6746-0464
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 90040-060 – ppgas@ufrgs.br

BRENNO BRANDALISE DEMARCHI
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-9701-1336
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil, 88040-900 – ppgas@contato.ufsc.br

ANNA FLÁVIA GUIMARÃES HARTMANN
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0168-8970
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-080
sociousp@usp.br

ARTHUR SILVA BARBOSA
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-4232-2027
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-900
arteppg@unb.br

LUIZ HENRIQUE CAMPOS PEREIRA
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2397-3684
Universidade Estadual de São Paulo, Marília, SP, Brasil, CEP 01049-010 – poscs.marilia@unesp.br

NOELLE RODRIGUES VENTURA
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-7056-0538
Universidade São Judas, Santos, Santos, SP, Brasil, 11015-530
parcerias@usjt.br

RESUMO

O presente artigo discute a utilização do audiovisual para representar as características e as possibilidades de um musicar local. Ao observar o processo de criação do documentário *Um ouvido no fone e o outro na cidade*, os(as) autores(as) refletem sobre os usos e as funções da música, bem como sobre o engajamento musical e a relação de escuta dos(as) *riders* – entregadores(as) de comida por aplicativo. Esses(as) profissionais são brasileiras e brasileiros que moram em Dublin e que têm a música como parte essencial da sua rotina de trabalho. Nesse sentido, nossa questão é: como representar as diversidades e as contradições desse musicar local? Argumentamos que, por meio das etapas coletivas de desenvolvimento e criação desse documentário, os(as) realizadores(as) expressam não apenas o engajamento dos(as) *riders* com a música, mas também constroem uma representação sensorial do musicar que perpassa as relações de trabalho, de afeto e de localidade.

PALAVRAS-CHAVE:
Musicar local; Documentário; *Riders*; Produção coletiva; Narrativa audiovisual.

ABSTRACT

This essay discusses the use of audiovisual to represent the characteristics and possibilities of *local musicking*. When observing the process of creating the documentary *Um ouvido no fone e o outro na cidade*, the authors reflect on the uses and functions of music, as well as on the musical engagement and listening relationship of the *riders* – food deliverers by apps. These professionals are Brazilians who live in Dublin and who have music as an essential part of their work routine. In this sense, our question is: how to represent the diversity and contradictions of this local musicking? We argue that, through the collective stages of development and creation of this documentary, the directors express not only the engagement of the *riders* with the music, but also build a sensory representation of the music that runs through the relationships of work, affection and locality.

KEYWORDS:
local musicking; documentary; riders; collective production; audiovisual narrative.

INTRODUÇÃO

— E daí você vai ver que tem mais
mochilinha do aplicativo do que restaurante.
— Tudo brasileiro, né? O pessoal fala que 90% é brasileiro
— Cara, eu acho que 95%, viu? (risos)[1]

O presente artigo discute o processo de (re)construção de um *musicar local* no documentário *Um ouvido no fone e o outro na cidade*[2]. Trata-se de um filme

1 Essa epígrafe é uma transcrição dos instantes 0'19" ao 0'28" do documentário que será analisado a seguir. O termo *mochilinha do aplicativo* é uma alusão às *bags* – caixas térmicas que possuem o formato de mochilas – que são utilizadas pelos(as) entregadores(as) de comida por aplicativo. O percentual citado aqui, entre 90 e 95%, é um dado empírico frequentemente verbalizado pelos(as) interlocutores(as), mas que carece de comprovação científica. Ao apresentar essa estatística no início do texto, buscamos justificar a escolha pelo grupo social abordado. Em suma, na época da escrita deste texto, brasileiros(as) representavam a grande maioria dos entregadores por aplicativo na cidade de Dublin.

2 Cf. Alexsânder Nakaóka Elias, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Arthur Silva Barbosa,

que foi feito ao longo da pandemia da Covid-19 como produto resultante da 7ª Oficina de Audiovisual do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/USP) em parceria com a Universidade Nova de Lisboa. Esse filme apresenta quatro brasileiros(as) que trabalham como entregadores(as) de comida na cidade de Dublin e aborda as relações dessas personagens com a música e com os sons presentes nessa urbe. Nosso argumento é que, por meio das etapas coletivas de desenvolvimento e criação deste documentário – basicamente produção, filmagem e edição/montagem –, os(as) realizadores(as) expressam não apenas o engajamento dessas personagens com a música, mas também constroem uma representação sensorial do musicar[3] que perpassa as relações de trabalho, de afeto e de localidade.

O filme parte de uma observação cotidiana relativamente simples: grande parte dos(as) *riders* – como se autodenominam os(as) entregadores(as) – utilizam fones de ouvido ao longo da sua jornada de trabalho. Esse fato despertou a atenção dos(as) realizadores(as) do filme para a seguinte questão: o que escutam os(as) entregadores(as)? Tendo essa dúvida como ponto de partida, o filme busca demonstrar que a escuta dessas trabalhadoras e trabalhadores brasileiros que moram em Dublin é marcada por um conteúdo sonoro diverso, que mescla desde variados gêneros e estilos musicais até *podcasts*, noticiários locais e, inclusive, composições autorais. O engajamento desses atores com a música, por sua vez, apresenta um aspecto múltiplo, dinâmico e funcional: "ajuda a pedalar mais rápido"; "ameniza os sons incômodos da cidade"; e "alivia a saudade do Brasil". Nesse aspecto, nota-se que a presença da música no cotidiano dos(as) entregadores(as) é essencial e, possivelmente, (in)questionável como veremos adiante.

Se, por um lado, o engajamento com a música contribui para a superação das dificuldades impostas pelo ambiente de trabalho, por outro, é importante que a escuta do(as) *riders* também esteja atenta aos sons que vêm do trânsito e às chamadas do aplicativo de celular ao qual submetem a sua força de trabalho. Em outras palavras, sem a escuta de músicas e *podcasts*, a atividade profissional se torna mais cansativa e desgastante; sem a escuta dos sons da cidade, a mesma atividade se torna um risco e/ou é inviabilizada. Nessa complexa relação entre o "querer escutar" e o "precisar ouvir", soma-se ainda a densa paisagem sonora da cidade[4]. Esta

Brenno Brandalise Demarchi, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventura e Renan Moretti Bertho. 2020. *Um ouvido no fone e o outro na cidade*. Cor filmada: colorida; Duração: 08'16"; País e local de produção: Irlanda e Brasil; Idioma: Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc>. Acesso em 20 jan. 2021.

3 Musicar é uma tradução da palavra inglesa *musicking*, conceito baseado na proposta teórica de Christopher Small. Grosso modo, a terminação "*ing*" é incorporada ao substantivo *music* para enfatizar a ação e o engajamento dos seres humanos com a música. Semanticamente, trata-se de atingir o gerúndio, ou presente particípio, da conjugação verbal *to music*. O tópico *Conceitos, teorias e concepções* desse artigo aborda algumas perspectivas dessa proposta.

4 Nesse ponto, dialogamos com Murray Schafer ao entender que o conceito de paisagem sonora – ou *soundscape* – define o ambiente acústico de uma localidade. Para o autor: "é

terceira camada sonora é composta por elementos naturais (como sons de vento, de pássaros, vozes de pessoas etc.), bem como sons mecânicos (máquinas nos canteiros de obra, artistas de rua com caixas de som, alarmes de casas e comércios, entre outros). Em suma, os(as) *riders* brasileiros(as) em Dublin se relacionam com a localidade e com o trabalho por meio de uma escuta plural, que engloba sons desejados, sons necessários, inevitáveis e, algumas vezes, indesejados.

Diante dessa realidade, uma segunda questão que se coloca é: seria possível traduzir[5] essas experiências da escuta para a linguagem audiovisual? Ou ainda, como representar as diversidades e contradições desse musicar local? A solução encontrada pelos(as) realizadores(as) do filme foi explorar o efeito estéreo do *panning*, técnica utilizada para variar e distribuir o conteúdo sonoro presente entre o canal esquerdo e o canal direito do áudio[6]. Nota-se que, ao pensar essas possibilidades sonoras e imprimi-las enquanto representações da escuta dos(as) *riders*, os(as) realizadores(as) do filme tornam-se também participantes e interlocutores(as) desse musicar. As sugestões, as escolhas e as decisões pensadas em relação ao material sonoro presente no filme são ações que colocam a equipe produtora do documentário em relação direta com os sujeitos e fenômenos que deseja representar[7]. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que a equipe que produziu o filme também estava engajada com o musicar que buscava retratar.

Diante desses questionamentos e com a finalidade de aprofundar essas reflexões, o presente artigo está estruturado da seguinte maneira: a primeira seção apresenta os principais conceitos utilizados para embasar tais discussões – basicamente, esse momento constrói uma reflexão teórica relacionando definições de musicar local às questões do audiovisual. Na sequência, apresentamos o contexto que permitiu a produção do documentário *Um Fone no Ouvido e o Outro na Cidade*. Depois, tecemos comentários sobre o contexto geral da pandemia da Covid-19 no Brasil e na Irlanda, bem como apresentamos as dificuldades de realizar um

essencial que comecemos a ouvir mais cuidadosa e criticamente a nova *paisagem sonora* do mundo moderno (...) Basicamente, podemos ser capazes de projetar a *paisagem sonora* para melhorá-la esteticamente" (Schafer 1991, 13-14).

5 Estamos cientes da problemática e das tensões envolvendo o termo/conceito "tradução", ainda mais quando lidamos com duas ou mais formas de expressão/linguagens distintas, como é o caso, aqui, da oralidade e do (áudio)visual. Contudo, não retomaremos, neste artigo, tal discussão, visto que o intuito central é refletir sobre as potencialidades do musicar local. Para mais informações sobre os debates relacionados à "tradução", ver, por exemplo, Severi e Hanks (2014) e Cesarino (2016).

6 A partir da divisão dos sons entre os espectros esquerdo e direito do campo estéreo, o *panning* de áudio cria interesse e confere espacialidade às fontes sonoras. Mais informações sobre essa técnica podem ser encontradas em https://www.renegadeproducer.com/audio-panning.html e https://www.residentadvisor.net/features/1838.

7 Para este artigo, não nos propomos a permear o debate sobre representação, ainda que tenhamos ciência das possibilidades e limites do termo/conceito e alternativas possíveis para ele, tais como, por exemplo, os termos "re(a)presentação", "apresentação", entre outros.

filme nessas condições. Em seguida, propomos apresentar os(as) *riders*, assim como o processo de captação de áudio e vídeo. Posteriormente, analisamos o processo de edição desse material, e, por fim, realizamos uma análise sobre quatro momentos do filme, nos quais o musicar local foi representado através da utilização do *panning*.

CONCEITOS, TEORIAS E CONCEPÇÕES

Em *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, Suzel Reily e Katherine Brucher (2018) argumentam que o musicar é uma tecnologia de interatividade capaz de mediar as relações entre pessoas e localidades. Nesse ponto de vista, a noção de *musicar* (Small 1998) é pensada para além do engajamento individual com a música, pois são levados em conta os modos de negociação e de produção da localidade. Para fundamentar esse conceito, as autoras inicialmente dialogam com Ruth Finnegan (1989) e compreendem que, no mundo contemporâneo, atividades musicais englobam estilos e práticas que transcendem os limites do local.

Em *The Hidden Musicians*, Ruth Finnegan propõe o conceito de *trilhas musicais* (*musical pathways*) como uma proposta para compreender práticas sociais e ações coletivas compartilhadas. A autora apresenta essas trilhas como resultantes de um cruzamento entre diferentes mundos musicais (Finnegan 1989, 131) e observa de que forma elas são constantemente formadas e recriadas por pessoas e por suas trajetórias de vida (Finnegan 1989, 305). Observa-se, aqui, que pessoas diferentes possuem trilhas musicais distintas, bem como maneiras particulares de se engajar com a música por meio dessas trilhas. Os(as) músicos(as) investigados por Finnegan se envolviam nessas trilhas a partir da prática musical – tocando seus instrumentos e participando de grupos musicais – no caso dos/das *riders*, que serão apresentados(as) adiante, argumenta-se que eles(as) se envolvem com suas trilhas através do ato da escuta ativa e funcional.

Tia DeNora, por sua vez, documenta os usos da música enquanto recurso de mobilização na produção de rotinas, cenas e ocasiões que compõem a vida social. A autora argumenta que a música possui uma força social – um tipo de poder natural (DeNora 2000 X) – e busca compreender a agência dessa força na organização dos sujeitos e das suas trajetórias. Para DeNora, a música é muito mais do que um meio significativo e comunicativo, pois pode influenciar dimensões da agência social: "A música pode influenciar a forma como as pessoas compõem seus corpos, como se conduzem, como vivenciam a passagem do tempo, como se sentem – em termos de energia e emoção – sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as situações". Vale observar que, se a música influencia a

conduta dos indivíduos na sociedade, então o ato de controlá-la é uma fonte de poder social que constitui "uma oportunidade para estruturar os parâmetros de ação" (8-17).

A esse arcabouço teórico acrescenta-se, ainda, a ideia de localidade enquanto estrutura de sentimentos, elaborada por Arjun Appadurai (1996). Em *Modernity at Large*, o autor busca compreender a geração de valores, significados e relações entre pessoas e espaços, sejam eles físicos ou imaginados. Partindo da teoria social, a localidade é compreendida de forma contextual e relacional (Appadurai 1996), uma propriedade da vida social que possui fragilidades em relação à produção/representação da sua materialidade, bem como aos fatores hierárquicos do Estado-nação moderno. Diante dessa "dialética histórica", Appadurai propõe a localidade enquanto uma estrutura de sentimentos, que é "sempre emergente das práticas dos sujeitos locais em suas vizinhanças específicas" (178-198)[8].

Ao relacionar a proposta de formas de engajamento musical às possibilidades de construção da localidade o que se observa é um aumento considerável das articulações entre som e espaço. Essas novas conexões podem se expandir e se associar a outras formas de expressão e linguagens, no caso específico do presente artigo, à imagem e ao audiovisual. Não por acaso, Reily e Brucher (2018) observam que, ao ampliarmos a noção de musicalidade, somos desafiados a "explorar toda a gama de arenas nas quais a musicalidade humana opera como uma tecnologia de interatividade, mediando as atividades diárias das pessoas e suas relações com a localidade" (4). As mediações cotidianas que se dão entre música e indivíduo geram um complexo sistema de interações que proporcionam vínculos, compromissos e experiências intra e inter pessoais.

O conceito de musicar local, tal qual apresentado aqui, ecoa no dossiê temático *O musicar como trilha para a etnomusicologia*, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nessa publicação, Villela et al. partem do pressuposto de que, nos últimos anos, a música enquanto objeto de estudo passou a ser entendida sob um prisma multidisciplinar que prioriza o processo e a prática; divergindo assim da visão formalista fundamentalmente eurocêntrica que compreendia música como um produto/objeto. Esse novo paradigma é associado à noção de localidade na intenção de investigar "como o musicar constrói a localidade e como ele, por sua vez, é construído por ela" (Villela 2019, 19). Assim como no *The Routledge Companion*, apresentado anteriormente, ao longo desse dossiê

8 Vizinhanças, nesse contexto, são entendidas como "comunidades situadas", permeadas pela capacidade de reprodução social, tanto quanto por sua espacialidade ou virtualidade (Appadurai 1996, 198).

são observados os contextos dinâmicos de variadas localidades, bem como as múltiplas conexões entre ideias, pessoas, práticas, objetos e tecnologias.

Feitas essas colocações, reescrevemos a pergunta central desse artigo: como apresentar os principais aspectos de um musicar – as etapas do seu processo, as características da sua estrutura de sentimentos e o impacto da sua força social local – por meio de outras linguagens que não somente a música? Em outras palavras, como representar as diversidades e as contradições desse musicar local? Para responder a esses questionamentos, recorremos às linguagens multissensoriais[9], como as que são construídas nos produtos audiovisuais. Logo, parece importante refletir sobre as particularidades do som e da imagem e, fundamentalmente, sobre a relação que é estabelecida entre elas a partir da produção/montagem de um filme.

Da mesma maneira como, ao filmar ou fotografar, consideramos relevante essa intencionalidade do "olhar", com o intuito "de mostrar a uma pessoa como eu a vejo", notamos que é também perceptível uma distinção, de ordem qualitativa, entre "escutar" e "ouvir". De imediato, chamamos a atenção para a diferenciação de qualidade entre os atos de "olhar" e "ver/observar" (Didi-Huberman 2013, MacDougall e Leaha 2017), frequentemente tomados como sinônimos, o que coloca em cena uma discussão instigante. Segundo David MacDougall (2017):

> Nós estamos constantemente vendo, se pudermos ver. Mas talvez haja uma intenção por trás do olhar. Você olha com algum propósito para aqui ou ali, na câmera, para você, e também olhamos com a câmera. De certa forma, a câmera cria uma intenção e permite que essa intenção seja amplificada, enquadrada de modo particular, enfatizada, de forma a ser mostrada para outra pessoa, claro. Como Rouch disse, "o cinema é a única forma que tenho de mostrar a uma pessoa como eu a vejo", ou ele poderia ter dito "como eu olho para ela". Assim, há duas intenções: talvez a intenção de como sempre olhamos, por interesse em algo, por curiosidade, por desejo, por todas as diferentes razões por que olhamos, por uma razão estética e por apreciação, por prazer, mas, então, a segunda intenção seria que eu quero que outra pessoa veja isso. Eu quero que alguém veja o que eu vi, o que eu olhei. E eu acho que isso reduplica o poder da câmera (343-344).

No âmbito sonoro/musical, semelhantes reflexões podem ser encontradas. Lucy Green (2002), por exemplo, observa duas abordagens distintas

9 Exemplos de experimentações multissensoriais no âmbito da Antropologia Social podem ser encontradas em Elias 2019.

na prática da escuta. A primeira, por ela denominada de "escuta proposital", está baseada em propósitos conscientes adotados ao longo do ato de escutar. Já a segunda abordagem, denominada "escuta distraída", é associada ao ato de ouvir e ocorre quando "a música é ouvida ao fundo e não é tratada de forma focada: ela entra na mente quase que inteiramente por meio de enculturação inconsciente" (23-24). Sendo assim, ouvir seria o ato de receber o som sem, necessariamente, prestar atenção a ele, isto é, a capacidade própria àqueles que possuem a audição; assim como ver/observar é inerente àqueles que possuem visão.

Pontuadas essas questões, cabe observar que, sob o ponto de vista das produções audiovisuais, levam-se em conta os três alicerces primordiais que retomam os atos de fazer, suportar e olhar: o *operator*, aquele que faz e compõe a tomada (áudio)visual; o *spectrum*, que consiste no referente que suporta o "olhar" daquele que produz a imagem; e o *spectator*, aquele que olha a imagem nas mais diferentes circunstâncias. Barthes (1984), no seu célebre livro *A câmara clara*, falará especificamente sobre o ato fotográfico, embora a extensão dos referidos conceitos (*operator*, *spectrum* e *spectator*) sejam bem atuais e se mostrem como um profícuo instrumento analítico para as obras cinematográficas/videográficas.

Ao pensarmos, portanto, nas relações possíveis entre sons e imagens, nos deparamos com múltiplas possibilidades sensoriais de exploração do campo audiovisual. Não por acaso, Sarah Pink apresenta a sensorialidade como um domínio interdisciplinar eficiente para compreender e representar a experiência humana (2015, 24). Ao articular disciplinas como Antropologia, Geografia e Sociologia, a autora propõe que tratemos da incorporação da experiência por meio da percepção sensorial *dos* e *nos* espaços (26-32)[10]. Nesse ínterim, Pink et al. (2017) e Cruz (2016) irão refletir sobre a questão do "corporificado" envolvido no próprio ato da pesquisa de campo, isto é, nos encontros intersubjetivos entre pesquisadores(as) e pesquisados(as), exatamente a partir da noção de sensorialidade. Ao analisarem especificamente a produção e a coleta de imagens e outros "dados" (*data*) a partir de dispositivos digitais, especialmente *smartphones* e seus aplicativos, os(as) autores(as) trazem instigantes propostas para pensarmos a elaboração do documentário *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade*, no qual os(as)

10 De acordo com Pink, inicialmente o meio acadêmico compreendeu a experiência sensorial como uma relação entre corpo e mente. Tal relação foi reelaborada ao longo do tempo: Victor Turner, por exemplo, atribuiu diferentes papéis para o corpo e para a mente na produção da experiência. Essa visão foi questionada anos mais tarde pela corrente fenomenológica, que entendia o corpo como fonte de conhecimento. A experiência seria, então, parte de um processo "corporificado" (*embodiment*) dos sujeitos e das suas respectivas agências. Posteriormente, David Howes adiciona a perspectiva do meio/local (*environment*) ao paradigma corpo/mente, estabelecendo assim a noção de "localizado" (*emplacement*). Desse modo, a perspectiva de Pink para compreender a construção da sensorialidade se baseia no tripé corpo/mente/localidade (Pink 2015, 25-28).

produtores(as) se reuniam virtualmente para compor uma espécie de "etnografia digital". Além disso, ao longo desse processo, os(as) próprios(as) interlocutores(as) também faziam uso dos *smartphones* em momentos de trabalho e de lazer, ora com os aplicativos de entrega de comida, ora com os *podcasts* e programas de reprodução musical. Sendo assim, entendemos que a dimensão virtual e a sua mediação por meio de *smartphones* e aplicativos foi um importante ponto de convergência na experiência sensorial dos(as) envolvidos(as) no documentário, sejam eles(as) a equipe produtora, sejam os(as) seus(suas) interlocutores(as).

O NUPEPA E O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Em maio de 2020, o Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA) e o Laboratório de Pesquisa Social da Universidade de São Paulo (LAPS/USP) iniciaram uma parceria para a realização de projetos conjuntos na área da Produção Audiovisual para as Ciências Sociais e Humanas. A articulação entre essas duas instituições ficou a cargo do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/ImaRgens). Esse Núcleo se concentra na formação e capacitação técnica e teórica em audiovisual, utilizando essa linguagem como ferramenta de ensino e pesquisa, com foco especial nas áreas de Ciências Sociais, História e produção de material audiovisual.

A parceria NUPEPA/LAPS/ICNOVA deu origem à *7ª Oficina de Audiovisual – Edição Virtual Internacional*, iniciativa que abrangeu mais de cem estudantes de todas as regiões do Brasil e do exterior. Entre os conteúdos abordados na Oficina, estão: o uso do material audiovisual em pesquisa; funções e etapas de produção de um filme; produção e realização; planejamento e organização dos recursos; orientação de equipe e criação de documentos de linguagem. Tal conteúdo foi dividido em diferentes frentes que abordaram partes distintas da produção audiovisual.

Na parte sobre edição foram estudados os requisitos para edição, a construção de trilhas e linhas de tempo, o processo de edição/montagem e a finalização. Já a parte de fotografia e som contou com princípios do funcionamento das câmeras, enquadramentos, luz, planos, estabilidade e propriedades do som. A parte dedicada ao roteiro abordou os diversos tipos de roteiros/guiões e adaptação para pesquisas. Houve, ainda, análises técnicas sobre o conteúdo relevante para a proposta da oficina e a introdução às linguagens cinematográficas. Durante todo o período da oficina, os(as) participantes realizaram atividades individuais e em equipe com o objetivo de colocar em prática o conteúdo trabalhado em cada módulo.

A oficina foi gratuita e ocorreu virtualmente por meio das plataformas *Zoom* e *Jitsi*. Como exercício final, os(as) estudantes foram divididos em grupos e tiveram aproximadamente duas semanas para criar um filme de temática livre. Ao todo, foram 14 filmes feitos por 74 participantes e englobando as mais diversas possibilidades, gêneros e linguagens da produção audiovisual. O documentário *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade*, analisado no presente artigo, é um dos filmes resultantes dessa oficina. Esse documentário foi feito entre junho e julho de 2020 e contou com uma equipe formada por sete participantes, a saber: Alexsânder Nakaóka Elias, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Brenno Brandalise Demarchi, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventura e Renan Moretti Bertho.

De imediato, destacamos o caráter transdisciplinar dessa equipe, que é composta por um doutor em antropologia, um mestrando em antropologia, uma mestranda em sociologia, um graduado em ciências sociais, um graduado em artes plásticas que também é bacharel em direito, um doutorando em música e uma atriz que também é assistente de produção audiovisual. Ademais, a variedade geográfica e institucional da equipe também chama atenção, visto que, durante a realização do filme, três membros da equipe estavam presentemente vinculados ao PPGAS-UFSC, ao PPGS-USP, a Unesp-FFC, em um estágio de pesquisa na University College Dublin durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp. Três membros não tinham mais ligação oficial com instituições de ensino e pesquisa, mas foram vinculados ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília e ao PPGAS-Unicamp. Durante as filmagens, os membros da equipe residiam em Dublin, São Paulo, São José do Rio Preto, Santos, Goiânia e Campinas.

Em relação ao caráter transdisciplinar da equipe, concordamos com o ponto de vista apresentado por Jürgen Mittelstrass (2011). Ao avaliar a história da ciência, o autor afirma que devido a uma especialização excessiva das disciplinas e dos campos de conhecimento, começaram a se valorizar desde a década de 1990 a chamada transdisciplinaridade. Apesar de ser um termo que muitas vezes é usado de forma autoexplicativa, ele pode e deve ser precisado (329-330). Mittelstrass compreende esse conceito como um tipo de cooperação científica, ou seja: "a transdisciplinaridade sugere que a cooperação levará a uma ordem científica duradoura e sistemática que mudará a perspectiva dos assuntos e disciplinas" (Mittelstrass 2011, 331). A essa visão acrescentamos, ainda, o conteúdo presente na Carta da Transdisciplinaridade. Esse documento, que foi elaborado por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu ao longo do Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade (1994), considera 15 princípios fundamentais. Dentre os pontos abordados, destacamos que "a transdisciplinaridade não procura o domínio de várias

disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as une e as ultrapassa" (2).

No âmbito das produções audiovisuais as equipes multidisciplinares são frequentes, pois a produção de um filme consiste, basicamente, em uma empreitada colaborativa. Nesse sentido, ter um grupo com divisão do trabalho e diferentes especializações é o habitual para essa área. Se, por um lado, grande parte das obras audiovisuais são decorrentes de um processo feito por inúmeras pessoas, ocupando diversos cargos e funções, por outro, as maneiras pelas quais essas pessoas organizam-se e relacionam-se é peculiar em cada produção. O que poderia ser descrito é que, quando se trata de grandes produções, essa organização é, em geral, caracterizada por uma verticalização nos processos de tomada de decisões, onde as pessoas responsáveis pela produção executiva, pela produção e pela direção geral centralizam o desenvolvimento da obra audiovisual.

No caso da realização desse curta documental, a equipe se dividiu de maneira horizontal, pois julgou relevante esse tipo de organização em um contexto em que cada participante se encontrava em localidades diferentes, além do fato de estarmos durante o ápice do período da pandemia da Covid-19 – fato esse que será discutido adiante. Além disso, considerou-se também a relevância de tornar a horizontalidade uma prática democrática, mesmo que estivéssemos em menor ou maior número de pessoas. Em outras palavras, dizemos que fomos uma equipe transdisciplinar na elaboração desse documentário porque a organização do filme foi orgânica e não hierarquizada, sendo que todos(as), a partir das suas respectivas áreas e visões plurais de mundo, participaram de forma dialógica de todo o processo. Desde a elaboração inicial da proposta até a execução prática do filme, os argumentos foram decididos coletivamente, em um processo que durou 17 dias.

Nesse contexto, dois instrumentos foram fundamentais para auxiliar o processo organizacional da equipe: o primeiro deles foi pela realização de reuniões, mais ou menos frequentes, para acompanhar as tarefas que cada integrante se responsabilizou em fazer, compartilhando o que já tinha feito e o que ainda precisava ser feito. Isso era importante não para marcar "quem tinha feito o quê", mas para que estivéssemos atentos e disponíveis para ajudar uns aos outros. Logo, realizamos reuniões diárias ou a cada dois dias para discutir o argumento do filme e os próximos passos e, à medida que as tarefas surgiam, os membros da equipe se voluntariavam para atender essas demandas. O segundo instrumento – que se relaciona com o anterior – foi a produção de atas que documentaram cada etapa do processo, descrevendo a situação em que estávamos e o que conjuntamente tínhamos decidido em cada uma dessas reuniões. Desde os primeiros encontros os(as) integrantes do grupo estabeleceram a produção desses

documentos organizados por número da reunião, data, pontos de pauta, relatos dos debates e, por fim, encaminhamentos.

Tal processo não apenas favoreceu o registro de uma unidade comum, como permitiu o amplo acompanhamento do processo por parte dos(as) realizadores(as). Por exemplo: todas as tarefas e os prazos propostos pelos(as) organizadores(as) do evento eram registrados e organizados pelas atas. Além disso, cabe salientar que as atas não eram apenas organizadas por uma pasta no Google Drive, como, também, circulavam ao final de cada encontro pelo WhatsApp interno dos(as) mesmos(as) realizadores(as). Em suma, esses instrumentos contribuíram para que fosse possível vivenciar os princípios de uma metodologia de organização coletiva e participativa, em que cada pessoa estivesse consciente de suas tarefas e responsabilidades consigo e com o grupo do qual era integrante.

A PANDEMIA COMO COADJUVANTE NA CRIAÇÃO AUDIOVISUAL

Conforme dito anteriormente, a 7ª *Oficina de Audiovisual* do NUPEPA/LAPS/ICNOVA, que resultou na criação do documentário aqui analisado, ocorreu virtualmente. A escolha por esse formato se deu por conta dos condicionantes da pandemia da Covid-19. Sobre esse contexto – e considerando a natureza do trabalho compartilhado – vale destacar que foi um grande desafio dialogar a partir de um cenário de instabilidade e distanciamento social, sendo este último muito necessário, inclusive.

Um dos pontos mais críticos do processo foi que a pandemia assumiu diferentes fases e contornos em cada região. Dependendo da localização, isto é, onde os(as) realizadores(as) do documentário estavam residindo, a pandemia apresentava diferentes índices, números e realidades. No intuito de oferecer ao menos algum tipo de referência ao leitor(a), destacamos três informações panorâmicas e genéricas sobre aspectos de primeira ordem da pandemia da Covid-19, considerando a classificação da Organização Mundial da Saúde para a doença, o cenário irlandês e o contexto do Estado de São Paulo, no Brasil: (1) Em 11/03/2020 a Organização Mundial da Saúde classifica a doença causada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2) com o status de pandemia[11]. (2) Após suspensão de atividades não essenciais e a proibição de festas, como por exemplo, a festa nacional de São Patrício[12],

11 Agência Brasil. Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus. EBC, 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus> Acesso em: 24 de set. de 2020.
12 LUSA. Irlanda decreta encerramento de estabelecimentos não essenciais. Mundo ao Minuto, 2020. Disponível em: <https://www.noticiasaominuto.com/mundo/1441406/irlanda-decreta-encerramento-de-estabelecimentos-nao-essenciais>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

o governo irlandês decreta "*lockdown*"[13] em 27/03/2020. (3) O Governo do Estado de São Paulo anuncia quarentena em todo o Estado por conta da pandemia da Covid-19, considerando o decreto Nº 64.881, de 22/03/2020[14].

Ainda que as produções audiovisuais sejam afetadas em diferentes graus pela pandemia, não se pode afirmar que exista necessariamente uma correspondência entre produzir *sobre* a pandemia e produzir *na* pandemia. Dessa forma, cabe ressaltar que a tônica do trabalho coletivo apresentado faz frente ao desafio de produzir "sobre" e "na" pandemia, ao conduzir um conhecimento atento ao diálogo com o Outro. Ou, ainda, uma descoberta relacional com o Outro que diz sobre uma sistemática reciprocidade entre quem pesquisa e os sujeitos da pesquisa, conforme afirma Rocha e Eckert (2008).

Nota-se, portanto, que tais adversidades não aparecem como exclusividade do presente trabalho. É observável que a pandemia tem estimulado obras *na* e *sobre* o contexto, que vão desde iniciativas nacionais como o *Te trazer essa canção de amor*, dirigido e roteirizado por Thor Vaz Eustáquio, que aborda em um documentário ficcional conversas virtuais entre amigos; até projetos internacionais que trazem seleções de produções independentes ao redor do mundo, como é o caso da série *Feito em Casa*, disponibilizado na rede de *streaming* Netflix.

QUEM SÃO E O QUE ESCUTAM OS(AS) ENTREGADORES(AS)?

De modo geral, os(as) *riders* que atualmente residem em Dublin saíram do Brasil e foram para a Irlanda para aprender inglês. Enquanto estudantes, eles(as) precisam necessariamente estar matriculados em escolas de idiomas e cumprir uma carga horária mínima nessas instituições. Nessa condição, eles(as) não possuem visto para trabalhos formais, ou seja, não estão autorizados pelo governo irlandês a exercer profissões regidas por contratos de trabalho, mesmo que sejam vínculos temporários. Assim, as opções de atividades remuneradas que lhes restam são quase sempre na condição de autônomos e, na maioria das vezes, em situações precarizadas, o que os(as) coloca, de certa forma, em uma condição de liminaridade no entorno onde vivem[15].

13 VITTI, Rubinho. Irlanda anuncia 'lockdown' durante duas semanas. E-dublin, 2020. Disponível em: <https://www.e-dublin.com.br/irlanda-anuncia-lockdown-durante-duas-semanas/>. Acesso em: 24 de set. de 2020.
14 GOVERNO DE SÃO PAULO. Governo SP, 2020. Página quarentena. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/coronavirus/quarentena/>. Acesso em: 24 de set. de 2020.
15 Diversas autoras (Turner 1967, 1974, Van Gennep 1909, Tambiah 1985, Peirano 2001; 2003 e DaMatta 1990) teceram contribuições importantes a respeito desse aspecto de liminaridade, que pode ser observado em múltiplas relações de sociabilidade. Van Gennep e Turner, por exemplo, evidenciaram esse aspecto a partir da observação dos chamados "ritos de passagem", por meio dos quais ocorre a elevação de status dos indivíduos, que passam de um

Sob esse ponto de vista, a condição desses sujeitos enquanto estudantes/imigrantes/*riders* parece dialogar com os três estágios de um rito de passagem. Inicialmente, quando são recém-chegados à cidade, estão associados a primeira etapa do rito, um estágio *preliminar*, marcado por adentrar a uma outra localidade, se ambientar à cidade e aprender um novo idioma. Posteriormente, em um segundo estágio, esses sujeitos sentem a necessidade de trabalhar para manter os custos de vida, mas como estão na condição de recém-chegados, ainda não podem ocupar cargos mais bem remunerados em empregos estáveis. Logo, assumem trabalhos precarizados. Essa situação corresponde, então, ao estágio liminar, no qual os sujeitos se deparam com os desafios da nova realidade (precarização do trabalho, perigos do trânsito, instabilidades climáticas, entre outras). Finalmente, essa fase *pode* culminar em um estágio pós-liminar, no qual os sujeitos atingem uma nova condição de vida, seja retornando ao Brasil, seja ascendendo profissionalmente na Irlanda.

Enquanto *riders*, eles(as) estão cadastrados em empresas que gerenciam a prestação de serviços autônomos – Deliveroo e Uber Eats são exemplos de plataformas virtuais (aplicativos) para entrega de comida. Em outras palavras, isso significa que a profissão que exercem é mediada por empresas que conectam os restaurantes aos clientes. Como prestadores de serviço, os(as) *riders* coletam a comida em um estabelecimento comercial e levam até uma residência. Eles não possuem vínculo formal de trabalho, tampouco uma exigência mínima/máxima de horas a serem cumpridas. A remuneração é feita de acordo com a quantidade de entregas, ou seja, quanto mais vezes a comida for levada do restaurante ao cliente, maior será o ordenado.

Levando em conta a geografia essencialmente plana de Dublin[16], a grande maioria desses(as) trabalhadores(as) utiliza bicicletas para fazer as entregas. Entretanto, o tempo do trabalho não é pautado apenas pelas "corridas" de bicicleta de um restaurante até a casa do cliente. Também há de se acrescentar o tempo que o(a) *rider* espera até que receba uma *ordem* – conjunto de instruções gerais apresentadas pelo aplicativo informando basicamente onde coletar a comida, para onde levar, distância a ser percorrida e quanto será a remuneração. Nesse sentido, propomos a divisão da rotina de trabalho dos(as) *riders* em duas etapas: a primeira consiste na espera pela *ordem* do aplicativo – período no qual o(a) entregador(a) fica parado(a), sem ser remunerado(a) e sem previsão de quanto tempo levará

patamar de sociabilidade para um estágio no qual ocupam uma posição superior. Entre os estágios inferiores ou *pré-liminares* e os superiores ou *pós-liminares*, eles(as) perpassam um estágio *liminar*, no qual ocorre uma suspensão social, isto é, o indivíduo se encontra temporariamente à margem. No caso dos(as) *riders*, tais trabalhadores ocupam esses postos precarizados, ou seja, não são desempregados, tampouco trabalhadores formais.

16 A média da elevação do solo em Dublin é 177 pés, sendo que na região central – local onde o documentário foi gravado – essa variável não passa dos 100 pés (fonte: https://en-ie.topographic-map.com/maps/qb/County-Dublin/).

até que receba as instruções da próxima entrega. Já a segunda etapa é a entrega propriamente dita, quando o(a) *rider* está em movimento, geralmente pedalando, tendo sido previamente informado(a) sobre quanto tempo leva do estabelecimento comercial à casa do cliente e pela qual será remunerado(a).

Seja ao longo de uma entrega ou enquanto estão parados aguardando uma ordem do aplicativo, muitos(as) *riders* utilizam fones de ouvido. Partindo dessa observação, surgiu a questão: o que escutam os(as) entregadores(as)? Ao longo das reuniões entre a equipe do documentário, decidiu-se coletivamente por explorar esse questionamento e utilizar tal indagação como uma ferramenta de aproximação com os(as) *riders*. Sendo assim, por aproximadamente uma semana, entregadores(as) brasileiros(as) em diferentes partes de Dublin foram entrevistados(as) sobre o conteúdo sonoro presente em seus fones de ouvido[17]. As respostas eram as mais diversas possíveis: variados gêneros e estilos musicais (forró, sertanejo, funk, música eletrônica, entre outros), *podcasts* com dicas e aulas de inglês, noticiários e rádios irlandesas, e, inclusive, composições autorais.

Ciente dessas respostas, o diálogo com os(as) *riders* era direcionado a outras esferas: como e por que escutam? Nesse ponto, as mais variadas respostas ocorreram, desde aspectos funcionais – "ajuda a pedalar mais rápido" e "ameniza os sons incômodos da cidade" – até questões afetivas – "alivia a saudade do Brasil". Dentro dessa pluralidade de opções e condições de escuta uma coisa ficou clara: a música desempenha um papel importante no cotidiano desses sujeitos. Entretanto, o engajamento desses sujeitos com a esfera auditiva não se mostrou apenas uma questão estética e apreciativa. Além dos sons que eles "querem escutar", somam-se ainda outros tantos sons que compõem a paisagem sonora da própria cidade, sons que eles(as) "precisam ouvir".

De maneira geral, todos(as) os(as) entrevistados(as) concordaram que o nível de poluição sonora em Dublin é consideravelmente elevado. São vários sons que ecoam das máquinas nos canteiros de obra, do metrô de superfície, dos carros, dos ônibus, dos artistas de rua com caixas de som, dos alarmes de casas e comércios, entre tantos outros. Somam-se, ainda, os sons naturais como vento, pássaros, vozes de pessoas, risadas, gritos etc. Se, por um lado, toda essa camada auditiva gera um incômodo, por outro caracteriza certa identificação com determinados pontos da cidade. Nesse aspecto, pode-se

17 Vale mencionar que a escolha por abordar os entregadores em Dublin foi uma condicionante do contexto de pandemia. Se, por um lado, a maior parte da equipe que elaborou esse documentário estava no Brasil, por outro, a realidade brasileira na época da captação de imagens não era propícia à circulação de pessoas em ambientes públicos. Porém, nessa mesma época, o governo irlandês e grande parte da Europa se preparava para reabertura do comércio e discutia novas normas e medidas de segurança para ocupação dos espaços públicos.

dizer que a escuta dos(as) *riders* em seus fones de ouvido se relaciona com a paisagem sonora da cidade, tornando-se, em essência, local.

Outro ponto destacado ao longo das entrevistas é que, mesmo que alguns sons sejam indesejados e inevitáveis, há outros que são importantes para a segurança e o bom desempenho da profissão. Atentar-se para os sons do trânsito, por exemplo, é essencial para orientar a locomoção desses sujeitos na cidade, além de evitar que sofram acidentes. Talvez o exemplo mais pertinente desse paradoxo seja o comentário público que um *rider* – na condição de espectador – fez na plataforma onde o documentário está disponível. Segundo ele: "Eu sou *rider* aqui em Dublin e não recomendo utilizar fones durante o trabalho. Ainda que seja uma boa forma de passar o tempo enquanto se trabalha, é completamente arriscado para o ciclista, pois ele perde uma percepção muito importante do trânsito, que são os sinais sonoros"[18].

Em suma, uma vez contextualizados localmente no cotidiano desses(as) empregados(as), os sons do trânsito mostram-se fundamentais, chegando ao ponto de entrar em conflito com os sons que são "uma boa forma de passar o tempo enquanto se trabalha". Trata-se, portanto, de uma escuta plural, que engloba sons desejados, sons necessários, inevitáveis, indesejados e, inclusive, conflitos entre essas categorias sonoras. Assim como o conceito de localidade para Appadurai, o engajamento musical desses(as) *riders* é relacional e contextual, tal qual é apontado por Reily e Brucher (2018), quando dizem que o musicar se mostra eficaz na mediação das relações entre pessoas e localidades. A essa estrutura soma-se, ainda, os usos da música – e das paisagens sonoras – como um recurso mobilizador de situações que compõem a vida social, conforme teorizado por Tia DeNora.

Uma vez mapeada essa complexa relação de escuta, as entrevistas e conversas com esses sujeitos atingiam um novo patamar, algo muito próximo a uma conversa entre amigos na qual eram discutidos os problemas da cidade, os riscos da profissão de *rider* e os gostos musicais. Conquistada essa posição de conforto e de entrega por parte dos(as) entrevistados(as), era solicitada a autorização/consentimento para gravar. Caso os(as) *riders* aceitassem o convite para participar do documentário, o material era captado instantaneamente com o auxílio de uma câmera modelo *Canon T3i* e um gravador portátil modelo *ZOOM H1N*. Concluídas as captações, o material era disponibilizado para os(as) outros(as) integrantes do grupo, para que se tivesse início o processo de edição.

18 Comentário presente em: https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc&t=14s.

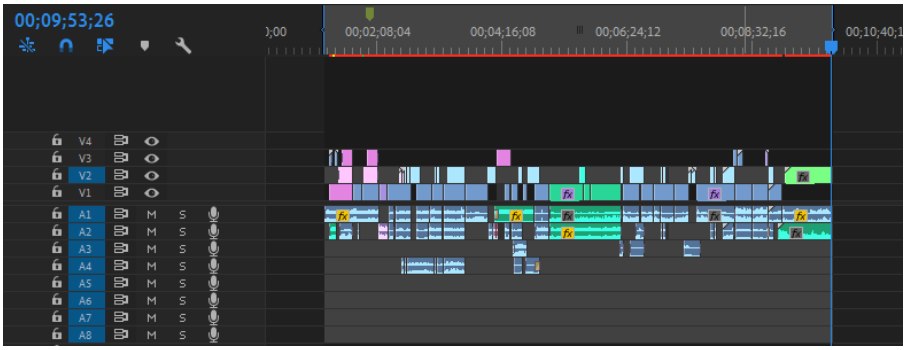
A ETAPA DE EDIÇÃO NO PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO DO MUSICAR LOCAL

O processo de edição do documentário se iniciou a partir das discussões realizadas em ambiente virtual, buscando a melhor maneira de organizar a narrativa, uma vez que o documentário se dispôs de forma mais orgânica. É certo que havia uma linha de raciocínio direcionando a realização do curta, mas a formalização de um roteiro só aconteceu posteriormente – após muitas reuniões, saídas para captação de material e, evidentemente, após a minuciosa observação e escuta do conteúdo deste material.

A partir do momento em que se definiu a diretriz narrativa, foi necessário realizar uma montagem prévia: uma decupagem que definisse as primeiras demarcações de falas, cenas e imagens de cobertura. Com os arquivos separados, foi feita uma seleção escrita, indicando a *minutagem*, com a descrição da fala e/ou da cena. Conhecer o material foi fundamental nesta etapa: observar imagens e áudios com atenção aos detalhes, para que nenhum trecho importante fosse deixado de fora no corte final.

Neste ínterim, era de conhecimento coletivo a importância do áudio para o trabalho, afinal, a música era um dos pontos centrais que norteou o curta. Entretanto, percebeu-se que, tanto pelos relatos dos(as) entrevistados(as) quanto pela própria captação de som, os ruídos (ou melodias) da cidade de Dublin se manifestavam efusivamente. Estes sons foram preponderantes para a montagem do documentário, atravessando-o e pontuando até mesmo o nome do curta. Assim, foi necessário pensar uma montagem e uma edição que contemplasse os ruídos emitidos pela cidade.

O processo prático de edição, já com uma estrutura escrita de falas e cenas a serem utilizadas, foi realizado em pouco menos de dois dias, em contato constante com os demais membros da produção – algo que foi de grande importância pois sentia-se a necessidade de realizar, ainda que à distância, um processo coletivo. O *software* utilizado, até mesmo por ser familiar a outros membros, foi o *Adobe Premiere*, que disponibiliza diversas *tracks* tanto para vídeo quanto para áudio, o que possibilitou a inserção de várias camadas quando foi necessário.



No estágio de montagem e edição, já dentro do *software*, explorou-se a potência dos sons da cidade em contraste com a diversidade musical relatada nas entrevistas. Foi um exercício complexo equilibrar diversas camadas de áudio até consentir-se que o ideal seria trabalhar com as funções de multicanais, neste caso, lado direito e esquerdo, no qual, majoritariamente, um dos lados reproduziria os sons da cidade enquanto o outro, as músicas. Para além desta experiência, ainda houve um trabalho com *panning*, em que há a distribuição de sinais sonoros entre multicanais, que inicia (e perpassa) o filme, reproduzindo a dinamicidade característica deste documentário, que explora as diversas possibilidades sonoras, permitindo que a sua forma estivesse em consonância com o seu próprio conteúdo.

POR UMA REPRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO MUSICAR LOCAL

Frente a proposta de evidenciar a paisagem sonora da cidade como elemento central da narrativa deste documentário, buscou-se interferir o mínimo possível durante os processos de mixagem e masterização do áudio, bem como em suas propriedades. Para destacar um exemplo, as mídias brutas do áudio, isto é, aquelas que não tiveram quaisquer modificações prévias, caracterizavam-se por uma enorme quantidade de ruídos constantes causados pelos fortes ventos que ocorriam durante as captações. Outro aspecto desses áudios brutos era o fato de que havia, esporadicamente, os sons dos sinalizadores dos metrôs de superfície e de gaivotas que sobrevoavam os arredores.

Com o intuito de preservar essas peculiaridades do ambiente, buscando melhorar a qualidade do áudio, aplicou-se um tratamento de som para cortar as frequências baixas e agudas e reduzir sutilmente os níveis de decibéis de cada mídia de áudio, sem que elas perdessem a sua caracterização original. Por fim, para trazer uma imersão ao telespectador, aplicou-se a técnica de *panning* em trechos em que há uma movimentação de pessoas, objetos ou veículos de um lado ao outro da tela, como foi o caso, por exemplo, do momento em que há a sensação de que uma gaivota está em um lado e o sinalizador dos metrôs de superfície e alguns carros passando, do outro.

Tomando nota da ideia de deslocamentos no processo criativo é observável que tal dimensão perpassa desde a migração desses(as) brasileiros(as) à própria prática dos(as) *riders*. Ou seja, refletir diante de pontos de partidas e pontos de chegadas reclama para o que é colocado em movimento. Tão logo, a utilização da técnica de *panning* no próprio áudio pode, de alguma maneira, reforçar a proposta de um pensar em movimento. Sobre isso e para exemplificar o argumento, seguem quatro

exemplos de trechos nos quais esse procedimento técnico foi utilizado de forma consciente para representar a dinâmica e as características do musicar local dos(as) *riders*:

1-) Início do filme: 00'00"-00'30"**:** O som ambiente começa de forma intensa do lado esquerdo (fone esquerdo), logo no início do filme e, entre o 04" e o 05", se abre para os dois canais, com a inserção da voz do pesquisador, que se desloca para o lado direito (fone direito). Já o áudio da interlocutora respondendo entra no lado esquerdo, revezando com o do pesquisador (lado direito), acentuando a ideia de diálogo entre sujeitos que, apesar de ocuparem posições distintas, estabelecem uma relação de coprodução. Depois, a partir de 15", o pesquisador continua o diálogo e entra outro interlocutor, no 19". Ambas as vozes estão predominantemente no canal direito, enquanto a paisagem sonora, composta pelos sons da cidade de Dublin e pelos diálogos de fundo entre vários entregadores, preenche o lado esquerdo. Isso ocorre até que o som ambiente domine os dois canais (*stereo*) quando entra o título do documentário, cessa a tela preta de fundo e aparece a imagem do primeiro interlocutor em *contra-plongée* (no segundo 29 ele entra, ajusta o seu *headphone*, ativa o som/música pelo celular e começa a falar, no segundo 33).

2-) No instante 02'54" do vídeo, a saída esquerda do fone de ouvido projeta a música produzida por um dos entrevistados, enquanto os sons da cidade são evidenciados pela saída direita.

3-) No instante 07'28", no qual as imagens de um ciclista pela cidade acompanham os sons do seu deslocamento pela urbe; e no momento 07'38", quando acabam por dividir espaço com uma música que começa a tocar pela saída direita do fone de ouvido.

4-) Do instante 07'37" ao 08'16": Nesse trecho, a música entra no lado direito (fone direito), enquanto o som ambiente e o da bicicleta (câmera em primeira pessoa) continuam. Ao chegar na minutagem 07'41", aparece a tela preta e entram os créditos, enquanto o som ambiente da cena final do filme continua no canal esquerdo e a música no direito. O som ambiente vai cessando (*fade out*) no lado direito em 08'06", quando os créditos chegam ao final. A música permanece apenas no canal direito (o tempo inteiro), e o som ambiente retorna em *fade in* no mesmo canal, até o final do filme (08'16").

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade* foi produzido coletivamente como parte de uma oficina virtual de audiovisual que foi

realizada durante a pandemia da Covid-19. Partindo desse contexto, a questão: "o que escutam os(as) entregadores(as)?" mostrou-se pertinente à realidade dos(as) *riders* em Dublin. Essa questão serviu como porta de entrada para abordagem das personagens retratadas no documentário e se tornou o ponto-chave para que os(as) realizadores(as) do filme pudessem explorar a dimensão da escuta ao longo do processo de desenvolvimento do documentário.

Enquanto idealizadores(as) desse filme, compreendemos que a relação que os(as) *riders* possuem com seus fones de ouvido – e, consequentemente, com a escuta – é uma relação simbólica orientada por múltiplos engajamentos musicais. Trata-se de um musicar essencialmente contextual que permeia – e é permeado – por relações de trabalho, de afeto e de localidade. Diante de características tão marcantes, passamos a pensar em maneiras de transmitir essa rica sensação de escuta para os(as) nossos(as) espectadores(as).

Ao longo desse processo, as aptidões *ver/observar/ouvir/escutar* foram essenciais para pensarmos a representação do musicar local na concepção do documentário. Ao associarmos essas quatro ações no filme buscamos maneiras de retratar aquilo que os(as) entregadores(as) escutam, bem como aquilo que eles(as) ouvem quando usam fones. Paralelamente a essa questão auditiva, buscamos ainda lançar um olhar para o musicar dos(as) entregadores(as) com o objetivo de retratarmos como eles(as) são constantemente vistos – não observados – pela sociedade irlandesa: como imigrantes, como estudantes, como jovens, como trabalhadores(as) informais e como ciclistas[19].

Finalmente, cabe dizer que a representação do musicar local por meio do audiovisual pode ser explorada de acordo com diversos recursos e possibilidades. No caso de *Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade*, o trabalho da equipe produtora esteve conscientemente direcionado para a exploração dessas possibilidades: seja ao definir uma pergunta inicial que aproxima os sujeitos da reflexão sobre os seus próprios atos de escuta; seja na utilização de um tratamento de som que interferiu minimamente nas características do áudio captado; ou, ainda, por meio da utilização das técnicas de *panning* na edição, com o intuito de explorar a espacialidade e a distribuição do áudio.

19 Essa pluralidade de formas de sociabilidade presentes nas urbes é uma questão bastante explorada no campo de debates da Antropologia Urbana, a partir das reflexões sobre a existências das chamadas "sociedades complexas" (Peirano 1983, Eckert 1991, Velho 1995, Koury 2010 etc.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 178-99.

Barthes, Roland. 2012 [1984]. *A câmara clara*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Carta da Transdisciplinaridade. 2001. In Educação e transdisciplinaridade. Brasília: UNESCO/ USP, 2000. In *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom.

Cesarino, Pedro. 2016. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, n. 93: 01-17.

Cruz, Edgar Gómez. 2016. Trajectories: digital/visual data on the move. *Visual Studies*, 31:4, 335-343, DOI: 10.1080/1472586X.2016.1243019

DaMatta, Roberto. 1990. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Didi-Huberman, Georges. 2013. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34.

Eckert, Cornelia. 1991. *Une Ville Autrefois Minière: Étude Anthropologique La Grand-Combe France*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Université René Descartes, Paris V, Paris.

Eckert, Cornelia e Ana Luiza Carvalho da Rocha. 2008. Etnografia: Saberes e Práticas. *Revista Iluminuras*. Porto Alegre.

Elias, Alexsânder Nakaóka. 2019. Por uma etnografia multissensorial. *Revista Tessituras*, vol. 7, n. 2: 266-293.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Green, Lucy. 2002. *How popular musicians learn*: A way ahead for music education. London: Ashgate Press.

Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. 2010. Estilo de vida e individualidade. *Horizontes Antropológicos*, n. 33: 41-53.

Leaha, Mihai Andrei. 2017. 'Olhando Pelo Olhar Do Outro' – Entrevista Com David MacDougall. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 2 (1). São Paulo, Brasil. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129514.

Mittelstrass, Jürgen. 2011. On transdisciplinarity. *Trames*, 15(65/60), 4, p. 329–338.

Peirano, Mariza. 1983. Etnocentrismo às avessas: o conceito de "sociedade complexa". *Revista de Ciências Sociais*, vol. 26, n. 1: 97-115.

Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications

Pink, Sarah, Shanti Sumartojo, Deborah Lupton e Christine Heyes La Bond. 2017. Mundane data: The routines, contingencies and accomplishments of digital living. *Big Data & Society*. doi:10.1177/2053951717700924

Reily, Suzel Ana e Katherine Brucher. (Org.). 2018. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. Nova Iorque: Taylor & Francis.

Schafer, Murray. 1991. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista.

Severi, Carlo e William Hanks. 2014. Translating worlds: the epistemological space of translation. *HAU – Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, n. 2: 1-16.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening. Middletown*, Ct: Wesleyan University Press.

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual.* Cornell University Press.

Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors*: Symbolic Action in Human Society. Cornell University Press.

Van Gennep, Arnold. 2011[1909]. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Velho, Gilberto. 1995. Estilo de vida urbano e modernidade. *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16: 227-234.

Villela, Alice, Flávia Camargo Toni, Lorena Avellar de Muniagurria e Vitor Grunvald. 2019. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 17-26.

AUDIOVISUAL

Elias, Alexsânder Nakaóka, Anna Flávia Guimarães Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Brenno Brandalise Demarchi, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventura e Renan Moretti Bertho. 2020. *Um fone no ouvido e o outro na cidade*. Cor filmada: colorida, duração: 8m16s, país e local de produção: Irlanda e Brasil, idioma: Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc>. Acesso em 03 out. 2020.

WEBSITES

Agência Brasil. 2020. Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus. *EBC*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus> Acesso em: 24 de set. de 2020.

Buchaman, Jono. 2013. Understanding panning. *Resident Advisor*, on-line. Disponível em: <https://www.residentadvisor.net/features/1838>. Acesso em: 5 de out. de 2020.

Governo de São Paulo. 2020. *Governosp*. Página quarentena. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/coronavirus/quarentena/>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

Lusa. 2020. Irlanda decreta encerramento de estabelecimentos não essenciais. *Mundo ao Minuto*. Disponível em: <https://www.noticiasaominuto.com/mundo/1441406/irlanda-decreta-encerramento-de-estabelecimentos-nao-essenciais>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

Renegade Producer. *Music Producer Skill Stacks*: *panning*. Disponível em: <https://www.renegadeproducer.com/audio-panning.html>. Acesso em: 5 de out. de 2020.

Vitti, Rubinho. 2020. Irlanda anuncia 'lockdown' durante duas semanas. *E-dublin*. Disponível em: <https://www.e-dublin.com.br/irlanda-anuncia-lockdown-durante-duas-semanas/>. Acesso em: 24 de set. de 2020.

Renan Moretti Bertho é doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – com estágio de pesquisa na *School of music* da *University College Dublin* (UCD/Irlanda). Possui mestrado em Música (com ênfase em etnomusicologia) pela Unicamp (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). Desde 2007 atua como flautista em grupos de choro e samba. Possui interesse nos temas: etnomusicologia, música popular e antropologia visual. E-mail: renanbertho@gmail.com.

Alexsânder Nakaóka Elias é pós-doutorando em Antropologia Social na UFRGS, doutor em Antropologia e mestre em Multimeios pela Unicamp. Pesquisa temas relacionados com arte, imagem, Antropologia Audiovisual, rituais, narrativas e cultura japonesa. Atualmente, seu foco volta-se para as relações entre as noções de "experiência" e "experimentação" e nas reflexões acerca das potencialidades da "montagem" como metodologia na confecção do saber antropológico. É membro do "Núcleo de Antropologia Visual" (NAVISUAL/UFRGS), do "Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA'GRIMA/UNICAMP), do "Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som" (LEPPAIS/UFPel). E-mail: alexdefabri@yahoo.com.br.

Brenno Brandalise Demarchi é mestrando em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais (UNESP-FFC). É membro do Grupo de Pesquisa Comum Urbano na América Latina (CUAL/UFPR), do Grupo de Estudos em Imagem, Fotografia e Cinema (GEI/UNESP) e do Grupo de Estudos em Psicologia e Epistemologia Genéticas e Educação (GEPEGE/UNESP). É também produtor, editor e host do Podcast de Marte. Foi Bolsista no Instituto Grupo Pão de Açúcar (GPA), atuando como Violista da orquestra deste instituto. Tem interesse em pesquisas sobre Antropologia Visual, Antropologia Urbana, Geografia Radical e Produção dos Comuns. E-mail: brennodemarchi@gmail.com.

Anna Hartmann é mestranda em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), graduada em Ciências Sociais pela USP. Membra do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Sociologia do Espaço e do Tempo (NEPSESTE) do Departamento de Sociologia da USP e do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/ImaRgens – ICNOVA/LAPS). E-mail: annamtrah@gmail.com.

Arthur Silva Barbosa é graduado no curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Membro do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA), é Professor de Arte em contrato temporário na Secretaria de Educação do Distrito Federal, editor audiovisual e artista plástico. Tem interesse em pesquisas sobre Cinema, Estética, Arte Contemporânea e Narrativas visuais. E-mail: arthur980@gmail.com.

Luiz Henrique Campos Pereira é mestrando em Ciências Sociais pela UNESP-FFC. Graduado em Ciências Sociais (bacharelado e licenciatura) pela UNESP-FFC e em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero. Docente no Senac de São José do Rio Preto/SP, integrante do corpo editorial da Revista Medalhão Persa VIP e do periódico acadêmico Revista Aurora. Além disso, é membro do Grupo de Estudos em Imagem, Fotografia e Cinema (GEI/UNESP) e tem interesse por pesquisas ligadas aos seguintes tópicos: Vida Cotidiana; Lazer; Turismo; Antropologia Visual. E-mail: pereiralhc@hotmail.com.

Noelle Rodrigues Ventura é atriz, escritora, dramaturga e produtora audiovisual, formada em Artes Cênicas, estudante de Cinema e Audiovisual pela Universidade São Judas e do Núcleo de Produção e Pesquisa em Audiovisual (NUPEPA/ImaRgens – ICNOVA/LAPS). Escreveu a peça "Os Cavalos-de-Przewalski", uma adaptação do livro homônimo de sua autoria, sob supervisão do professor Dr. Samir Yazbek. E-mail: venturanoelle@gmail.com.

Contribuição de autoria. Renan Moretti Bertho, Alexsânder Nakaóka Elias, Brenno Brandalise Demarchi, Anna Hartmann, Arthur Silva Barbosa, Luiz Henrique Campos Pereira, Noelle Rodrigues Ventur: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

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: 06/10/2020
Reapresentado: 17/12/2020
Aprovado: 07/01/2021

MUNDARÉU: UM *PODCAST* DE ANTROPOLOGIA COMO UMA FERRAMENTA POLIVALENTE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.172390

SORAYA FLEISCHER
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7614-1382
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70297-400
dan@unb.br

JULIA COUTO DA MOTA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8665-7008
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70297-400
ics@unb.br

RESUMO
Este artigo trata de caracterizar o processo de criação do Mundaréu, um dos primeiros podcasts de Antropologia lançados no país. Ele é produzido em parceria entre o Laboratório de Estudos Avançados de Jornalismo (LABJOR) na Universidade Estadual de Campinas e o Departamento de Antropologia na Universidade de Brasília. O artigo discute o que é podcast, podcasting, podosfera, podcasts como divulgação científica, e o formato de podcasting em Antropologia para as atividades de ensino, pesquisa e extensão. Apresenta e reflete sobre as etapas de produção do Mundaréu e seu processo de criação no último biênio.

PALAVRAS-CHAVE
Podcast; Antropologia; Divulgação científica.

ABSTRACT
This article is about characterizing the creation process of Mundaréu, one of the first Anthropology podcasts launched in Brazil. It is produced as a partnership between the Laboratory of Advanced Studies in Journalism (LABJOR) at Universidade Estadual de Campinas and the Department of Anthropology at the Universidade de Brasília. The article discusses definitions of podcast, podcasting, podosphere, podcasts as science communication and Anthropology podcasting as an activity of teaching, research and extension. The article presents and reflects on Mundaréu's production steps and creation process along the last biennial.

KEYWORDS:
Podcast, Anthropology, Science communication.

1 INTRODUÇÃO: APRESENTANDO O MUNDARÉU[1]

O Mundaréu é um podcast de Antropologia, idealizado por duas amigas, colegas antropólogas, Daniela Manica do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Unicamp) do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Unicamp) e Soraya Fleischer do Departamento de Antropologia (UnB). Foi concebido em 2018, passou sendo organizado ao longo de 2019. Foi lançado em novembro de 2019 e terminou sua primeira temporada, com oito episódios, em julho de 2020. Parte, nesse momento, à sua segunda temporada, a ser lançada em novembro de 2020.

O Mundaréu tem um propósito principal: apresentar, traduzir e ampliar o entendimento da Antropologia como uma área de estudos das Ciências Sociais. Pretende, a um só tempo, produzir conteúdos para o público acadêmico, especialmente em sala de aula, e para o público mais geral, que nem sempre tem contato com o mundo científico. Dentre as três áreas das Ciências Sociais, a Antropologia talvez tenha o nome mais exótico e menos conhecido, à primeira vista. Há muita confusão sobre o que a área faz, com associações imediatas com a Arqueologia, Museologia, Paleontologia. São comuns as perguntas sobre nossos temas de pesquisa, nossas formas e métodos de trabalho, nosso potencial de empregabilidade2. Enfrentamos um problema de tradutibilidade, visibilidade e divulgação. No último ano, surgiram muitos *podcasts* das Ciências Humanas e Sociais. No caso da Antropologia, vários novos podcasts foram lançados, a partir de iniciativas de discentes e docentes de universidades de todo país, e também iniciativas privadas. Adiante, detalharemos essa comunidade. O intuito de divulgação científico une todos eles, mas há diferentes formatos, durações, participantes, periodicidades etc. (Fleischer e Manica, 2020).

Ainda que, para fora da área, seja necessário um esforço de apresentação e tradução, para dentro da área, são outros os desafios a enfrentar. Os pro cessos de formação na Antropologia precisam ser oxigenados com materiais pedagógicos inovadores e criativos. Os principais meios de publicação da Antropologia são livros e artigos em periódicos. Blogs e canais de *Youtube* têm surgido, timidamente. Mas há uma concentração no texto escrito, até um certo grafocentrismo, como tem sugerido a antropóloga Luísa Günther (2013). Como efeito colateral, a Antropologia sofre de certa fadiga visual. Aos estudantes de pós-graduação, por exemplo, é demandada

1 . Esse texto foi muito beneficiado pela leitura atenta, crítica e afetiva de muitos da equipe do Mundaréu, especialmente de Daniela Manica, bem como de pareceristas generosos da revista Gis.

2. Visando justamente tensionar este estranhamento com a área, o teaser de lançamento do Mundaréu, publicado em novembro de 2019, reuniu várias das perguntas e comentários que ouvimos ao nos apresentar como sendo da Antropologia. Ver o arquivo de áudio disponível na capa do sítio eletrônico: https://mundareu.labjor.unicamp.br/

uma carga de leitura de, em média, 300 páginas por semana. Produzir um *podcast*, um material auditivo, pretende criar e aproveitar outro sentido e outro meio para falar de Antropologia. Com isso, desafogam-se os olhos, descentra-se da visão, alivia-se a inundação visual reportada por muitas pesquisadoras da área. Há também uma possibilidade de inclusão, ao considerar o público com baixa visão ou deficiência visual, por exemplo. A aposta é de que o aprendizado de Antropologia possa chegar de outra forma, mais direta, acessível e democrática.

O Mundaréu optou por reunir uma dupla, uma antropóloga ou antropólogo e uma interlocutora ou interlocutor de sua escolha, alguém que tenha participado significativamente de sua pesquisa. Esse formato pretende provocar o modelo mais canônico de apresentação de resultados de uma pesquisa, em que a cientista narra como desenhou o projeto, onde o realizou, seus principais achados. No Mundaréu, essa narrativa é desafiada por outra pessoa que esteve na cena de pesquisa, a interlocutora. A dupla irá, então, lembrar conjuntamente das histórias que permitiram que a pesquisa acontecesse. Há muitos fatos coincidentes, sobre os quais concordam e se complementam. Mas há momentos em que discordam, trazem versões diferentes e igualmente interessantes para o diálogo. Do lado da pesquisadora, somos informadas sobre etapas mais familiares, como a bibliografia mobilizada, a busca por financiamento para viagens, escolha de bairro ou cidade onde realizar o estudo. Por parte da interlocutora, somos apresentadas a temas menos comuns, por exemplo, como se sentiram ao terem sua comunidade, família ou casa pesquisados, os motivos para aceitarem a presença da pesquisa e da pesquisadora, o que essas pesquisas acrescentaram em suas vidas etc.

Esse tipo de encontro, com intensas interpelações, reencena, de alguma forma, como o trabalho de campo – a pesquisa antropológica por excelência – pode ter acontecido. O Mundaréu não tem, claro, um pleito realista, mas deseja que mais vozes sejam trazidas para o debate público sobre Antropologia, que o diálogo seja a tônica do programa, semelhante ao que as antropólogas encontram e enfrentam nos diversos espaços por onde fazem pesquisa, apresentam e respondem perguntas. Mas, claro, as conversas que realizamos com a dupla, seja prévia e individualmente por telefone, seja coletivamente no estúdio, produzem também novos contextos e situações para falar desta relação, desta produção de Antropologia. E, com tudo isso, podemos ter uma percepção mais ampla sobre o trabalho de pesquisa e suas nuances, entender como se dá a interação das partes, por exemplo. A ideia é primar pela relação entre pesquisa e escrita como uma "prática etnográfica", a ser feita em coautoria e coprodução com as interlocutoras de pesquisa (MANICA et al, 2018). São iniciativas que tensionam e ampliam os formatos canônicos da Antropologia e tem o potencial de, idealmente, alcançar um público mais amplo.

O Mundaréu pretende centrar-se nas histórias contadas pelas pesquisadoras e interlocutoras convidadas. Histórias são narrativas que, muitas vezes, têm começo, meio e fim, com enredo, suspense e aventura. Histórias mobilizam as emoções, estimulam a imaginação e exigem uma participação mais ativa do público. Narrativas em primeira ou terceira pessoa permitem que o público se aproxime da contadora ou depoente, alimentando, por exemplo, conexão e empatia pela sua experiência ou relato pessoal (Charon, 2006). A narrativa, assim, facilita que se transporte de um mundo a outro, que mundos diferentes possam se comunicar. O discurso mais informal da conversa, por exemplo, já ajuda a estabelecer um tom agradável para confidências e lembranças. Assim, o projeto visa expandir o texto e chegar também ao áudio, explorando a habilidade de contar histórias, e de imaginar outras estórias, outros presentes e futuros possíveis (HARAWAY, 2016). Essa é uma chamada urgente no presente momento, em que carecemos de sentidos compartilhados, de uma ética humanista e de imaginação.

Como a Antropologia tende a acontecer a partir das relações estabelecidas com as pessoas em campo e fora dele, ao trazer a dupla estamos evidenciando a existência desse pressuposto, dessa relação. Uma das apostas é que a conversa seja permeada por histórias, de como a dupla se conheceu, como foram as primeiras impressões, como essas impressões foram aprimoradas com o tempo. No Mundaréu, priorizamos as narrativas que detalham as passagens, descritas com detalhes, sobre onde a dupla circulou, quem encontraram, com quem conversaram. Momentos vívidos de comunhão, mas também de conflito, de resolução, de restituição, de novas formas de conviver. Contudo, ao trazer a dupla para dentro de uma única conversa, fica evidente justamente como a fala da antropóloga não se confunde com a de sua interlocutora, são duas perspectivas, duas vivências da Antropologia.

O contar rege o Mundaréu, é um resgate da oralidade, da cadência de fala, do sotaque de origem. E o meio de áudio permite que essas informações cheguem em primeira mão, não necessariamente mediadas pelo texto e a interpretação das pesquisadoras, como é o caso nas monografias e artigos científicos mais convencionais. “Nossas interlocuções nos instiguem a inventar outras formas de contar suas vidas, talvez nossa oralidade nos impila a oxigenar os textos com outros ingredientes, talvez devamos explorar meios além do papel, como o *podcast*, romance, filme, *blog*, história em quadrinhos ou WhatsApp” (FLEISCHER, 2018, p. 213).

Este texto, pois, pretende tecer o processo de criação de algo novo, sendo o Mundaréu o primeiro *podcast* de Antropologia da UnB e da Unicamp e um dos primeiros da área no país. Vamos relatar o caminho que percorremos para produzi-lo para servir como mais uma

referência de criação de *podcasts* científicos e, assim, ampliar o campo e somar à comunidade de *podcasters*, para incentivar que discentes e docentes trabalhem juntos em projetos de *podcasting*, para contribuir com uma Antropologia pública e engajada em sua própria divulgação (HOWELL, 2010).

Para tanto, nesse artigo, vamos discutir sobre *podcasts*, embora o conjunto bibliográfico disponível ainda seja muito incipiente. Fica claro como a reflexão sobre o *podcasting* ainda está aquém e desproporcional à produção e veiculação dos programas. Nosso acervo de referências conta com um primeiro conjunto de autoras, mas nenhum da Antropologia, o que demonstra a necessidade de sistematizarmos mais intensamente nossas experiências na podosfera, como produtoras e consumidoras dessa mídia. Depois, apresentaremos a estrutura, as tarefas da equipe e modo de construção do Mundaréu. Por fim, ao elencar algumas ideias sobre o último ano de trabalho com esse *podcast*, também apontamos para os desafios de criar e mantê-lo. Almejamos deixar alguns de nossos aprendizados com essa mídia pouco comum e ainda pouco familiar em nossa área, na expectativa de adensar e problematizar este campo.

2 *PODCASTS* COMO ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO

2.1 *PODCAST* E *PODCASTING*

Partindo para a explicação dos termos, o *podcast* é uma mídia que tem por base o áudio. Para Lenharo e Cristovão (2016, p. 311), o próprio termo *podcast* pode causar certo estranhamento naqueles que mantêm pouco contato com o meio digital. Segundo Medeiros (2006), porém, a versão mais divulgada e aceita pelos autores (SOUZA e MARTINS, 2007, MOURA e CARVALHO, 2006) é a que considera *podcast* como derivado da junção de dois termos: *broadcasting* (radiodifusão) e *iPod*, dispositivo de áudio da marca *Apple* que executa arquivos de áudio no formato MP3. Mas há outra explicação, de que "pod" seria uma sigla, "program on demand", quando programas de rádio começaram a ser produzidos para públicos específicos, nichos circunscritos de ouvintes (FREIRE, 2013, p. 47). Essa definição nos parece mais ampla e democrática do que derivar o nome de uma única marca de eletrônicos. Além do mais, essa definição, a nosso ver, reforça o parentesco do *podcast* com a mídia radiofônica, muito mais antiga e pioneira. Rádios, por mais que pudessem chegar longe e a milhares de pessoas, desenvolvem seus programas e estilos em diálogo com uma comunidade em vista.

O *podcast* é um arquivo de áudio disponibilizado na internet e distribuído pela internet. Está disponível de modo gratuito ou não, por usuários da rede. Suas funções são variadas, desde o entretenimento e a divulgação de informações, até para fins educacionais e técnicos. De acordo com Medeiros (2006), o primeiro *podcast* foi produzido em

2004 por Adam Curry, na época conhecido apenas como apresentador do canal de televisão MTV, mas que, posteriormente, foi alcunhado como *podfather* (pai do *podcast*).

Segundo Alex Primo (2005, p. 17) de um ponto de vista técnico, não seria inadequado afirmar que o podcast trata-se de "um processo mediático que emerge a partir da publicação de arquivos áudio na internet" (*apud* FREIRE, 2015, p. 1038). E, mesmo tendo o áudio como veículo, a produção de áudio difere do modelo tradicional de muitas rádios pela maior variedade de acesso e o foco no conteúdo. O arquivo pode ser em formato MP3 e ser ouvido *on-line*, via *streaming*, pelo tocador de áudio digital de preferência da usuária ou baixados e guardados para audição futura (FREIRE, 2013, p. 151). Guerrero, Duque e Peña (2017, p. 83) afirmam que o tipo de *download* não constitui uma limitação para o acesso a produtos de rádio devido às vantagens da largura de banda disponível para a internet móvel, doméstica e institucional em nossos dias.

Freire explica ainda que esta não é uma ferramenta que se limita ao áudio, pois há "a modalidade de *podcast* para surdos, a qual se trata da "reprodução em texto das falas dos participantes dos programas" (FREIRE, 2011, p. 201). Deste modo, "essa prática mantém parcialmente a oralidade, na medida em que reproduz, por meio de seu texto, a fluência dos falantes, ao passo que prescinde do uso de arquivos de áudio, característica não prevista nas definições estritamente técnicas da tecnologia aqui tratada" (*ibid*, p. 202). E o autor reforça, "em vista disso, o *podcast* revela-se não uma tecnologia de áudio, mas de oralidade" (FREIRE, 2013, p. 42).

Já *podcasting*, segundo Vicente, é a prática que consiste na produção e transmissão de episódios de um único programa. Dessa forma, a relação com o ouvinte estabelece-se na periodicidade de produção de novos episódios: diária, semanal, mensal etc. (VICENTE, 2018, p. 97). Nesses termos, a prática do *podcasting* teria um equivalente aproximado em uma gravadora ou um estúdio que produz várias músicas de um disco ou de uma cantora ou vários capítulos de uma única série de televisão. Vicente documentou a diversidade temática dos *podcasts*: jornalístico, ficcional, identitário, científico e cultural (pp. 98-103). E acrescenta:

> O universo dos *podcasts* é ocupado também por produções muito distintas daquelas aqui descritas, como programas educacionais (especialmente cursos de línguas), de autoajuda (meditação, yoga), *fitness*, empreendedorismo, *marketing* pessoal, humor em diversos formatos (*stand up*, imitação, sátira política, duplas, turmas), mistério (ovnis, conspirações, casos sobrenaturais), crimes, suspense, terror, religião, esportes, música, saúde, entre outras. (2018, p. 104)

A pesquisa intitulada "*Podcast Consumer*", da empresa norte americana Edison Research, constatou que entre 2006 e 2016 o percentual de indivíduos adultos dos EUA que tinha familiaridade com o termo "*podcasting*" cresceu de 22% para 60%, o equivalente a um incremento de 168 milhões de indivíduos (VICENTE, 2017, p. 87). Além disso, o estudo apontou que, em 2016, 24% dos entrevistados afirmaram ter ouvido pelo menos um *podcast* no último mês enquanto 15% tinham ouvido um episódio na última semana – equivalentes, respectivamente, a 67 e 42 milhões de ouvintes (2018, p. 88). Alex Primo denomina esse quadro como uma mudança do modelo "*push*" (empurrado para a audiência) para o modelo "*pull*" (puxado pela audiência) (2007, p. 3). Desta forma, conteúdos massivos perdem espaço para aqueles que abordam temas específicos e que, ao tratarem com profundidade, conseguem fidelizar seu público. Essa é justamente a ideia de produzir "sob demanda".

Santos e seus colegas (2018) nos instigam a pensar como técnicas e tecnologias estrangeiras são reconfiguradas e apropriadas em terras brasileiras. Para tanto, tomam como exemplo o movimento antropofágico fundado e teorizada pelo poeta paulista Oswald de Andrade e a pintora Tarsila do Amaral. O movimento antropofágico, em síntese, trata de igualar a cultura brasileira às demais, não apenas rejeitando o que se origina fora do país, mas ressignificando e recriando a partir da arte estrangeira o que fortalece do nacional/local. Além disso, tratam a identidade latino-americana enquanto um "entre-lugar", essa que não se expressa a partir de noções de pureza e unidade, como nos moldes europeus, e sim como ressignificação e recriação (MELO, 2010 *apud* SANTOS et al, 2018, p. 1-2) .

Para Santos et al, o Brasil se apresenta na "podosfera" como um espaço dominado predominantemente por "amadores" e tornou-se uma importante ferramenta de comunicação para setores marginalizados socialmente, servindo como um espaço para "militância" na defesa de seus direitos (2018, p. 12). Essas iniciativas conseguem exaltar características nacionais/locais das produções, além de conciliar o conteúdo com a possibilidade de utilizarem uma linguagem própria para se comunicarem com seu público alvo, realçando um traço próprio do formato (*ibid*). Assim, a cultura do *podcasting* implica considerar o contexto do Brasil. E apostamos que isso também pode se estender para o *podcasting* vindo do mundo acadêmico.

Célestin Freinet (1998) considera a cooperação como uma ação educativa conjunta, motivada pelo interesse espontâneo e envolta em uma atmosfera livre. Já Paulo Freire (1971) lembra que a educação não se resume à escolarização, mas também o que ocorre fora dos bancos escolares. Ao pesquisar o uso de *podcast* no Brasil, Eugênio Freire, apoiado nesses dois

autores, pensa que o uso brasileiro de uma tecnologia recente poderia configurar uma nova esfera educativa. Seguindo essa sugestão de Eugênio Freire, os *podcasts* também vêm ocupando notável espaço nas salas de aula. Por exemplo, Foschini e Taddei relatam que as universidades de Harvard e Stanford estão entre as pioneiras a usar *podcasts* como ferramenta educacional (2007, p. 10). Já Lenharo e Cristovão mantêm o projeto "O uso de podcast na educação continuada de professores de língua inglesa" em escolas do Paraná (2016). Esses autores avaliam que as ferramentas digitais são uma condição *sine qua non* para as práticas educativas da contemporaneidade (2016, p. 309). Além disso, diminuir o descompasso entre as práticas sociais e as práticas escolares é umas das tensões contemporâneas do trabalho docente (*ibid*).

Tratando do uso de *podcasts* no ensino superior, Borges considera muitas possibilidades para o uso de podcast:

> En la clase magistral o exposición ("lecturecasting"), indicaciones para trabajo de campo, explicaciones para trabajos de laboratorio/simulaciones, refuerzo o consolidación de contenidos concretos, contenidos básicos o preparatorios, comentarios/información personalizada, ampliación/contenidos de actualidad y promoción docente e institucional. (Borges, 2009, pp. 44-46 *apud* Piñeiro-Otero e Domínguez, 2011, p. 19-20).

2.2 A PODOSFERA DA CIÊNCIA ANTROPOLÓGICA

Há milhares de podcasts sobre milhares de assuntos, eis o que tem sido chamado de podosfera. Aqui, queremos nos deter na podosfera científica, em particular, da Antropologia. Há mais divulgação científica sobre as áreas ditas "duras", como as Ciências Biológicas e da Saúde. Nas colunas dedicadas à "ciência", nos jornais e mídias impressas e televisivas, raramente figuram resultados de pesquisas humanísticas. Os blogs figuraram, por muito tempo, como uma forma estratégica de divulgação científica. Agora, parece que os podcasts têm se apresentado como um novo e promissor formato (KWOK, 2019, LUIZ, 2014). Mas ainda há poucos podcasts de ciência no Brasil até o momento (KWOK, 2019, p. 388), indicando um mercado grande por ser ocupado. Portanto, há um espaço a ser consolidado visando o reequilíbrio e uma maior representatividade das Ciências Sociais. Um *podcast* da área tem o potencial de explicar, de modo mais claro e informal, sobre os seus temas e objetivos de trabalho e ainda pode se transformar em uma habilidade para colocação profissional no mercado de trabalho. *Podcasts* são uma ferramenta com muito potencial para apresentar e traduzir a Antropologia para um público mais amplo. No último ano, 2019-2020, surgiram vários *podcasts* da área. É uma ferramenta muito nova e, ao que parece, tem se mostrado muito prolífica na área.

Atualmente, há aqueles que realizam, editam e veiculam entrevistas com antropólogas e antropólogos, sendo o formato mais comum. Nessa categoria, estão o Selvagerias (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP), AntropoLógicas (Departamento de Antropologia e Museologia da UFPE), Conversas da Kata (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB), Antrópolis (Departamento de Antropologia da UFPel), Larvas Incendiadas, Benzina, Terebentina e AntropoCast (*podcasts* privados). Podem contar com uma dupla ou um trio que dirige perguntas à convidada ou uma única anfitriã que recebe a participante para a conversa. Há o formato de mesas redondas de debates entre um elenco fixo e permanente de anfitriões, como o Antropologia e Pandemia (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, e o Observatório Antropológico (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFPB). O Conversas In(Convenientes), dos colegas do PPGAS/UFSC; tem um formato de sala de aula, com várias pessoas discutindo um tema, uma autora ou um texto por mais de duas horas. Já o Mundaréu vem no formato de um duplo padedê (*pas-de-deux*) com duas anfitriãs fixas e, a cada episódio, duas convidadas novas. O Poéticas Sociais (Departamento de Ciências Sociais da UFU) e o Ciências Sociais e Coronavírus (ANPOCS et al) contam com formatos bem diferentes. O primeiro tem uma única anfitriã que relaciona Antropologia com Literatura de modo poético. O segundo reúne depoimentos, em primeira pessoa, sem mediação ou comentários do anfitrião.

Há equipes docentes (Mundaréu, Poéticas Sociais, Ciências Sociais e Coronavírus), discentes (Selvagerias, Conversas da Kata) e mistas (AntropoLógicas, Antropólis, Observatório Antropológico, Conversas In(Convenientes). Há também programas produzidos por antropólogos já formados, mas não ligados necessariamente ao espaço docente ou universitário (Benzina, Terebentina e AntropoCast). O Selvagerias busca "um formato menos acadêmico, com elementos sonoros que sejam capazes de efetivar uma comunicação para pessoas que não compartilhem dos jargões antropológicos" (*site*, 2020). Alguns se especializam em subtemas da Antropologia (como o Antropólis, dedicado à Antropologia urbana), outros tomam um tema para uma temporada inteira (Ciências Sociais e Coronavírus) e ainda outros não têm tema fixo, mas encaram a Antropologia em geral. Alguns se definem como atividades de extensão de um programa de pós-graduação, muitos são iniciativas de laboratórios, grupos ou observatórios de pesquisa. Alguns contam com financiamento de agências municipais, estaduais ou federais de amparo à ciência, outros reúnem serviços já disponíveis pelo campus universitário, como equipamentos de gravação e edição, estúdios das rádios locais, carros da universidade etc. Alguns contam com bolsas de produtividade em pesquisa, bolsas de iniciação científica, de extensão e docência. Muitos trabalham sem recursos específicos e agregam a

produção o podcast à agenda de trabalho cotidiano. Poucos têm tentando se monetizar, contando com apoio de doadores privados, parcerias de *merchandising*, assinaturas etc.

3 PRODUZINDO O MUNDARÉU

De início, foi importante pensar como se estabeleceria a parceria entre as duas universidades. No primeiro ano do projeto, em 2019, Soraya Fleischer, professora da UnB, foi sistematicamente a Campinas para trabalhar com Daniela Manica, professora da Unicamp. Esses encontros foram necessários para acertar a divisão de tarefas entre docentes, discentes e entre universidades. Depois, foram construídos o nome do podcast, sua identidade visual, o sítio eletrônico para explicar seus propósitos e reunir os episódios que viriam, listar os apoios e financiadores que foram se somando ao projeto. Também decidiram sobre os tocadores onde os episódios estariam disponíveis e as mídias sociais onde seriam divulgados na ocasião dos lançamentos. Quanto ao nome,

> Não queríamos um nome para o podcast que tivesse os termos "pod", "cast" nem "antropologia", "antropo", "antro". Já havia outros programas que recorrem a esses sufixos e prefixos. Queríamos um nome que tivesse um significado em si mesmo, que não viesse da conjugação de partes e pedaços de outras palavras. Um termo que se sustentasse e, mais importante, que evocasse ideias. (Fleischer, 2020).

Nessa busca, chegamos a "mundaréu":

> A Antropologia tem por interesse o mundo, o mundão, a diversidade de povos, populações, sociedades. Queremos conhecer e entender o outro país, a outra cultura, o outro bairro. O termo remete ao mundo e também remete ao coletivo, um conjunto de coisas, uma renca de ideias, um tanto de temperos, um mundaréu de gente (...). Por isso, inclusive, (...) as imagens que usamos no site do podcast são sempre de conjuntos ou coleções, para sugerir o social, a sociedade, esse pressuposto importante para os estudos da Antropologia. (*ibid*)

Definido o formato básico – a conversa com uma dupla, uma antropóloga e sua interlocutora – partimos para o formato interno do episódio. Há cinco blocos de conteúdo que chamamos da seguinte maneira: Abertura, Bloco 1, Miolo, Bloco 2 e Fechamento. Na Abertura, a música do Mundaréu abre o episódio, as duas anfitriãs apresentam o *podcast*, a si mesmas e suas universidades e introduzem o tema e as convidadas do episódio. Relatam também a data e o local daquela gravação. Para passar ao primeiro Bloco, uma música que se relacione especificamente àquele episódio faz a transição. Geralmente, a música é sugerida pelas convidadas, seja porque se relaciona aos assuntos que vão discutir, seja

porque é uma banda ou cantora da região das entrevistadas, por exemplo. Esse bloco inicial serve para conhecermos um pouco da trajetória das convidadas com foco no tema a ser tratado, ligando essa trajetória ao tema do episódio e ao momento em que a dupla se conheceu. Outra transição musical ajuda a chegar ao Miolo. Nesse momento, as duas professoras-anfitriãs tecem comentários sobre o que foi discutido no Bloco 1, ressaltam pontos especialmente produtivos para pensar sobre a Antropologia e sua forma de trabalho. Outro trecho da música é escolhido, muitas vezes, valorizando uma estrofe que se relacione diretamente com os assuntos que estão por vir no Bloco 2. Aqui, o episódio se aprofunda em como a pesquisa aconteceu, aspectos metodológicos, éticos e políticos dessa pesquisa a partir das perspectivas da dupla. E no Fechamento, para o qual já somos levados novamente pela música-vinheta do Mundaréu, que ajuda a consolidar sua identidade, e as anfitriãs elaboram, de modo mais sucinto, sobre conteúdos que tenham surgido no segundo bloco e já encaminham para a conclusão do episódio. Nessa altura, é importante fazer os agradecimentos, explicitar os créditos, os membros da equipe, pontuar os financiamentos e bolsas concedidas.

3.1 ETAPAS DE PRODUÇÃO

Nessa seção, pretendemos descrever como o Mundaréu é produzido. Deve ser semelhante para vários outros podcasts científicos, mas vale a pena sistematizar a experiência, como uma contribuição para pensarmos essa prática também como parte de nosso cotidiano científico, pedagógico e extensionista. Não naturalizar os bastidores da ciência é fundamental para elaborarmo-na de modo replicável, transparente e público.

Embora aqui essas etapas estejam em ordem linear e crescente, é bom lembrar que vários episódios estão sendo produzidos simultaneamente, cada um em uma dessas etapas.

Parte A: Definição da pauta: convidadas, tema e convites

1) Escolha de uma antropóloga ou antropólogo que esteja fazendo uma pesquisa interessante, que tenha facilidade narrativa para contar histórias do campo, histórias do trabalho.

2) A antropóloga escolhe uma interlocutora da pesquisa. Isto é, alguém com quem esteja trabalhando e que tenha vontade, interesse e facilidade para contar histórias, lembrar de exemplos e passagens vividas juntamente com a pesquisadora antes, durante ou depois do trabalho.

3) Todos estes convites são feitos e um cronograma coletivo de gravações começa a ser desenhado.

Parte B: Conversas preparatórias

4) Realização de uma conversa prévia com cada uma das convidadas. Essa conversa é marcada de antemão para um momento que seja oportuno e conveniente para as duas pessoas. Acontece por telefone, *WhatsApp* ou *Skype* e gravada mediante o consentimento dessa convidada.

5) Elaboramos um roteiro para essas conversas com base no tema, no que conhecemos do trabalho da antropóloga, no seu Currículo Lattes, das atividades que a dupla fez junta etc. As perguntas são feitas e deixamos a convidada contar, lembrar, refletir. Vamos fazendo perguntas para auxiliar na memória e na contação. Em geral, queremos saber da trajetória das pessoas, como se conheceram, que tipo de trabalho realizaram juntas, momentos dilemáticos, difíceis e bacanas da relação etc. Essa conversa também ajuda para já ambientar sobre o Mundaréu, a dupla já fica sabendo sobre o que conversaremos no estúdio.

6) Anotamos pontos centrais da conversa.

7) As duas conversas telefônicas são integralmente transcritas.

Parte C: Elaboração do roteiro e gravação

8) A partir das transcrições das duas conversas telefônicas e das anotações feitas, criamos o roteiro de gravação.

9) Estúdios são muito concorridos. A data para gravação deve ser definida de antemão com as convidadas e com o estúdio.

10) A gravação acontece em um estúdio profissional, com ajuda do técnico de gravação e com a presença das bolsistas e das duas anfitriãs do Mundaréu. A gravação com a dupla acontece, em geral, em 60 minutos. O roteiro de gravação funciona como guia principal dessa conversa, mas outras perguntas espontâneas podem surgir no momento. Depois, as duas anfitriãs ficam outros 30 minutos para gravar, no improviso, as suas impressões e comentários sobre a conversa.

Parte D: Elaboração do roteiro de edição

11) As duas gravações realizadas no estúdio - a conversa com as convidadas e o improviso entre as anfitriãs - são transcritas integralmente.

12) A partir de 4 materiais (2 conversas preparatórias, 1 conversa com as convidadas e 1 improviso), elaboramos o roteiro de edição. Lemos tudo, decidimos qual será o tema central do episódio, selecionamos trechos,

histórias e diálogos para compor o roteiro. É preciso ter 2 grandes blocos de conteúdo e 1 miolo, momento intermediário do episódio em que as duas anfitriãs comentam os conteúdos.

13) Depois da seleção dos trechos de texto, é importante "bater o áudio". Quer dizer, ouvir os trechos selecionados e confirmar se há qualidade de áudio e de fala para ser usado.

14) A partir do tema e das sugestões das convidadas, escolhemos uma banda e/ou uma música para ambientar o episódio. Escrevemos aos músicos e pedimos formalmente a autorização para usar as músicas no episódio.

Parte E: Edição do áudio

15) A partir do roteiro de edição, o material em áudio é cortado. A montagem é feita no *Audacity*, um software livre e gratuito. Um primeiro corte do episódio, com as gravações, com a música-tema e a música do Mundaréu é ouvido.

16) Uma edição mais fina é realizada, retirando e corrigindo problemas (cacofonias, diferenças de volume e clareza, repetições, excessos de informação).

17) O nome do episódio é decidido. Podemos usar palavras e termos que apareceram como importantes e centrais nas conversas; trecho de uma publicação das convidadas; trecho de uma das músicas do episódio, por exemplo.

Parte F: Divulgação

18) O texto do sítio eletrônico é produzido. Conta com um resumo do episódio, o expediente da equipe que nele trabalharam, créditos de materiais extras que foram usados (músicas, ambientações sonoras etc.) e agradecimentos a todas que, de alguma forma, ajudaram o episódio a tomar forma. É muito importante ter corretamente os nomes de todas as pessoas e os links de acesso aos materiais extras. Uma imagem representativa do tema é escolhido. Temos preferido imagens que representam coletivos, grupos, conjuntos.

19) Publicamos o episódio no sítio eletrônico do Mundaréu e nos tocadores.

20) O episódio é enviado às convidadas e pedimos que nos ajudem a divulgar.

21) Materiais de divulgação são produzidos. Posts, fotos tiradas no dia da gravação, trechos de áudio, ideias e frases serão publicados nas redes sociais

junto com o episódio. Também utilizamos grupos de e-mails e canais de divulgação institucional para espalhar a notícia do lançamento. Fazemos envios para grupos e pessoas estratégicos, conforme o tema do episódio.

22) Registramos as reações que recebemos, mediante consentimento das pessoas. Esses retornos vêm por e-mail, redes sociais, áudios de *WhatsApp*, encontros presenciais. Os retornos têm sido um material importante para refletir sobre a produção de podcasts e deste, em particular.

3.2 DESAFIOS APRESENTADOS PELO MUNDARÉU

Dentro de uma produção prolífica de podcasts da Antropologia no último ano, como já mencionamos, um dos desafios era criar um formato diferente e inovador para o Mundaréu, para que ele pudesse oferecer algo a mais na podosfera. A interlocução entre antropóloga e interlocutora é o ponto alto do programa, a nosso ver, mas não foi fácil chegar à essa ideia e amadurecê-la.

Escolher o nome também foi um grande desafio. Sabíamos que não queríamos o lugar comum de usar "pod" nem "antropologia" ou "antro", "antropo". Queríamos um nome que falasse por si mesmo, que remetesse a um lugar, uma imagem. Dezenas de ideias surgiram até que consensuássemos em "Mundaréu".

Descobrir quais *softwares* de gravação e edição estavam disponíveis livre e gratuitamente e escolher o de uso mais amigável e de resultado com maior qualidade também foi uma etapa trabalhosa. Sempre quisemos conhecer os meios de produção e não apenas gravar e discutir os conteúdos. Por isso, foi importante discutir sobre os editores e depois também sobre os tocadores, como subscrever o podcast, como criar os *feeds*, como priorizar aqueles de acesso gratuito pelos ouvintes. Isso também valeu para a tecnologia de criação e atualização do *website* e de conversão de arquivos em vídeo, por exemplo, para MP3 de áudio, no caso de músicas e efeitos sonoros.

Materiais auxiliares precisaram ser encontrados, como as fotografias que usamos no site, que vêm de bancos de imagens livres. No caso da música, fomos afortunadas de o projeto ter agradado às cantoras brasilienses, Danú e Tatá, que ofereceram o "Quem canta" como identidade musical do Mundaréu nesta sua primeira temporada. No caso das músicas específicas, que são sugeridas pelas convidadas, é preciso negociar a autorização com cada cantor, cada banda. Aqueles que têm os direitos sobre suas próprias músicas mais facilmente nos concedem o uso. Mas já tivemos o uso negado quando uma música, por exemplo, era propriedade de uma grande gravadora estrangeira, mesmo que sempre esteja explicado que o nosso projeto não tem fins lucrativos e comerciais, mas sim educacionais e científicos.

A logística com as convidadas também precisou ser pensada. Na primeira temporada, todas as conversas com elas foram gravadas presencialmente. Como não dispomos de recursos para passagens e diárias para que elas nos encontrassem ou vice-versa, priorizamos nomes que vivem e trabalham no eixo São Paulo-Campinas. Alguns trabalhavam por ali, outros estavam de passagem e aproveitamos esse momento. Tentamos também adequar nossas agendas, dias e horários, às das convidadas, que já estavam se dispondo a passar algumas horas dedicadas ao trabalho conosco.

Em termos de conteúdo, um dos grandes desafios é ter concisão e clareza, para que a comunicação possa ser eficiente. A edição final do episódio deve ter por volta de 40 minutos, uma escolha deliberada que fizemos para, por um lado, evitar arquivos pesados ou longos demais e, por outro, ter tempo de contar histórias, aprofundar em algumas delas, permitir respiros e sensações. O nosso cálculo é que a duração permita que o episódio possa ser ouvido, mais ou menos, em duas lavadas de louça ou em um trecho da locomoção diária até o trabalho e/ou a universidade. Assim, apostamos que o episódio pode caber dentro da rotina do cotidiano. O desafio é que partimos de cerca de 300 minutos de material bruto (duas entrevistas prévias, conversa coletiva e conversa para o Miolo), para chegar aos 40 minutos editados finais. Foi preciso aprender a definir a pauta, os temas principais, priorizar os melhores trechos em termos de ideias e também com qualidade sonora (e, por vezes, o segundo aspecto comprometia o primeiro) e fazer escolhas. Sabemos, portanto, que esse desafio trata de

> não reduzir realidades, que são imensas e complexas, em 40 minutos de episódio. O tom e a análise que fazemos nos episódios não podem ser resolutivos, encapsulantes, essencializadores. Estamos falando, afinal, a partir e também para uma área que tem por patrimônio as monografias, textos de 400 páginas para explicar um ponto, um rito, uma prática. Há um gigantesco desafio ao trafegarmos por outro formato, muito mais enxuto, muito mais direto. (Fleischer, 2020).

As anfitriãs e as convidadas não têm muita familiaridade com microfone, gruas, gravação, estúdio. Geralmente, falam de improviso, são seres familiares com a sala de aula e o formato de palestra. Por isso também, falam muito, por muitas horas e sem interrupção. Para um podcast, nada disso é conveniente e tivemos que reaprender outra forma de falar. Ficar no espectro de captação do microfone exigiu controlar melhor a boca, a cabeça e todo o corpo. Não é possível mexer demais na cadeira nem gesticular para falar, tanto porque o som fica irregular e heterogêneo em sua intensidade, como também a própria cadeira emite ruídos indesejados, os anéis podem bater na mesa e produzir ruídos etc. Falar devagar, com uma cadência interessante e autoral, evitar cacofonias e maneirismos pessoais.

Evitar fungadas, tosses, boca seca ou empapada foram todos aprendizados para conviver mais harmonicamente com a parafernália de estúdio.

Há outros desafios que têm sido notados e paulatinamente enfrentados. Nem toda colega da área percebe um podcast como uma produção acadêmica, embora as métricas de qualidade do MEC e suas agências financiadoras (CAPES e CNPQ, principalmente) estão a considerar cada vez as atividades que se referem à "produção técnica" bem como a "popularização da ciência". O artigo publicado em periódico de estrato superior é ainda o produto mais valorizado na e pela intelectualidade (Sanjek, 2015: 292-293). Além de certo preconceito com as iniciativas que traduzem e aplicam a Antropologia, contamos ainda com a não familiaridade com a mídia de podcasts, tanto entre docentes quanto entre discentes, embora os últimos tendam a já ser os ouvintes mais interessados e assíduos. Sabemos que

> as Ciências Sociais têm por tradição a leitura, a letra, o livro. O tipo de concentração exigido para ler é muito diferente do que para ouvir. Há um desafio em socializar as pessoas para o podcast, para o tempo de um episódio, mais longo do que uma música, um programa de rádio. Apostamos que a contação de histórias e a narrativa pessoal sejam bons argumentos nesse sentido. (Fleischer, 2020).

Como a literatura comentada tem mostrado, a audiência de podcasts têm aumentado progressivamente no país. Por fim, temos investido em desdobrar o projeto, que tem muito clara a finalidade como pesquisa e extensão, mas também pode ter espaço em atividades pedagógicas. Como utilizar um podcast como recurso didático, como trazer o áudio para dentro da sala de aula, como aprender Antropologia ouvindo histórias são desafios que desejamos enfrentar nas próximas etapas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os retornos que recebemos sobre o programa até o momento foram muito positivos. Foram relatos de outras antropólogas e também professoras e pesquisadoras de outras áreas, estudantes de vários cursos, amigas, familiares e públicos diretamente relacionados aos temas dos episódios (profissionais do sexo, profissionais da saúde integrativa e complementar, população transexual, assentados rurais, alunos e lideranças indígenas, mães e familiares de pessoas com autismo etc.).

Santos et al lembram que a forma como a maioria do público brasileiro ouve o *podcast* está direcionada a uma participação, a ideia de um consumo coletivo e trocas de experiência que se expressam a partir dos comentários (2018, p. 13). Por isso, temos reunido, sistematizado e analisado os depoimentos que as pessoas nos enviam via e-mail, mensagens de *WhatsApp* e nas mídias sociais, como *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*. Tem sido uma

fonte importante para nossa autorreflexão e autocrítica, sempre tentando aprimorar o programa. Até agora, foram dezenas deles e outro texto está sendo produzido para sistematizar e analisá-los de modo mais detido. Por enquanto, aqui reproduzimos alguns, como ilustração:

> Achei bem acessível, o que facilita a vida de quem não é da área. Bem completo em mostrar, também, como as pesquisas na antropologia funcionam e o tanto de gente, de redes e de investimento que elas articulam e demandam. Tá muito bem editado também, o som tá ótimo! Gostei da ideia de fazer um diálogo entre um pesquisador e uma interlocutora, assim temos tanto a perspectiva do antropólogo, como as impressões sobre ele e, especialmente, os diálogos que deram certo, o tipo de relação de pesquisa que funcionou para aquele contexto e como rolam as negociações para fazer a pesquisa. Bem iluminador pra quem quer se aproximar do tema, mas também para pesquisadores em geral, especialmente aqueles que estão começando.

> Ouço desde o começo e fico muito feliz quando tem episódio novo. Gostei especialmente e fiquei muito emocionada com o episódio sobre transexualidade e achei muito interessante o último episódio que saiu, mais solto e com essa reflexão sobre o que faz um antropólogo. Acho o tema muito interessante. Eu gosto também do formato que criaram, de chamarem sempre antropólogo e interlocutor. O interlocutor traz narrativas muito interessantes, eu adoro ouvi-los. É como falaram sobre a aluna indígena fazer parte do CONSU [Conselho Universitário, máxima instância decisória da Unicamp]: é diferente falar por e falar com, né. Mas, por outro lado, pensei que alguns trabalhos talvez não coubessem nesse formato, né? Por exemplo, alguém que trabalha com arquivos ou imagens. Não sei como seria [fazer um episódio do Mundaréu sobre isso]. Mas pelo que eu entendi vocês vão fazer algumas temporadas, né? Estou muito interessada no que está por vir. A qualidade do podcast é impecável. Não parem, por favor.

> O podcast pode nos ajudar no trabalho antropológico não só pelo discurso que o Mundaréu tem trazido, mas também pela forma..

> Muitas coisas da Antropologia vou compreendendo melhor com as etnografias. Além disso, a pauta escolhida é emergencial nestes tempos em que os preconceitos mostram que fechamos os olhos para as pessoas, que deixamos muitos de fora da ideia de humanidade. A abordagem sobre a

> metodologia me ajuda muito e, acredito, ajuda a muitos estudantes de Antropologia. É lindo o podcast, de uma generosidade, sensibilidade, acolhimento, respeito, seriedade, comprometimento. Elementos que tenho pensado que preciso colocar mais em prática. Ah, e ainda tem a importância da escuta.

Também recebemos sugestões, por exemplo, para falar de modo menos roteirizado e mais espontâneo. Nomes, pesquisas e universidades nos foram sugeridas. Acreditamos que os *feedbacks* são fundamentais para aprumarmos o rumo e continuarmos produzido Antropologia de qualidade e, mais importante, de modo acessível e compreensível, desafiando a prosa hermética, verborrágica e propositalmente sofisticada demais da nossa área.

Futuramente, o Mundaréu pretende prospectar mais recursos para que, uma vez que deixemos o isolamento físico imposto pela pandemia do Covid-19, possamos ir até a dupla de convidadas, em vez de recebê-la em estúdio. Quer dizer, almejamos falar da pesquisa no local onde ela estiver acontecendo, *in loco*, exatamente quando antropóloga e interlocutora estão em diálogo, negociação e convivência. Também temos escrito textos como esse, que não só sistematizam nossos processos e aprendizados, como também serão apresentados em congressos acadêmicos da área e depois devem ser destinados à publicação em periódicos da área. Vencemos um edital do Centro de Educação à Distância (CEAD/UnB) para experimentar o Mundaréu como um material didático dentro de salas de aula do curso de Antropologia, Sociologia e Saúde Coletiva. Seis estudantes de graduação foram selecionados, metade receberá uma bolsa do CEAD e a equipe acompanhará esses experimentos e também produzirá seus próprios episódios, numa temporada específica do Mundaréu, que chamaremos de "O mundo em sala de aula"3.

Em tempos de isolamento físico, também apostamos que o *podcast* pode ganhar utilidade especial no diálogo com as estudantes. Pode permitir o aprendizado continuado e atualizado sobre Antropologia, conhecendo pesquisadoras, bibliografia, ideias. Pode ajudar a traduzir antropologicamente o fenômeno planetário da pandemia do Covid-19 e a imaginar formas de fazer pesquisa neste momento de imobilidade e risco. Poder oferecer companhia para momentos de solidão e desesperança, criando uma certa comunidade de podcasters, estudantes e pesquisadores da área.

Dado que tantos *podcasts* de Antropologia surgiram no último ano, queremos propor um encontro de *podcasters*, de modo presencial ou no formato

3. Esta série foi produzida e concluída ao longo de 2020. Pode ser encontrada no sítio do Mundaréu: <https://mundareu.labjor.unicamp.br/series/mundo-na-sala-da-aula/>

de *webinar* com vistas a trocar experiências e criar o senso de comunidade. Por fim, uma última iniciativa que estamos começando é o "Ondas científicas", um braço do Mundaréu que pretende ser apresentado a rádios públicas e comunitárias. A ideia é negociar um espaço semanal em rádios locais para a reprodução de um consórcio de podcasts de ciência, como a Antropologia e outras áreas, num claro intuito de popularizar e democratizar o acesso à produção científica, tornando-a cada vez mais próxima e clara para a população em geral, não só a acadêmica.

A experiência do Mundaréu tem sido muito exitosa para toda a equipe. O desafio de produzir Antropologia em outro formato, oportunidade de profissionalização para tantas estudantes envolvidas, imbricação de docência, extensão e pesquisa, fortalecimento da universidade e da ciência brasileiras. São todos efeitos que almejamos com esse podcast, com essa aventura de fazer a Antropologia ganhar mundo.

REFERÊNCIAS

Aguiar, Lisiane Machado e Luan Correia Cunha Santos. 2018. Podcast antropofágico: uma proposta metodológica para produções sonoras em comunicação. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, pp. 1-388–416.

Charon, Rita. 2006. *Narrative medicine: Honoring the stories of illness*. New York: Oxford University Press.

Fleischer, Soraya. 2018. Por mais experimentos de escrita antropológica. Resenha do livro *Crumpled Paper Boat: Experiments in Ethnographic Writing*, de Anand Pandian e Stuart McLean (orgs.). *Revista de Antropologia* 61(2), pp. 208-213.

Fleischer, Soraya. Professoras usam o podcast para divulgar a Antropologia. Entrevista. https://dissertacaosobredc.blogspot.com/2020/06/entrevista-professores-usam-o-podcast.html (acessado 06/2020).

Fleischer, Soraya e Daniela Manica. Ativando a escuta em tempos pandêmicos. *Boletim da Anpocs "Ciências sociais e o Coronavírus"*. http://anpocs.org/index.php/publicacoes-sp-2056165036/boletim-cientistas-sociais/2409-boletim-cientistas-sociais-n-78 (acessado em 07/07/2020).

Foschini, Ana Carmen e Roberto Romano Tadde. 2006. Coleção *Conquiste a rede*. Blog.

Freire, Eugênio Paccelli Aguiar. 2013. Podpesquisa: análise educativa de uma pesquisa sobre podcasts. *Poiésis. Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*,7(11), pp. 149-167

Freire, Eugênio Paccelli Aguiar. 2015. Potenciais cooperativos do podcast escolar por uma Perspectiva freinetiana. *Revista Brasileira de Educação*, 20(63), pp. 1033-1056

Guerrero, Boris Quintana, Carolina Parra Duque e Johanna Paola Riaño Peña. 2017. El podcast como herramienta para la innovación en espacios de comunicación universitarios. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*-, v. 15, n. 30, pp. 81-100.

Günther, Luisa. 2013. *Experiências (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros*. 402 f., il. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília.

Haraway, Donna. 2016. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Howell, Signe. 2010. Norwegian Academic Anthropologists in Public Spaces. Special issue "Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas". *Current Anthropology* 51(S2), pp. S269-S277.

Kwok, Roberta. 2019. Listen up. *Nature* 565, pp. 387-389.

Lenharo, Isadora e Lopes Cristovão. 2016. Podcast, participação social e desenvolvimento. *Educação em Revista*, v. 32, n. 01, pp. 307-335.

Luiz, Lucio (org). 2014. *Reflexões sobre o podcast*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora.

Manica, Daniela, Regina Goldenberg e Karina Asensi. 2018. CeSaM, as células do sangue menstrual: gênero, tecnociência e terapia celular. *Interseções*: *Revista de Estudos Interdisciplinares*, UERJ, v. 20. p. 93-113.

Mundaréu. Produção de Daniela Manica e Soraya Fleischer. Podcast. <https://mundareu.labjor.unicamp.br/>.

Otero, Teresa Piñeiro e David Caldevilla Domínguez. 2011. Podcasting didáctico. Una aproximación a su uso en el ámbito de la universidad española. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, v. 12, n. 2, pp. 14-30.

Primo, Alex. 2006. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. In: XIXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação; 2006, Brasília. Anais.

Sanjek, Roger. 2015. Conclusion. _____(org.). *Mutuality. Anthropology's changing terms of engagement*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Vicente, Eduardo. 2018. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. *Emergências Periféricas em Práticas Midiáticas*, pp. 87-107

***PODCASTS*:**

Antropólis. https://anchor.fm/antropolis

Antropologia e pandemia. https://podcasts.apple.com/br/podcast/ifch-unicamp/id1515018287

AntropoLógicas. http://www.ufpe.br/ppga/noticias/

Benzina. https://open.spotify.com/show/0eYpoEXySk4pSUvGLinjxn

Cientistas sociais e o coronavírus. https://anchor.fm/cienciassociaisecorona/episodes/Cincias-Sociais-e-Coronavirus---Profissionais-de-sade-ecpqsn

Conversas da Kata. https://open.spotify.com/show/4tE4GKroc70uE8wkdEsNjK

Conversas In(convenientes). https://anchor.fm/podcast-conversas-inconvenientes

Mundaréu. https://mundareu.labjor.unicamp.br/

Observantropologia. https://www.facebook.com/observantropologia/

Poéticas sociais. https://open.spotify.com/show/5vhBPyoPu6VvHRCWYuUKIX

Selvagerias. https://selvageriaspodcast.org/

Terebentina. https://open.spotify.com/show/1juwqYHivikTthCLpXxyR8

Soraya Fleischer é Professora do Departamento de Antropologia (DAN) da Universidade de Brasília (UnB). Junto com Daniela Manica (Universidade Estadual de Campinas), coordena o Mundaréu; é membro do Coletivo de Antropologia e Saúde Coletiva (CASCA) da UnB; e editora executiva do *Anuário Antropológico*, periódico do DAN/UnB. E-mail: soraya@unb.br

Julia Couto da Mota é estudante de Antropologia na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: julia.mota@aluno.unb.br

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.

Contribuição de autoria. Soraya Fleischer e Julia Couto da Mota: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Recebido: 13/07/2020
Aprovado: 09/09/2020

ARTIGOS

A MORTE EM FOTOGRAFIAS PERICIAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174203

PAULA PAGLIARI DE BRAUD
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2177-3670
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – sociousp@usp.br

RESUMO
Este artigo tem por objetivo refletir sobre as fotografias periciais necroscópicas realizadas em casos de letalidade policial ocorridos na cidade de São Paulo e, por meio da bibliografia atinente à antropologia da imagem e da fotografia, aproximar e afastar análises de alguns autores que também trabalham a relação entre imagem e morte. Por meio da análise de cinco imagens retiradas de laudos necroscópicos de processos judiciais e inquéritos digitalizados no Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, busca-se entender como os usos e os contextos de produção dessas fotografias nos permitem compreender a maneira como expressamos e encaramos certas mortes.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia da Imagem; Fotografia; Morte; Perícia; Letalidade policial.

ABSTRACT
This article aims to reflect on the forensic necroscopic photographs taken in cases of police lethality that occurred in the city of São Paulo, and, through the bibliography related to anthropology of image and photography, approach and exclude analysis by authors who also work with the relationship between image and death. Through the analysis of five images taken from necroscopic reports from digitalized legal proceedings and inquiries at the São Paulo State Court of Justice, this article seeks to analyze how the uses and contexts of production of these photographs allow us to understand the way we express and face certain deaths.

KEYWORDS
Anthropology of images; Photography; Death; Forensics; Police lethality.

INTRODUÇÃO

No ano de 2016 fui selecionada para participar de um Projeto Temático coordenado pela Professora Vera Telles, do Departamento de Sociologia da Universidade de

São Paulo, intitulado “A gestão do conflito na produção da cidade contemporânea: a experiência paulista” (2014-2018), e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Nele, integrei uma equipe de pesquisadores na frente responsável por mapear e analisar boletins de ocorrência (BOs), inquéritos e processos criminais decorrentes de morte em confronto com a polícia ou letalidade policial (então chamados de “resistência seguida de morte”[1]).

Como resultado desse trabalho, foi recentemente publicado um artigo denominado “Letalidade policial e respaldo institucional: perfil e processamento dos casos de “resistência seguida de morte” na cidade de São Paulo”, escrito conjuntamente pelos pesquisadores da frente: Rafael Godoi, Carolina Christoph Grillo, Juliana Tonche, Fábio Mallart, Bruna Ramachiotti e Paula Pagliari de Braud.[2]

Em linhas gerais, o trabalho da frente de pesquisa se iniciou com a análise de 316 BOs classificados como “resistência seguida de morte”, registrados na cidade de São Paulo no ano de 2012, que foram obtidos em parceria com o Núcleo de Direitos Humanos da Defensoria Pública do Estado de São Paulo. Após a análise dos BOs, realizamos uma amostra representativa de inquéritos e processos judiciais decorrentes desses registros policiais. Para tanto, sorteamos 38 BOs[3] e, após buscas pelos meandros institucionais do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo e seus percalços, foram digitalizados 22 processos.

Esses BOs são registrados pela polícia quando um policial mata um civil em suposta perseguição ou confronto. Com o seu registro, inicia-se uma investigação, chamada inquérito policial, e, caso os promotores públicos entendam tratar-se de crime (e não de um ato justificado pela resistência), eles promovem uma ação penal que analisa a existência de culpa e determina uma punição se esta for confirmada.

1 A terminologia foi nacionalmente abolida em 2015 e oficialmente passou-se a utilizar os termos “lesão corporal decorrente de oposição à intervenção policial” ou “homicídio decorrente de oposição à ação policial”.
2 O referido artigo foi recentemente publicado na Revista de Estudios Sociales, n73, da Universidad de Los Andes. Disponível em: https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.7440/res73.2020.05
3 “Após a análise dos BOs, o passo seguinte da pesquisa foi selecionar uma amostra aleatória para proceder ao desarquivamento e análise qualitativa dos processos. Foram sorteados 38 BOs (n=38). Isso corresponde, dentro de um nível de confiança de 95%, a uma amostra com intervalo de confiança de 15 pontos percentuais. Esse valor é alto, evidentemente, mas precisaríamos aumentar muito o n para diminuí-lo. Como o propósito da pesquisa é seguir o processamento dos casos no sistema de justiça, o intervalo de confiança é condizente com os objetivos da proposta.” (Godoi, Grillo, Tonche, Mallart, Ramachiotti e Pagliari de Braud 2020). Nessa etapa do trabalho, ao contrário da análise quantitativa dos BOs, o objetivo foi realizar estudos de caso a partir de uma amostra aleatória de BOs que se tornaram processos e submeter esses processos a uma análise qualitativa.

Foram registradas nesses BOs 388 pessoas mortas pela polícia no ano de 2012, na cidade de São Paulo. Desses, 62% eram negros, 386 homens, maioria jovem (média de 24 anos). Dos 22 processos digitalizados, apesar de alguns ainda não estarem concluídos quando o artigo foi escrito em fins de 2019, não tivemos acesso a nenhuma condenação.

Apesar de se tratar de temas recorrentes em notícias e programas de televisão, as tecnicidades de um procedimento criminal podem ser complexas. Tais aspectos técnicos, que acredito serem potentes para elucidar o fenômeno da letalidade policial e o seu respaldo institucional pelos órgãos do Estado em suas minúcias e modos operatórios, serão aqui deliberadamente deixados de lado. Acredito que o exercício reflexivo sobre as imagens produzidas, através dos autores escolhidos para repensar as fotografias fúnebres, pode ser melhor explorado se nos afastarmos, pelo menos parcialmente, dos pormenores do aparato punitivo que o circunda e focarmos nas imagens como forma expressiva de representação da morte de certos grupos.

Quando analisei as imagens para o presente artigo, duas dificuldades se impuseram imediatamente, ambas relacionadas à postura de alteridade, tão cara à reflexão antropológica. A primeira se deveu ao fato de que eu, operando no mundo da justiça criminal há alguns anos[4] e, por conseguinte, presenciando sua violência, sabia que seria difícil tomar o distanciamento necessário para exercer uma reflexão que não se bastasse a denunciar a morte desses rapazes de forma tão grave pela polícia, ou, pior ainda, que se limitasse a simplesmente explicar o que são as perícias e para que servem dentro de um procedimento investigativo. A segunda decorre do fato de que, ao aplicar o olhar antropológico às formas expressivas e às imagens, pareceu-me, pela bibliografia e artigos encontrados e selecionados na área, que estávamos sempre tratando de algo que, se não é, ao menos toca ou se assemelha, à arte (ou a rituais com forte componente artístico, carregados de imaginação e criação) – aproximação bem explorada por diversos autores (Belting 2014; Gonçalves e Head 2009; Junqueira dos Santos 2017; Satiko 2017 e Villela 2015). Em todos esses trabalhos, há um profundo respeito no tratamento das formas expressivas dos interlocutores, que desenvolvem e discutem, inclusive, o fazer antropológico pela arte.

A dificuldade, então, se formulou para mim na seguinte questão: como tratar de fotografias de jovens mortos pela polícia com a devida alteridade e estranhamento, de forma a tentar capturar o que essa forma de expressar tais mortes fala de nós mesmos enquanto sociedade, sem relegar a elas o lugar dado à arte, nem o respeito e admiração que a arte evoca, mas ainda assim explorar os conceitos trazidos por essa bibliografia?

4 Sou advogada desde 2015 e atuei em diversos casos como advogada criminalista. Além disso, trabalhei na Defensoria Pública do Estado de São Paulo por três anos, como estagiária no Tribunal do Júri e como oficial no Departamento de Inquéritos Policiais de São Paulo (DIPO).

Dessa forma, para realizar esse exercício reflexivo ao analisar essas fotografias, procurei: (i) incluir o contexto de produção e legitimação dessas mortes violentas, pois ele também compõe a imagem pelo que ela não reproduz (Belting 2014); (ii) excluir as minúcias e técnicas processuais que poderiam recolocar a função instrumental e utilitarista que essas imagens ocupam nos próprios processos e a narrativa que legitima essas mortes como legais. Apesar de haver no horizonte o denuncismo da atuação do Estado, central inclusive na obtenção desses processos e dessas imagens, a proposta é deslocar a análise (e por que não também a denúncia?) às formas de expressão dessas mortes nos processos criminais.

As imagens analisadas para o presente artigo foram retiradas de dois dos processos desarquivados para a pesquisa acima descrita. Todos os 22 processos digitalizados possuíam imagens periciais dos rapazes mortos por ação policial, chamados "laudos necroscópicos". O meu contato com elas foi, contudo, intermediado por diversos meios físicos. As fotografias originais nunca foram acessadas por mim ou pelos pesquisadores, nós apenas tivemos contato com as cópias dessas fotos reproduzidas nos laudos que estão juntados, por sua vez, ao processo judicial ou ao inquérito. Este, sim, foi fotografado e digitalizado. O contato foi, portanto, com a *imagem da imagem*.

Há, no entorno da exibição dessas fotografias, além da representação de uma violência extrema, um debate ético sobre a privacidade das pessoas e seus familiares – ainda que não identificados –, sobre a naturalização dessas mortes e recriminalização desses jovens frequentemente propagada quando da divulgação dessas imagens pela mídia e agentes públicos[5]. Dessa forma, optei por não incluir as imagens no artigo, mas apenas descrevê-las para que o leitor possa acompanhar a análise realizada sem que seja necessário visualizá-las.

Ainda sobre a escolha de análise dessas fotografias, não se ignora que elas fazem parte de um procedimento que busca legitimar a morte dessas pessoas, e que, junto com elas, os laudos, depoimentos e testemunhos que constroem o processo criminal são responsáveis por construir essa verdade, o que será também explorado no artigo. Aqui, há, porém e acima de tudo, o objetivo de provocar outra reflexão sobre essas fotografias na medida em que são inseridas no debate em torno das formas como representamos e expressamos a morte.

5 "Longe de ser um documento neutro, a fotografia cria novas formas de documentar a vida em sociedade. Mais que a palavra escrita, o desenho e a pintura, a pretensa objetividade da imagem fotográfica, veiculada nos jornais, não apenas informa o leitor (...) como também cria verdades a partir da fantasia do imaginário quase sempre produzida por frações da classe dominante." (Borges 2003).

QUEM FOTOGRAFA E PORQUÊ

As investigações de crimes se iniciam com uma portaria do delegado de polícia que, além de dar início formal à investigação, determina quais são as providências a serem tomadas pelos investigadores. Os casos que envolvem pessoas mortas são, em geral, instruídos por muitas imagens que aparecem em diversos dos procedimentos investigativos. O relatório de recognição visuográfica do local de crime, com fotos do local como foi encontrado após a ocorrência, carrega imagens de ruas, carros, marcas de balas e sangue no chão e servem para manter um arquivo visual que pode ser utilizado para a reconstrução do acontecimento dentro do processo judicial.

Outro documento carregado de imagens é a perícia de local, que articula as fotografias da recognição visuográfica com imagens de cápsulas, projéteis, perfurações em veículos e paredes e é acompanhada por um laudo descritivo do perito por escrito.

Por último, sem excluir outros tipos de perícia reportada por imagens e menos frequentes, há o laudo necroscópico, que serve para atestar a causa da morte (em termos jurídicos, dar a ela materialidade) e apontar os ferimentos que a ocasionaram. É carregado de imagens das pessoas mortas e representações em desenho com o apontamento das lesões (croquis) (Godoi, Grillo, Tonche, Mallart, Ramachiotti e Pagliari de Braud 2020).

Nas mortes decorrentes de intervenção policial, todas essas fotografias servem, idealmente, para assegurar a verdade do acontecimento e instruir a investigação em torno do crime que disparou a atuação da polícia (o crime supostamente cometido pela pessoa morta) e da existência ou não de um homicídio por parte da polícia, que é, na grande maioria das vezes, encarado e atestado nos documentos oficiais apenas como fruto da resistência à atuação policial e, dessa forma, legalizado.

Como elementos e provas, por um lado, de um acontecimento de interesse criminal, e, por outro, do fenômeno do genocídio da população jovem e negra pela polícia, as fotografias periciais desses casos me remeteram, inicialmente, à discussão que Ilana Feldman (2016) faz em torno da representação do Holocausto a partir dos ensaios de Didi-Huberman, que discutem quatro fotografias capturadas em 1944 do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, por prisioneiros judeus membros do Sonderkommando.

Auschwitz é descrito como um "evento sem testemunha", pois aqueles que deveriam testemunhar – as autênticas testemunhas, nos diria Primo Levi (2016) – foram mortos nas câmaras de gás; e as quatro fotografias capturadas em agosto de 1944 são descritas, por sua vez, como lacunares, pois necessariamente parciais. Tais imagens permitem apenas indagar

o que ocorreu, nos levando a refletir sobre o caráter inimaginável dos campos de concentração e extermínio nazistas.

Em relação à provocação trazida pela discussão em torno dessas imagens, as fotos periciais aqui trazidas me levaram a pensar nas seguintes contradições: ao contrário das fotos capturadas clandestinamente no crematório V, as fotos periciais são "oficiais", ou seja, carregam em si, como descrito por Miranda e Pita (2011), uma ampliação de valor decorrente da "estatalidade"[6]. São registros intermediados por diferentes especialistas e funcionários públicos, que vão desde os policiais responsáveis pela morte violenta e que descrevem o ocorrido traduzido no boletim de ocorrência, até os fotógrafos e legistas do Instituto Médico Legal responsáveis pelas imagens e pela elaboração do laudo. Dessa forma, são o oposto da clandestinidade: compõem documentos públicos que respaldam e reconstroem a legalidade do acontecimento de forma a atribuir-lhe legitimidade. Contudo, invertendo a chave de visão, essas fotografias são também testemunhais de uma prática de violência "demencial" perpetrada pelo Estado[7] e denunciada constantemente[8]. Ao contrário do regime nazista, que procurou apagar os rastros do extermínio em massa, apagamento que as quatro fotografias refutam, as fotos desses rapazes mortos, na verdade, atestam a política de extermínio do Estado, enquanto o apagamento dos rastros fica a cargo dos olhos dos promotores e juízes que as observam.

Além disso, as fotos são contraditórias em outro sentido. Elas servem para que o Poder Judiciário tome conta do acontecimento, controle sua existência e ateste sua verdade: de que aqueles rapazes foram mortos por resistir à atuação policial. Desse modo, elas absolutizam os documentos, como se o conjunto dessas imagens (dos corpos, dos locais, dos projéteis etc.) fossem imagens totais, encobridoras da realidade e manipuladoras da verdade. São, como descreve Sontag, uma tentativa de "registro do real, incontroverso como nenhum relato verbal poderia ser, por mais imparcial que fosse", "não um argumento, mas simplesmente a crua constatação de um fato" (2012a). Sua pretensão é possuir o peso da objetividade, assim como todos os procedimentos judiciais, e assim, possivelmente, como o próprio Direito.

Contudo, e considerando as imagens periciais não como objetos a serem analisados, mas tomando a noção de coisas desenvolvida por Tim Ingold (2012), é possível perceber como elas se apresentam em relação ao próprio

6 Segundo as autoras, os registros estatais devem ser compreendidos e observados em suas diversas dimensões. A "linguagem do Estado" por elas descrita é "ao mesmo tempo resultado e/ou efeito das ações, decisões e 'formas de pensar o mundo' de uma burocracia, que possui em si mesmo um sentido, uma significação e que porta uma ampliação de valor: a 'estatalidade'" (Miranda e Pita 2011).
7 Estado aqui tomado como algo uno, detentor do monopólio da violência no sentido weberiano.
8 Vide movimento Black Lives Matter, Mães de Maio, dentre tantos outros.

Poder Judiciário e seus agentes, elucidando aspectos e abrindo brechas para a compreensão do controlador. Quero dizer que, ao analisar tais imagens, que servem ao propósito de tomada de controle da existência dessas mortes, podemos compreender tanto mais sobre quem olha, ou seja, sobre o Estado, o Poder Judiciário, os agentes do direito, a polícia e, por que não dizer, sobre a nossa forma de encarar a produção de algumas mortes.

A própria incompletude dessas imagens, o que elas não dizem ou o que não as é permitido dizer dentro do processo judicial, parece se adequar, nos dizeres de Didi-Huberman (2013), de que as imagens não são portadoras da verdade, são "um farrapo dela", e nisso talvez residam as contradições acima descritas. Essas imagens, acima de muitas outras, são efetivamente partes de um regime de verificação, tomadas como prova, colocadas em um tribunal e apresentadas como um todo, apesar de ontologicamente fragmentárias. E esse todo aponta, acima de muitas outras coisas, para a mais absoluta tentativa de controle. Nessa perspectiva, esse controle, segundo Medeiros (2018), se apresenta nas próprias "categorias destinadas aos mortos pelos sistemas de classificação", rotineiramente mobilizados por agentes do estado, que tem como função "exercer o poder do estado sobre o tratamento que é dado aos mortos".

QUEM (OU O QUE) SE FOTOGRAFA

Como já dito, há nessas fotografias algo a ser atestado como verdade. Essa característica já foi levantada e descrita como central na produção de documentos jurídicos no geral (Eilbaum e Medeiros 2015 e Nadai 2018). Os documentos periciais tem a peculiaridade de, além de servirem à construção da "verdade policial sobre a morte", serem dotados de uma legitimidade científica decorrente dos métodos empregados e forma de apresentação (Medeiros 2018).

Refletindo sobre essa produção de verdade, relembro a noção de presentificação trabalhada por Hans Belting (2014). Segundo ele, a imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, é a tentativa de trazer ao presente algo do passado. Contudo, sua análise recai sobre rituais funerários, a corporalização do morto, de alguém que perdeu seu corpo, da "morte como uma ausência insuportável que os vivos procuram colmatar com uma imagem".

Me pareceu inicialmente que estudos como este muito pouco se relacionavam às fotografias periciais necroscópicas, principalmente devido ao que ressaltei nos parágrafos iniciais. Essas fotos tratam muito pouco da sensibilidade ou da relação que nós estabelecemos, enquanto cultura, com o luto ou rituais fúnebres, já que tais fotos não se reportam própria

ou especificamente àquela pessoa que está sendo representada, nem importam como recordação a seus entes queridos. Mas uma passagem me chamou atenção e gostaria de retê-la para desenvolvê-la mais à frente: "a imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, e só pode estar aí em imagem; faz aparecer o que *não está* na imagem, mas que só na e através da imagem pode aparecer" (Belting 2014).

Carolina Junqueira dos Santos, no texto "Amor, Morte e Fotografia" (2016), desenvolve as fotografias em contexto de luto, como o desejo de guardar alguém, o outro. Se "a morte não devolve nada", "a imagem traz algo da ordem do amor". Na ausência de um corpo tátil, o conforto recai na imagem, "matéria de um corpo residual". Nas fotografias fixa-se um instante e por trás dele a vida e a morte continuam.

Em outro texto de sua autoria, "Um lugar para o corpo: fotografias familiares em contexto de luto", ela explora a invenção que a fotografia proporcionou de salvar as coisas do esquecimento. Trazendo também a noção de presentificação, a fotografia aparece como um meio de fazer algo perdurar.

Lendo esses textos, a mesma impressão se manteve. Por não tratar de imagens que evocam afeto ou relacionadas a ritos funerários e familiares, não conseguia observar nas fotos periciais a noção de presentificação da pessoa. Esta, de outra forma, pareceu-me completamente ausente.

As cinco fotos selecionadas e analisadas apresentam homens, todos negros e aparentemente jovens, deitados e nus em mesas de metal, com placas de papel que contêm números de identificação – que ligam o corpo ao laudo e este ao processo – e a expressão "desconhecido" anotadas logo embaixo. Em duas delas o foco é dado aos vestígios do acontecimento – ferimentos de bala no peito e na lateral do corpo –, e em outras três os corpos estão limpos e a atenção é voltada a algumas marcas distintivas do corpo ou daquilo que o corpo carrega – um tênis, uma tatuagem, cicatrizes. As fotografias exibem e focam em apenas partes do corpo e marcas distintivas.

Todo esse cenário montado pelo conjunto de imagens provoca uma reflexão sobre o que está sendo exibido e, por conseguinte, o que não está. O "não perder nada" (Junqueira 2017) parece se tornar aqui o captar e controlar tudo, mas não em relação à pessoa, e, sim, em relação ao evento da morte, dar a essa morte a devida "materialidade"[9].

Nas fotografias periciais, o que se apresentou como objeto da presentificação tratada pelos autores, desse fazer perdurar próprio da fotografia, é

9 Materialidade no direito penal e processual penal é a dimensão objetiva de um crime, aquilo que atesta sua existência, e, portanto, elemento necessário para a existência de um fato passível de investigação pelo sistema de justiça criminal.

a própria evidência morte e não o morto como pessoa. É a morte, pelas imagens, que deve se manter presente, ser controlada, atestada e recordada como legítima, o que salta aos olhos como uma dupla crueldade, pois a morte foi produzida pelo Estado e é por ele também eternizada em imagem.

Se "o cadáver é o primeiro corpo reinventado daquele que morre – porque o que desejamos nele ver não é sua substância orgânica, mas a pessoa" (Junqueira 2017), como medida de afeto e amor nos processos de luto, nas fotos periciais o que se quer ver é quase puramente a matéria orgânica, já que ela permite observar um acontecimento que se quer atestar como verdade. Para Flávia Medeiros (2018), o corpo do morto é mais uma vez objetificado como evidência criminal, "a partir de fragmentos de seu corpo que iriam se tornar "material", para que a polícia pudesse investigar e construir elementos que constituíssem a verdade policial sobre sua morte".

Novamente não se atesta a vida, mas o próprio momento da morte e, aqui, não há espaço para o luto. O que observo através dessas fotos se apresenta, dessa forma, como a mais completa ausência de afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirma Susan Sontag em *Sobre Fotografia* (2012b), a fotografia possui diferentes versões de utilidade. Se numa delas o "registro da câmera justifica", em outra "o registro da câmera incrimina". Se as fotografias periciais – os laudos necroscópicos – são necessárias para tomar controle dessas mortes e atestá-las como legais, essas próprias fotos podem ser usadas e analisadas para comprovar a existência do fenômeno da letalidade policial, que vitimiza inúmeros jovens negros no país[10].

Dessa forma, tais fotografias, coisas que são, apontam para as formas de poder social e estatal incorporadas na sua própria produção e existência, como descreve Butler em *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015). A necessidade dessas fotografias e sua produção nessa recomposição da verdade judicial raramente se tornam parte do que é visto quando olhamos para elas, "mas, quando isso acontece, somos levados a interpretar a interpretação que nos foi imposta, transformando nossa análise em uma crítica social do poder regulador e censurador" que essas imagens são capazes de representar.

Butler, quando discute as fotografias de guerra e dos prisioneiros torturados em Abu Ghraib, bem como o sofrimento produzido por essas imagens e suas implicações éticas no diálogo com Sontag, aponta para o enquadramento

10 Vide CAAF 2018.

como algo ativo, e para como essas fotografias reconstroem e são também produzidas segundo normas implícitas e explícitas que determinam quais vidas humanas contam como vidas e quais não. Quais vidas são, assim, passíveis de luto e quais não são. Me questiono então, se a centralidade dessas imagens não está nesta norma diferencial de humanidade, "comunicada através dos enquadramentos visuais e discursivos" que permitem o respaldo institucional de juízes, promotores, policiais e regulam a nossa própria capacidade de indignação frente às mortes retratadas por essas fotografias. A "regulação efetiva do sentimento, da indignação e da resposta ética é o que (parece que) está em jogo" (Butler 2015). Os mortos, aqui, continuam como alvo de violência ao serem submetidos a uma política de classificação e controle que toma qualquer espaço para produção de afeto e memória, mas que, ao contrário, se pauta na reprodução da "legitimidade do morrer e do matar" (Medeiros, 2018).

Por fim, toda a reflexão que tentei produzir neste artigo me recordou trecho da fala de Viveiros de Castro, tratando sobre a morte como ritual, proferida no Café Filosófico[11]: segundo ele, para alguns grupos indígenas brasileiros, os mortos são inimigos e desejam os vivos, tentam atraí-los ao fazê-los pensar na morte. Nesse sentido, os "mortos exercem uma espécie de sucção" dos vivos. Ele descreve o "mau encontro" dos indígenas como um encontro com uma pessoa que já morreu, e como esse evento produz um choque que é constantemente narrado como uma experiência de quase-morte, pois houve contato com o morto, que quer te raptar e trazê-lo à morte.

Descrevendo e analisando esses eventos, ele chama atenção para o fato de que, na grande maioria das vezes, eles ocorrem em momentos de solidão. Essa solidão é, assim, encarada por tais grupos como uma doença, um perigo, que aproxima da morte. O parentesco, por outro lado, se apresenta como a rede de segurança que protege aquela pessoa da morte. A morte é retratada como a inimiga do parentesco, e confrontá-la é estar "à mercê de uma subjetividade muito mais poderosa do que a dele, sem ninguém a recorrer".

Na nossa cultura, esse mau-encontro é aproximado em experiência por Viveiros de Castro com o "ser parado pela polícia". Esse encontro com a polícia que gera um desconforto, um "frio na barriga", pois, conclui, "o Estado que está por trás da polícia, em princípio, é a antítese do parentesco", é uma subjetividade sublimadora. Em frente ao Estado, talvez alguns de nós não sejamos suficientemente humanos.

11 A fala está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LW0ojNmrF68 (acessado em 25/07/20).

Diante do exposto, nas fotografias periciais necroscópicas, o corpo serve apenas para dar materialidade à morte e, assim, presentificam o evento morte e a eternizam não como qualidade do sujeito que será relembrado por seus entes queridos, mas como centro de um regime de verificação do acontecimento. Se apresentaram a mim, dessa forma, como a própria antítese do afeto e do amor trazidos pelas fotografias fúnebres ou em contexto de luto e absolutamente distantes de qualquer discussão na ordem da arte. Relacionadas aos casos de letalidade policial trazem, ainda, o componente perturbador da morte das vidas que não são sequer passíveis de luto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belting, Hans. 2014. Imagem e morte: a corporalização nas primeiras culturas**.** In: *Antropologia da imagem*, Hans Belting, Trad. Artur Mourão. Lisboa: KKYM.

Borges, Maria Eliza Linhares. 2003. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica.

Butler, Judith. 2015. *Quadros de guerra:* Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Centro de Antropologia e Arqueologia Forense (CAAF). 2018. *Violência de Estado no Brasil*: uma análise dos Crimes de Maio de 2006 na perspectiva da antropologia forense e da justiça de transição — Relatório final. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo.

Didi-Huberman, Georges. 2013. Cascas. *Revista Serrote*, no. 13.

Eilbaum, Lucía e Flávia Medeiros. 2015. Quando existe 'violência policial'? Direitos, moralidades e ordem pública no Rio de Janeiro. *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Rio de Janeiro, v. 8, n.3, p. 407-428, jul/ago/set.

Feldman, Ilana. 2016. *Imagens apesar de tudo*: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. ARS, v.14, n.28, São Paulo.

Godoi, Rafael, Carolina Christoph Grillo, Juliana Tonche, Fábio Mallart, Bruna Ramachiotti e Paula Pagliari de Braud. 2020. Letalidade policial e respaldo institucional: perfil e processamento dos casos de 'resistência seguida de morte' na cidade de São Paulo. *Revista de Estudios Sociales* 73: 58-72. https://doi.org/10.7440/res73.2020.05

Gonçalves, Marco Antonio e Scott Head. 2009. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In *Devires Imagéticos:* a etnografia, o outro e suas imagens, Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott (Orgs.), Rio de Janeiro: FAPERJ e 7 Letras.

Ingold, Tim. 2012. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-4, jun.

Junqueira dos Santos, Carolina. 2016. Amor, morte, fotografia. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, maio.

Junqueira dos Santos, Carolina. 2017. Um lugar para o corpo: fotografias familiares em contexto de luto. *Revista M.*, v. 2, n. 3, p. 8-29, jan./jun.

Levi, Primo. 2016. *Afogados e Sobreviventes*: os delitos, os castigos, as penas. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Medeiros, Flavia. 2018. O morto no lugar dos mortos: classificações, sistema de controle e necropolítica no Rio de Janeiro. *Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer*. Rio de Janeiro, v.3, n. 5, p. 72-91, jan./jun.

Miranda, Ana Paula Mendes de e Maria Victoria Pita. 2011. Rotinas burocráticas e linguagens do Estado: políticas de registros estatísticos criminais sobre mortes violentas

no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 19, n. 40, p. 59-81, out.

Nadai, Larissa. 2018. *Entre pedaços, corpos, técnicas e vestígios:* o Instituto Médico Legal e suas tramas. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Sontag, Susan. 2012a. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, Susan. 2012b. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Villela, Alice, 2015. Quando a imagem é pessoa ou a fotografia como objeto patogênico. In *Entre Arte e Ciência* – a Fotografia na Antropologia, Caiuby Novaes, Sylvia (Org.), São Paulo: EDUSP, pp 109-121.

AUDIOVISUAL

Satiko, Rose, Shambuyi Wetu, Jasper Chalcraft. 2017. *Tabuluja (Acordem!).* 11'25''. Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), São Paulo.

PAULA PAGLIARI DE BRAUD é mestranda em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP 2021). Cursou graduação em Direito e em Ciências Sociais também na USP. E-mail: paula.braud@usp.br

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: 27/08/2020
Reapresentado: 15/01/2021
Aprovado: 11/03/2021

INTERCULTURALIDADES EN DANZA: RECREACIONES DEL IMAGINARIO IDENTITARIO ARGENTINO

DOI
0.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181512

SILVIA CITRO[1]
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - CONICET, Buenos Aires, Argentina, 1406 – contacto@antropologiadelcuerpo.com

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4597-3733

RESUMEN
El artículo analiza cómo las políticas culturales emprendidas en Argentina entre 2010-2015 intentaron confrontar el tradicional imaginario identitario sobre "el origen blanco-europeo" de los argentinos. Para ello, inicialmente, realizo una genealogía de las principales transformaciones históricas de esas políticas e imaginarios, para luego focalizar en las actuaciones del *Combinado Argentino de Danza (CAD)*, en las celebraciones de conmemoración de estado-nación argentino, organizadas por el Ministerio de Cultura de la Nación durante este período. El CAD es el primer grupo de la escena local que propuso combinar géneros folklóricos nacionales que revalorizan influencias indígenas, con el hip hop, la danza contemporánea y la música electrónica, articulando a artistas de distintas procedencias regionales y estéticas. A través de este caso, reflexiono sobre los modos en que las ideologías multiculturalistas globales han sido reelaboradas localmente, en los intentos políticos por legitimar un nuevo imaginario nacional intercultural, popular y no sexista.

PALABRAS CLAVE
Performance; Imaginarios Identitarios; Interculturalidad; Políticas Culturales; Argentina.

1 Esta investigación ha sido financiada por el CONICET y la programación UBACYT 2020-2023 (20020190100238BA), "Corporalidad, materialidad y sonoridad: Abordajes desde las religiosidades populares, los activismos sexo-genéricos y la performance-investigación".

ABSTRACT
The article analyzes how Argentinian cultural policies between 2010-2015 tried to confront the traditional "White-European origin" identity imaginary of the Argentinians. For this, initially, I make a genealogy of the main transformations of these policies and imaginaries; and after that, I focus on the performances of the *Combinado Argentino de Danza* (CAD) in the celebrations of the commemoration of Argentine nation-state, organized by The National Cultural Ministry during this period. The CAD is the first group on the local scene that proposed combining national folk genres that revalue indigenous influences, with hip hop, modern dance and electronic music, articulating artists from different regional and aesthetic origins. Through this case, I examine the ways in which global multiculturalist ideologies have been reworked locally, in political attempts to legitimize a new intercultural, popular and non-sexist national imaginary.

KEYWORDS
Performance; Identity Imaginaries; Cultural Policies; Interculturality; Argentina.

INTRODUCCIÓN

Este artículo indaga en los modos en que las políticas culturales emprendidas en Argentina, principalmente entre 2010-2015, intentaron confrontar el tradicional imaginario identitario acerca del "origen blanco-europeo" de los argentinos. En continuidad con investigaciones previas, me interesa analizar cómo los imaginarios identitarios nacionales se construyen no sólo a través de inscripciones textuales, discursos verbales, espacios e iconografías, sino también a partir de gestualidades, danzas y músicas que ponen en escena corporalidades y sonoridades en los espacios públicos, movilizando emociones colectivas intensas. Por ello, propongo centrarme aquí en uno de los grupos de danza que el estado argentino eligió visibilizar públicamente en ese período: el Combinado Argentino de Danza o CAD. Este grupo, creado en 2011, al poco tiempo fue convocado por el Ministerio de Cultura de la Nación para participar en importantes eventos oficiales, entre los que destacan los festejos conmemorativos de nacimiento del estado-nación argentino de 2014 y 2015. Mi interés en el CAD se basa en que fue el primer grupo en la escena local que propuso una modalidad estética novedosa que combinó: géneros folklóricos locales que revalorizan las influencias indígenas, el hip hop, la danza contemporánea y la música electrónica.

Desde la celebración del "Bicentenario" argentino de 2010, en el que se conmemoraron los 200 años de las revoluciones independentistas, y hasta el 2015, el gobierno nacional, bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, convocó a diferentes artistas para participar de estos eventos multitudinarios. Los festejos fueron realizados en la ciudad de Buenos Aires, en escenarios montados al aire libre en la Plaza de Mayo (frente a la sede del Gobierno Nacional), y transmitidos por la televisión pública argentina a todo el país. Como destacó Connerton (1989), los rituales de conmemoración que rememoran los orígenes

de diversos grupos sociales, son momentos privilegiados para construir las "comunidades imaginadas", posibilitando que las identidades y memorias colectivas se transmitan y recreen a través de ceremonias compartidas. En América Latina, los festejos que conmemoran la independencia del régimen colonial han sido rituales claves para la construcción simbólica y legitimación política de los imaginarios nacionales. Así, a lo largo de su historia, han apelado a puestas en escena en espacios públicos, los cuales, a través de diferentes estéticas, condensan y expresan estos imaginarios identitarios. Por tanto, estos festejos se convierten en espacios privilegiados para analizar cómo los estados utilizan y movilizan "la cultura como un recurso" - retomando la conocida expresión de Yudice (2002) - para intervenir activamente en el espacio público y consolidar o, como en este caso, transformar los imaginarios identitarios nacionales y regionales.

Mi hipótesis inicial fue que las performances de este y otros grupos artísticos convocados - como es el caso del conjunto de música electrónica e indígena Tonolec y el coro indígena Chelalapi (Citro y Cerletti 2013) o la agrupación de performance Fuerza Bruta (Citro 2017) - se correspondían con las intenciones de una política cultural estatal que intentaba legitimar un imaginario nacional multicultural, acorde con las políticas globales que se venían difundiendo desde la década del '90. No obstante, el análisis de estas expresiones y grupos develó la presencia de particularidades que se diferencian de las versiones globalizadas del multiculturalismo neoliberal, como es la recurrencia a una interculturalidad crítica y popular, que visibiliza no solo las manifestaciones estéticas sino también a los mismos sujetos sociales históricamente excluidos en Argentina, especialmente los grupos mestizos, indígenas y afrodescendientes, en sus tensiones y luchas actuales.

En lo que refiere a la aproximación teórico-metodológica, este trabajo abreva en una serie de estudios socio-antropológicos ya clásicos de la performance (Turner 1992, Beeman 2003), la danza (Browning 1995, Ness 1992, Reed 1998, Savigliano 1995, Katz y Greiner 2003) y la música (Feld 1988, Turino 1999), entre otros, los cuales enfatizaron cómo estas expresiones no sólo representan o simbolizan posiciones identitarias ya existentes, sino que también pueden intervenir activamente en su construcción, así como en las disputas y estrategias políticas que encaran los diversos grupos y actores sociales por su legitimación. Siguiendo esta perspectiva, en trabajos anteriores (Citro 1997, 2009, 2012), fui elaborando un abordaje metodológico para el análisis de las performances que será parcialmente retomado en este artículo y que, a continuación, sintetizo.

A partir de la perspectiva de la intertextualidad y el dialogismo de Bajtin (1999) y Voloshinov (1993), y los trabajos de Bauman y Briggs (1999), he

destacado que tanto los géneros discursivos como también los performáticos se construyen a través de su devenir en el tiempo y los espacios, en relación con otros géneros y prácticas sociales, pasadas y presentes. Además, en las últimas décadas, estos procesos han tendido a intensificarse en la sinergia entre la globalización, el multiculturalismo, el creciente acceso a Internet y la proliferación de prácticas y estéticas posmodernas que apelan a la hibridez. En consecuencia, en las performances es posible detectar ciertas marcas que evidencian estas conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales y que resultan fundamentales para comprender el potencial de cada performance para construir sentidos e intervenir en disputas políticas. Por ello, propuse un abordaje que confronta, a la manera de una metodología dialéctica, un "movimiento de acercamiento", en el que se describen analíticamente el estilo y la estructuración de la performance y se intenta comprender las afectaciones (el entramado de sensaciones-emociones-sentimientos-significaciones) construidas por los mismos *performers* en su práctica; con el "distanciamiento genealógico-contextual", en el que se ejerce la sospecha sobre esa misma performance, para intentar develar sus posibles conexiones con otras prácticas y significaciones actuales, así como sus posibles genealogías pasadas. Finalmente, para arribar a una síntesis que permita analizar los efectos o resonancias de las performances en los procesos de construcción, legitimación y disputa de los roles sociales e imaginarios identitarios, he recurrido a la articulación entre la semiótica peirceana con las teorías de la performatividad propuestas por Butler (1999, 2002).

Diferentes autores han destacado cómo las sonoridades-corporalidades-visualidades construyen significaciones apelando a modalidades icónicas e indexicales, que justamente las vínculan con otras practicas sociales y significaciones culturales (Browning 1995, Lewis 1992, Turino 1999, entre otros). Desde la perspectiva peirceana, la iconocidad alude a aquella relación donde alguna de las propiedades perceptibles del signo posee en sí mismas isomorfismos o semejanzas formales con algunas de las propiedades de la entidad u objeto referenciado; mientras que, en la indexicalidad, existe un "lazo existencial" entre el signo indexical y su objeto, que se basa en su co-ocurrencia dentro de las propias experiencias de vida, por eso los índices "llaman la atención sobre sus objetos por impulso ciego" y "reenvían" a los sujetos esos objetos, por "contigüidad" (Peirce citado en Verón 1993:5). Pero una vez que estas relaciones indexicales se han establecido, ya sea por la reiteración de ese vínculo en el tiempo, o por el impacto afectivo que ese signo alguna vez generó en un contexto particular, la co-presencia real del signo y del objeto ya no es requerida, pues, como señala Turino (1999: 235), "el índice aún puede traer" al presente aquellos "objetos experiencialmente ligados" del pasado y, a su vez, "nuevos elementos" de la situación presente "pueden

quedar vinculados al mismo signo". Por eso, estos reenvíos indexicales contribuyen a gestar lo que Turino (1997: 235) denomina una "bola de nieve semántica", la cual, considero, es también "performativa", pues acumulan, sedimentan y actualizan (hacen presentes) afectaciones y significaciones; en otras palabras, se "hacen presentes, se activan en los sujetos y se re-viven, como si la mediación entre el signo vehículo y las entidades señaladas pudiese reducirse o incluso anularse, para fundirse en una misma corriente existencial" que se materializa en los cuerpos (Citro 2009: 227). Por eso, son palabras, sonidos, movimientos, objetos, visualidades, que tienen el potencial de hacer-realizar lo que dicen, suenan, mueven, muestran.

Desde esta perspectiva, las significaciones icónicas e indexicales o estos "efectos performativos" de las performances emergen de los complejos entramados de conexiones genealógicas y contextuales. Por eso, para develar cómo se producen estos efectos, es fundamental atender a los modos en que ciertos elementos de un estilo, modo de estructuración, afectaciones y, también incluso, de organización del evento y su micro-política, se des-contextualizan y re-contextualizan en otras performances (Hanks 1989, Briggs y Bauman 1996), a través de citas directas y/o reelaboraciones, las cuales, al recombinarse, contribuyen a visibilizar ciertos rasgos e invisibilizar o excluir a otros. Así, con ese bagaje previo, podemos analizar cómo la experiencia de ejecución y percepción de una determinada performance produce diferentes "efectos" (afectos y significaciones), a través principalmente de estas dos modalidades que se combinan entre sí. Por un lado, al propiciar vínculos de similitud (o *iconicidades*) con experiencias y significaciones socioculturales cotidianas u otras expresiones estéticas que han sido parte de las biografías de los performers y espectadores y que son citadas y reelaboradas; y por otro, al propiciar que esas citas también traigan consigo y reactualicen otras experiencias vividas (sensaciones, afectos y significaciones), que formaron parte de sus anteriores percepciones/ejecuciones (*indexicalidades*). Por eso, los modos en que las performances construyen significaciones y efectos performativos no dependen únicamente de las intencionalidades comunicativas y políticas de sus hacedores, sino también de estos sentidos que emergen a partir de estos vínculos icónicos e indexicales que se gestan en las complejas tramas genealógicas-contextuales y que, muchas veces, operan de manera pre-consciente o inconsciente; de ahí, el margen de indeterminación que persiste en los diferentes interpretantes.

Dada la importancia que esta aproximación teórico-metodológica otorga al abordaje genealógico-contextual de las performances, en la primera parte de este artículo, realizaré una reseña sobre los principales modos en que se fue construyendo en Argentina aquel imaginario identitario

de origen blanco-europeo, así como sus primeras fisuras, a partir de las ideologías multiculturalistas que se difunden en la década del 1990. Especialmente mostraré cómo estos imaginarios se han evidenciado en los repertorios musicales y dancísticos hegemónicos del "folklore argentino", los cuales justamente serán cuestionados, reelaborados y recombinados en las performances del CAD, cuyo análisis más detallado emprenderé en la segunda parte.

1. UNA APROXIMACIÓN GENEALÓGICA: DEL BLANQUEAMIENTO DEL "CRISOL DE RAZAS" AL MULTICULTURALISMO GLOBALIZADO

Diversos autores coinciden en señalar que Argentina es uno de los países de América Latina en donde más se enfatizó la legitimación de un imaginario identitario de nación "blanca", heredera fundamentalmente de "tradiciones europeas" occidentales (Ratier 1971, Bartolomé 1987, Segato 1999). Desde mediados del siglo XIX, durante el proceso de consolidación del estado-nación, las elites gobernantes incrementaron la persecución militar de los pueblos indígenas así como su asimilación forzada a la "civilización occidental y cristiana", reconocida incluso en la Constitución de 1854, al promover "la conversión" de los "indios" al "catolicismo" (artículo 67 inciso 15). En el caso de los afrodescendientes, la historiografía más clásica señaló su drástico descenso e incluso su "desaparición" durante el siglo XIX, argumentando su amplia participación y mortalidad en las guerras de la independencia y luego en la guerra del Paraguay (1864-1870), así como en la epidemia de fiebre amarilla de 1871 en Buenos Aires. No obstante, investigaciones recientes sostienen que estas tesis sobre la temprana "desaparición" fueron parte de los intentos de las elites de la época por invisibilizar a los afrodescendientes y construir una sociedad "blanca y europea", señalando también la ausencia de estudios sobre los complejos procesos de mestizaje de esta población (Reid Andrews 1989). Paralelamente a estos procesos, las elites gobernantes fomentaron la inmigración europea, siendo Argentina el segundo país (después de los Estados Unidos) que recibió mayor cantidad de inmigrantes en esa época, aproximadamente unos 6.6 millones. Aunque las narrativas dominantes del "crisol de razas" proyectaban una fusión de las distintas procedencias étnicas y raciales - que licuaría sus diferencias y originaría un nuevo y homogéneo "ser nacional" -, en esta fusión los componentes europeos fueron los privilegiados, y los indígenas y afrodescendientes, los invisibilizados.

Durante los gobiernos de Juan Domingo Perón (1945-1955), se fueron introduciendo algunas fisuras en este imaginario. Por un lado, porque se impulsaron diversas políticas orientadas a la "protección" del aborigen (Martínez Sarasola 1992), lo cual le otorgó una mayor visibilidad a la

problemática de esta población. Por otro, porque proliferaron las políticas orientadas a la "reivindicación e inclusión social" de los sectores populares, especialmente de los trabajadores de origen mestizo y campesino que comenzaron a migrar principalmente del norte del país a Buenos Aires, para emplearse en la industria que empezaba a desarrollarse en esa época. Justamente, aquellos jóvenes fueron denominados "cabecitas negras" por las elites urbanas de ascendencia europea, lo cual evidenció la persistencia de categorías racistas (Ratier 1971). Como destaca Gravano (1985: 87), los contingentes de "cabecitas negras" aumentaron drásticamente la concentración poblacional, principalmente en Buenos Aires y su conurbano, donde su población llegó a sobrepasar el 50% del total del país. Así, este sector social se convirtió en uno de los principales beneficiarios de las políticas de inclusión social del peronismo y en el principal artífice de sus triunfos electorales. Veamos cómo estos imaginarios identitarios intervinieron en la conformación del repertorio folklórico musical y dancístico en Argentina.

En la década del `40, el musicólogo Carlos Vega (1944, 1952) emprendió una de las documentaciones sistemáticas más importantes de las "músicas y danzas folklóricas de la Argentina"[2]. No obstante, en sus estudios, no incluyó a grupos indígenas ni afrodescendientes y consideró que solamente unos pocos géneros folklóricos contenían alguna raíz "indígena" de la zona andina (el carnavalito y la baguala), pero ninguno "afro". Esta construcción del repertorio diferenció a Argentina de otros países latinoamericanos, como por ejemplo Bolivia, Perú, Colombia y Ecuador, en los cuales sí suelen distinguirse géneros musicales y dancísticos criollos, indígenas y afrodescendientes, aunque con diversas visibilidades y legitimidades a lo largo de su historia. Así, durante mucho tiempo, en Argentina se constituyó un folklore musical y dancístico que no sólo invisibilizó las influencias indígenas y afrodescendientes, sino que también reformuló estilísticamente los componentes mestizos, para valorizar aquellos rasgos que más se acercaban a los imaginarios europeos. Un ejemplo clave de este proceso es el tratamiento del "gaucho". Este término alude a los criollos o mestizos de diferentes regiones rurales, los cuales históricamente habían convivido con los indígenas de la zona y, en varios casos, se habían rebelado frente a las elites urbanas blancas que se adueñaban de sus territorios e intentaban reclutarlos para el trabajo agrícola. No obstante, en el folklore tradicional, el gaucho tendió a ser despojado de estos atributos ligados al mestizaje y también a la rebeldía, para convertirse en una figura estetizada con ribetes románticos. Blache (1983) ha analizado cómo los sectores terratenientes tradicionalistas,

2 Sobre la obra de Vega, puede verse Blache (1983), Ruiz (1998), Hirose (2010), Benza, Mennelli y Podhajcer (2012), entre otros.

alineados con la derecha conservadora y nacionalista, impulsaron este proceso: intentaron erigir a este gaucho estetizado como símbolo de la nacionalidad argentina, para diferenciarse de aquellos migrantes europeos que arribaban al país, y cuyo ascenso social se consideraba amenazante. En suma, en estos procesos de folklorización y reinvención de tradiciones, se aprecia aquello que Kirshenblatt-Gimblett (1998: 72) caracteriza como un "borramiento del poder ideológico de la performance y su habilidad para confrontar los órdenes sociales y políticos dominantes", pues "en el corazón del proceso de tradicionalización está el deseo de enmascarar cuestiones relativas al poder y la dominación."

Es importante agregar que, durante el peronismo, se promovió la difusión del folklore como parte de sus políticas para construir y legitimar una "cultura nacional" y "popular" (Gravano 1985), y, como ha analizado Hirose (2010), ese período fue clave para legitimar el repertorio de músicas y danzas folklóricas argentinas. En el caso de Benza, Mennelli y Podhajcer (2012: 176) enfatizan en la confluencia de tres procesos que se gestaron entre 1940 y 1950: a) el "apoyo a los estudios sobre músicas y danzas del folklore desde una perspectiva "científica"", como es el caso de los trabajos del mencionado Vega; b) "la creación de profesorados" que institucionalizan las danzas folklóricas y la "inclusión del folklore en la enseñanza escolar"; y c) la "creación de diversos ballets que las representaron y difundieron". Así, en 1953 se crea una de las compañías de danza folklórica más importantes de Argentina, dirigida por los bailarines Santiago Ayala (El Chúcaro) y Norma Viola. Esta pareja artística creó más de 160 obras coreográficas, muchas de ellas altamente espectacularizadas, en tanto incorporaban nuevas coreografías, tendientes a destacar la destreza y el virtuosismo, como por ejemplo las figuras acrobáticas en el malambo - el único género de danza solista masculina, centrada en el zapateo. El estilo creado por Ayala y Viola ha tenido una gran influencia en las generaciones posteriores de bailarines e, incluso desde 1990 (y hasta sus respectivas muertes), dirigieron el entonces recién creado Ballet Folklórico Nacional, de carácter oficial. Un elemento que me interesa destacar es que cuando Norma Viola se incorpora al ballet de Santiago Ayala, en 1954, era "bailarina clásica" formada en una de las instituciones más prestigiosas del país en el campo del ballet clásico, el Instituto del Teatro Colón. Como puede apreciarse en las fotos que siguen, esta impronta de la técnica del ballet clásico europeo ha sido fundamental en el Ballet Folklórico Nacional, desde aquel entonces hasta la actualidad.



IMAGEN 1. "Norma Viola y el Chúcaro en Nueva York", sin fecha y autor.
Fuente: http://tierrayarteasociacioncivil.blogspot.com.ar/2012/08/santigo-ayala-el-chucaro.html



IMAGEN 2. "El Chúcaro y Norma Viola en una de sus tantas participaciones en el cine", sin fecha y autor.
Fuente: http://www.laautenticadefensa.net/76228, acceso Junio 2015. Publicada originalmente en *Antes y después, Santiago Ayala "el Chúcaro" y Norma Viola,* de J. C. Guillen, 2009, Editorial Balletin Dance.



IMAGEN 3. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015[3].



IMAGEN 4. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015.



IMAGEN 5. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015.

3 Estas y las siguientes fotos están disponibles en http://www.cultura.gob.ar/elencos/ballet-folklorico-nacional/ (acceso Junio 2015).



IMAGEN 6. Sitio Web oficial del Ballet Folklórico Nacional, sin autor, 2015.

Las siluetas delgadas y las proporciones equilibradas de los cuerpos, los tratamientos aplicados, sobre todo en los peinados y maquillajes de las mujeres, así como las posturas erguidas y los movimientos corporales de cabeza, torsos, brazos y manos, son claras citas del ballet clásico europeo, las cuales suelen operar como un índice de experticia y profesionalización en estos y otros ballets folklóricos oficiales. En el caso de la imagen 6, también pueden verse la confluencia entre una disposición espacial de los cuerpos que retoma las rondas propias de algunas coreografías de influencias indígenas andinas (como el carnavalito), con la postura hacia atrás de la espalda de las mujeres, propia del ballet clásico y también usada en la danza contemporánea. Así, se aprecia que, incluso cuando estos ballets incorporan en sus obras citas que, por analogía, remiten a cierto imaginario "indígena", éstas son subsumidas a un lenguaje técnico-expresivo basado fundamentalmente en el ballet clásico (Citro y Torres Agüero 2015). En suma, la profesionalización en la danza folklórica está ligada a un entrenamiento técnico que se apoya en ciertos principios del ballet clásico, en tanto se lo considera como una de las técnicas más legítimas para la formación corporal del bailarín, y emerge entonces en las formas y proporciones de sus cuerpos, en sus posturas y gestualidades.

Retornando a la síntesis histórica, es importante recordar que, entre 1955 y 1983, Argentina vivió un conflictivo período que incluyó sucesivos golpes de Estado, proscripciones al peronismo y dictaduras militares, y en el cual ni la problemática indígena ni la afro ocuparon un lugar en la agenda pública. No obstante, a inicios de la década del 70, comenzaron a gestarse las primeras organizaciones políticas indígenas de Argentina, aunque la dictadura militar que se inició en 1976 abortará muchos de estos procesos. Fue también a inicios de los años '70 que se produjeron las primeras investigaciones antropológicas que documentaban las expresiones

musicales y dancísticas de los grupos indígenas del norte andino, la región chaqueña y el sur patagónico, gracias al trabajo pionero de Irma Ruiz y Jorge Novati, que, junto con otros colegas de mi Universidad, hemos continuado. Recién con el restablecimiento de la democracia en 1983, y con la asunción de Raúl Alfonsín, del Partido Radical, en 1985, se sancionó la Ley Nacional 23.302 de Política indígena y apoyo a las comunidades, hasta hoy vigente, en la que se reconoce la pre-existencia étnica y cultural así como los derechos de estos pueblos.

A partir de la década de 1990, y del retorno del peronismo al poder con el presidente Carlos Menem, se inició un período de políticas neoliberales y retracción del Estado que resultaron en una profunda crisis económica y política durante 2000-2001. En este período, también se aprecian las primeras influencias de los discursos multiculturalistas promovidos por las organizaciones internacionales, las cuales favorecieron la emergencia de pueblos, grupos y expresiones culturales antes invisibilizados, que comenzaron a reclamar "derechos" en nombre de su identidad y, de este modo, obtuvieron reconocimientos legales e incluso algunos recursos económicos de los organismos transnacionales y nacionales. En este marco, en 1994 se aprobó una nueva Constitución Nacional que incluía por primera vez el reconocimiento de un pasado y un presente "pluricultural", cuyos principales referentes eran los "pueblos indígenas", aunque no así los afrodescendientes (Art. 75, inc. 17). Sin embargo, este reconocimiento legal no implicó una mejor calidad de vida para estas poblaciones. En este sentido, y como han señalado diversos autores, la coexistencia y el respeto de todas las culturas por igual que proponen el multiculturalismo han operado como la contracara ideológica, y enmascaradora, de una economía política de la desigualdad que se afianzó con el neoliberalismo (Zizek 1998, Segato 1999, Lacarrieu 2000, Grüner 2002). En términos de Walsh (2008), se trata de un multiculturalismo funcional que "busca promover el diálogo y la tolerancia sin tocar las causas de la asimetría social y cultural hoy vigentes", y, por tanto, "asume la diversidad cultural como eje central (...) dejando por fuera los dispositivos y patrones de poder institucional-estructural que mantienen la desigualdad".

Una de las políticas culturales que evidencia esta articulación de las ideologías multiculturalistas con el neoliberalismo fue el proceso de "patrimonialización" del tango. En 1999, el tango fue reconocido como "parte integrante de patrimonio cultural de la ciudad" de Buenos Aires y, en 2001, fue propuesto por los estados nacionales argentino y uruguayo para integrar la "Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO". La descripción del tango presentada en esta Lista de la UNESCO remarca justamente el carácter multicultural de esta expresión, que nació entre:

> ...las clases populares de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. En esta región, donde se mezclan los emigrantes europeos, los descendientes de esclavos africanos y los nativos (criollos), se produjo una amalgama de costumbres, creencias y ritos que se transformó en una identidad cultural específica. (...) la música, la danza y la poesía del tango que son, a la vez, una encarnación y un vector de la diversidad y del diálogo cultural. (Fuente: https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258).

Como puede apreciarse, el componente europeo es el primero que se destaca, seguido de los africanos, mientras que los componentes indígenas serían los ausentes, pues apenas podría intuirse en esta definición de lo "nativo" como "criollo", es decir, ya mestizado. En este mismo sentido, cabe destacar que, dado su origen en las "ciudades", el tango ha tendido a ser considerado como un género aparte del "folklore", consolidando así la división urbano/rural y, en este caso, entre la ciudad de Buenos Aires y las otras provincias que conforman el país. Es decir, a Buenos Aires, la ciudad puerto que recibió a los inmigrantes, se le adscribe el tango urbano, mientras que, al denominado coloquialmente "interior del país", con predominio mestizo, se le asigna "el folklore" rural. En relación al componente "afro" del tango, en las últimas décadas, algunos músicos e investigadores, como Juan Carlos Cáceres y luego Pablo Cirio (2006), han indagado y revalorizado estas influencias, argumentando, entre otras cuestiones, el origen de la palabra y las fuentes que testimonian que los afrodescendientes practicaron este género en sus inicios. No obstante, estudios musicológicos anteriores como los del ya citado de Vega (1944), y luego Novati (1980), desestimaron estas posibles influencias. Más allá de esta controversia musicológica, interesa destacar que este énfasis en identificar un origen afro para el tango contribuyó a situar esta expresión dentro de un imaginario identitario multicultural y no racista, más acorde con las políticas culturales globales de la época.

Es importante agregar que, como señala Morel (2010), inicialmente la UNESCO fue reticente a aprobar esta presentación, debido a que el tango no era considerado una expresión en "peligro" que requiriera "medidas urgentes de salvaguarda", pero, luego de algunos cambios, en 2009 fue aceptado. A través de esta presentación, se evidencia cómo las políticas patrimoniales privilegiaron una expresión que gozaba de una gran vitalidad cultural y, sobre todo, de un amplio éxito en el mercado del espectáculo, especialmente a través de los circuitos de consumo turístico, que contribuyeron a generar un imaginario exotizante en torno a la "pasión" en el tango (Savigliano 1995). En la primer fotografia que puede verse en el sitio de la UNESCO dedicado al tango como Patrimonio, y que a continuación reproducimos, se aprecia una imagen que denota este

proceso de espectacularización. Se trata de una pareja en un escenario, aparentemente en la pose final de una coreografía, ataviados ella con un vestido brillante y él con un saco, frente a un público numeroso. Asimismo, se aprecia una vez más la presencia de posturas, gestos y movimientos corporales ligados al entrenamiento en el ballet clásico, especialmente en el brazo en alto de la bailarina y en la posición semi arrodillada de ambos, las cuales no suelen utilizarse en los modos locales populares y más tradicionales en los que se practica esta danza.



IMAGEN 7. Sitio Web oficial del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, Autor: Ministerio de Cultura Ciudad de Buenos Aires, 2008.
Fuente: https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258 (acceso Septiembre 2016).

Como plantea Prats (1997: 6), en estos procesos de "activación de patrimonio [...] se selecciona, se patrimonializa para avalar una determinada versión de la identidad o para representar y vender una determinada versión de la identidad". Así, en el caso del tango se activó como "patrimonio" una expresión que ha operado como un capital cultural que produce importantes beneficios económicos y que, además, refuerza el centralismo histórico de Buenos Aires en la definición del imaginario nacional, pues, a pesar de ser una expresión específica de la cultura "rioplatense y porteña", ha funcionado metonímicamente como símbolo de una identidad argentina mayor en el mercado cultural. Si bien en Argentina existían otras expresiones que, siguiendo los criterios de la UNESCO, estaban "cayendo en el abandono" y merecían medidas de "salvaguarda" urgentes - como muchas de las expresiones musicales y dancísticas de los grupos indígenas -, difícil hubiera sido que el Estado nacional de aquella época hubiese intentado activarlas como patrimonio. Por un lado, porque resultaban poco eficaces para el imaginario de una identidad nacional que históricamente se ha construido negando a los indígenas del "interior del país" y remarcando los orígenes europeos de "los porteños"; y por otro, porque aquellas expresiones indígenas resultan menos redituables, en tanto suelen ser estéticamente menos "atractivas" para las sensibilidades estéticas del mercado cultural actual (Citro y Torres Agüero 2015). Qué mejor, entonces, que el exitoso y apasionado tango porteño, heredero del abrazo de los valses de los migrantes pero redefinidos ahora con rasgos afro, para avalar ese nuevo imaginario de identidad multicultural y, a la vez, incrementar los beneficios económicos que derivan de sus industrias culturales asociadas.

En lo que refiere ya más específicamente a las políticas culturales nacionales emprendidas por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (2003-2015), algunos autores hemos analizado la tendencia a promover un imaginario "multicultural" que otorgó mayor visibilidad a los pueblos originarios, afrodescendientes, mestizos e incluso también a los inmigrantes latinoamericanos (Bayardo 2008, Citro y Torres Aguero 2015, Adamovsky 2016). En este sentido, es necesario recordar que, durante el período, se consolidaron los vínculos con otros mandatarios latinoamericanos con los que se compartían ciertos lineamientos económicos, políticos y culturales. Tal fue el caso de Hugo Chávez en Venezuela, Lula da Silva en Brasil, Evo Morales en Bolivia, Rafael Correa en Ecuador y José Mujica en Uruguay, situación que algunos autores han denominado el "giro a la izquierda en América Latina", o también, de manera más controvertida, el "giro populista" (Damin y Petersen 2016). Así, este nuevo imaginario y las políticas que lo acompañaron permitieron que muchos argentinos se "hermanasen" simbólicamente con otras naciones latinoamericanas con las que ahora compartía no sólo ese "giro político", sino también el reconocimiento de aquellas "raíces" culturales indígenas, afroamericanas y europeas compartidas.

Este imaginario se fortaleció sobre todo a partir de 2010, año del Bicentenario. Así, en un trabajo anterior (Citro 2017), analicé lo que caracterícé como un "imaginario multicultural pero a la vez popular", en los festejos del Bicentenario, especialmente en el desfile central de ese evento, realizado por la agrupación de performance Fuerza Bruta. En ese desfile, se produjo una redefinición de la "historia nacional" que otorgó una mayor visibilidad y protagonismo a los componentes indígenas, afro y mestizos, así como a las luchas políticas populares del último siglo, por ejemplo, las emprendidas por el movimiento obrero o las Madres de Plaza de Mayo. Además, analicé otros actos simbólicos de ese año que evidenciaban la reconfiguración de ese imaginario identitario, por ejemplo, el anteriormente denominado "Día de la Raza" del 12 de octubre, que conmemoraba el "Descubrimiento de América", pasó a denominarse "Día del Respeto a la Diversidad Cultural". También se realizaron diversas reformas en la sede del Poder Ejecutivo nacional: se inauguró una "Galería de Patriotas Latinoamericanos" que incluyó retratos de Tupac Amaru, Simón Bolívar, Augusto Sandino, Eva Perón, el "Che" Guevara, Salvador Allende, entre otros; el salón denominado "Cristóbal Colón" pasó a llamarse "Pueblos Originarios" y se creó el salón "Mujeres argentinas", que incluyó a luchadoras indígenas. Además, se decidió cambiar la figura impresa en el billete de mayor valor en el país: se reemplazó la imagen de Julio Argentino Roca, el principal responsable de la campaña militar contra los pueblos originarios del sur, por el busto de una de las principales referentes del peronismo, y de la reivindicación de los sectores populares, Eva Duarte de Perón. Ya en 2014, encontramos que la Secretaría de Cultura de la Nación pasó al rango de Ministerio, y es dirigida por primera vez por una mujer, proveniente justamente del folklore: la cantautora correntina Teresa Parodi. Finalmente, en 2015, luego de varias disputas judiciales y mediáticas, se removió la estatua de Cristóbal Colón que se hallaba en el contrafrente de la sede gubernamental; y, en su reemplazo, se colocó una estatua de Juana Azurduy, "líder mestiza" que luchó en las guerras de la independencia, la cual fue obsequiada por el presidente de Bolivia, Evo Morales[4].

Considero que estos actos evidenciaron los intentos por des-colonizar tiempos y espacios claves para la construcción de los imaginarios identitarios nacionales, como son ciertos hitos del calendario oficial, así como las imágenes y nombres que pueblan el edificio sede del poder central del

4 La importancia simbólica de estos actos también se evidencia en que con la posterior asunción del gobierno de Mauricio Macri, en 2016, de orientación neoliberal, gran parte de estas "reformas" fueron abandonadas: tanto la galería de los Patriotas Latinoamericanos como la estatua de Juana Azurduy fueron removidas de la Casa de Gobierno, en los festejos de la Revolución de Mayo volvieron a adquirir un rol fundamental los tradicionales desfiles de las fuerzas armadas, y en los nuevos billetes del dinero circulante se pusieron figuras de animales. Asimismo, en intervenciones públicas, el presidente sostuvo que los argentinos "venimos de los barcos" y que "en Sudamérica todos somos descendientes de europeos" (ver Diario Página 12 25/01/2018), generando importantes controversias.

gobierno y el dinero circulante. De esta manera, se ha confrontando y reformulado parte del imaginario que, desde fines del siglo XIX, construyeron las elites gobernantes acerca de una nación "blanca" heredera fundamentalmente de las tradiciones europeas porteñas, y, agregaríamos también, de una nación cuyos principales héroes, próceres y otras "personalidades destacadas" parecían ser sólo "varones" (Citro 2017). No obstante, a pesar de la promoción de este nuevo imaginario identitario, los conflictos con numerosas comunidades indígenas persistieron durante esta época, en especial los vinculados a los reclamos territoriales de comunidades del noreste y sur del país.

A continuación, analizaré las propuestas estéticas del CAD, en tanto producciones independientes que, retomando los términos de Walsh (2008), involucraron una experiencia "intercultural construida desde abajo", la cual en este caso se articuló con estas políticas culturales que fueron construidas "desde arriba", desde el estado nacional.

2. EL COMBINADO ARGENTINO DE DANZA: HACIA UNA INTERCULTURALIDAD POPULAR

El CAD es una compañía de danza independiente oriunda de la provincia de Buenos Aires, que inició sus actuaciones a fines de 2011 y se disolvió a inicios de 2019. En Argentina, se denomina "independientes" a los grupos que se desarrollan por fuera de los elencos, ballets y orquestas oficiales que funcionan en teatros y centros culturales estatales. No obstante, especialmente hasta 2015, el CAD y otros grupos grupos independientes fueron convocados para participar en festivales y otros eventos estatales y/o recibieron diferentes subsidios de apoyo a la creación artística; situación que cambió drásticamente, a partir del nuevo gobierno que se instaura en 2015.

Una de las principales características del CAD es lo que autodefinían como una "mixtura" de artistas de diferentes procedencias, según señalaban en su página web: "Artistas de hip hop, danza contemporánea y folklore procedentes de diferentes formaciones y experiencias de vida llevan adelante un proceso constante de formación, difusión y creación de acciones de danza"[5]. Esta mixtura también está presente en su nombre, que alude a lo "combinado", aunque remarcando allí el componente "argentino", que estaría dado sobre todo por la fuerte presencia de los géneros folklóricos. Si bien su nombre los identificaba como compañía de danza, integrada por un total de 11 bailarines y bailarinas, también aclaraban que estaba formada "por músicos, escenógrafos,

5 En http://combinadodedanza.com.ar/ (acceso Septiembre de 2016).

video-artistas, iluminador, DJ Villa Diamante y un manager y productor". Otro rasgo que los caracterizó fue su intención de no solo bailar en teatros, sino, y sobre todo, en "la calle, barrios humildes o sitios no convencionales" como geriátricos u hospitales; así consideraban al "arte como una herramienta de inclusión y transformación social" y a su danza como "la danza que avanza por una causa social"[6]. Finalmente, otro rasgo del grupo es que muchas de sus actuaciones se combinaban con el dictado de talleres participativos, que denominaron "Una danza posible", y que eran realizados "a varias voces y sin límite de alumnos participantes, impulsando el deseo de bailar y la búsqueda de lo propio siempre en relación con el otro".

Estas elecciones estéticas y políticas del CAD se vinculan con el peculiar origen del grupo. Su directora, Andrea Servera, es una reconocida bailarina que realizó sus primeras obras en la década del '90, en el circuito de danza independiente de Buenos Aires, entre otros, con el grupo El Descueve, uno de los principales referentes de la danza-teatro de aquella época. En el año 2000, Andrea comenzó a trabajar en la Fundación Crear Vale la Pena, una ONG creada en 1997 por la bailarina Inés Sanguinetti. Esta ONG fue de las primeras de Argentina en realizar "programas de integración social para jóvenes en situación de vulnerabilidad social", a través de diversas actividades artísticas y comunitarias, en una época en la que se empezaban a sentir las primeras consecuencias de la crisis provocada por las políticas económicas neoliberales. Justamente el Centro Cultural Puertas Abiertas, de la Fundación, se ubica en Beccar, en las cercanías de "Villa La Cava", uno de los barrios populares más grandes de la zona norte de la provincia de Buenos Aires, que se crea en los años '40, con los y las trabajadoras que emigran de las provincias del norte del país al denominado "conurbano bonaerense", es decir, a los municipios que circundan la ciudad capital[7]. En ese espacio, Andrea inició su relación con Laura Zapata y otros jóvenes artistas del hip hop y el folklore, formados en los talleres de la Fundación, y así, con estos jóvenes que, en muchos casos, eran los nietos y nietas de esa generación de migrantes internos, iniciaron luego el CAD. En el caso de Laura Zapata, cabe destacar que ella también ya coordinaba su propio "laboratorio creativo", *Big Mamma*, en el que fusionaba "danzas urbanas" con folklore argentino, a partir especialmente de retomar prácticas del folklore de Santiago de Estero (provincia del norte de la que es oriunda su familia), y donde comenzó incluso a aprender el idioma indígena "quichua" que algunas familias y comunidades continúan hablando.

6 Fuente: https://www.facebook.com/combinadoargentinodedanza/ (acceso Octubre de 2016).

7 A fines de los '90, como integrante de un grupo de danza-teatro participé en presentaciones en el Centro Cultural Puertas Abiertas, en el que también impartían talleres algunas compañeras, lo cual me permitió conocer el trabajo de la Fundación en aquella época. Sobre estos talleres, también puede verse el trabajo posterior que realizaron Iuso y Greco (2012).

Como resumió Andrea Cervera en una entrevista, en el CAD "se juntan mundos distintos y eso está bueno, porque cada uno aporta al grupo desde su lugar"[8].

A continuación, me centraré en analizar los principales rasgos estilísticos de la "mixtura" que propuso el CAD en sus obras. En lo que respecta a la música de sus coreografías, solían combinar citas de música folklórica, en su instrumentación tradicional, las cuales eran intervenidas con la música electrónica que realizaban los DJs en vivo. Si bien hay momentos de fusión entre los diversos géneros, muchas de las citas suelen conservar los rasgos propios de cada género, sin que una se imponga o subsuma la instrumentación, los timbres y formas melo-rítmicas de un género por sobre los otros.

En lo que refiere a la imagen corporal, un elemento que diferenció al CAD de los ballets folklóricos más tradicionales (como el mencionado Ballet Folklórico Nacional) fue la diversidad de cuerpos que conformaron el grupo, muchos de los cuales se apartan del modelo de esbeltez y proporciones equilibradas del bailarín clásico, tal es el caso de algunos fornidos varones que integran el elenco. Otro elemento también diferencial fue la vestimenta, que correspondía a la habitual o cotidiana de los jóvenes de clase media y populares: jeans, remeras y zapatillas, y ocasionalmente alguna camiseta de fútbol. Los bailarines solo incorporaron el poncho y, a veces, algún sombrero, como principales índices de la vestimenta gauchesca tradicional, pero justamente son esas prendas las únicas que todavía son utilizadas en zonas rurales y, aunque en menor medida, el poncho también puede verse en algunos pueblos y ciudades. Por ello, al menos para un espectador/investigador argentino, estos usos no generan un efecto "tradicionalista" tan fuerte como sí ocurre con el resto de las vestimentas "gauchescas" de los ballets folklóricos, las cuales, en su mayoría, han dejado de utilizarse en la vida cotidiana actual.

8 http://revistarevol.com/actualidad/combinado-argentino-de-danza/ (acceso Octubre de 2016)



IMAGEN 8. El CAD en la celebración del 205 Aniversario de la Revolución de Mayo, 2015. Fotograma extraído de la filmación de la TV Pública[9]



IMAGEN 9. El CAD en la celebración del 205 Aniversario de la Revolución de Mayo, 2015. Fotograma extraído de la filmación de la TV Pública.

En relación con las posturas y movimientos corporales, predominaban tanto las citas del folklore, principalmente del malambo, como las del hip hop, las cuales siguen las formas propias de esos géneros populares y no son transformadas o estilizadas – por ejemplo, a partir de los códigos del ballet clásico, como sí sucede en los ballets folklóricos tradicionales. Así, la intensidad del zapateo del malambo - con sus descargas hacia la tierra -, los quiebres y desestabilizaciones del hip hop - que rompen con los equilibrios y posturas habituales del cuerpo

9 Esta filmación está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=xMXT55usaZM (acceso Marzo 2017)

- tendían a mantener su diseño original. Del mismo modo, aunque en una proporción muchísimo menor, en algunas coreografías, pudimos apreciar la aparición fugaz de algunos movimientos de piernas que corresponden a los "pasos" característicos del tango. La influencia de la danza contemporánea se hacía presente en otros movimientos que también eran intercalados, como ciertos giros, saltos y roladas, y sobre todo en la diversidad de formas en que se estructuraban las secuencias coreográficas, es decir, en las relaciones entre las y los bailarines en sus distintos diseños espaciales. En este sentido, es importante destacar que si bien solía haber breves momentos de secuencias de solistas que ocupaban un lugar central y de danzas en dúos, predominaban los movimientos de todo el grupo. Justamente, este tipo de articulaciones grupales se diferencian del folklore tradicional, en el que predomina el baile de parejas (como en la chacarera o zamba) o el solista masculino (en el caso del malambo), y también del hip hop, en el que los solistas se van turnando en competencia, en un espacio central, rodeados por los otros bailarines.

Como ya adelanté, el malambo es la única "danza folklórica solista" de la Argentina hasta hoy documentada, y Vega (1952) la describió como "danza varonil y recia, prueba de vigor y destreza", en la que se ejecutan diferentes "mudanzas" o figuras de zapateo. A menudo ha sido interpretada como el "torneo del gaucho", entre hombres que disputan la supremacía en la variedad, agilidad, presteza y exactitud de sus habilidades como danzante. Este carácter de competencia varonil también está presente en el origen de la danza del hip hop (el break dance), durante la década de 1970, entre jóvenes afroamericanos y latinos de los barrios del Bronx y Harlem en Nueva York, y continúa hoy bajo las formas de *Breakdance Battles*. Sin embargo, este aspecto de competencia individual entre los bailarines, característico del malambo y del hip hop, no está presente en las citas de esos géneros que realiza el CAD; sus coreografías proponían más bien una articulación colectiva de todos los cuerpos, incorporando incluso diversas formas de contactos directos, que no suelen ser habituales en estos géneros, pero si en la danza contemporánea y en las influencias que ha recibido del *contact-improvisation*. Por tanto, la estructura de solistas en competencia, era desmontada y reemplazada por escenas de conjunto, en la que los cuerpos, en ciertos momentos, comparten una misma secuencia de movimiento, y en otros, se superponen, dialogan y entran en contacto en su diversidad de movimientos. No obstante estas importantes transformaciones, las coreografías del CAD seguían reproduciendo cierta tendencia a remarcar el virtuosismo y la destreza corporal (por momentos acrobática) involucrada en muchos de los movimientos del malambo y el hip hop, lo cual se alinea con los procesos de espectacularización de muchos géneros dancísticos, en los que se busca producir un efecto de "asombro" que "maraville" al

espectador (Barba 1988, Beeman 2003). En el caso de las presentaciones realizadas en el marco de los festivales públicos en la Plaza de Mayo, al tratarse de escenarios muy amplios frente a públicos multitudinarios, este rasgo de virtuosismo parece haber sido intensificado, para poder alcanzar así la atención del lejano espectador.

Otra de las transformaciones que introdujo el CAD fue que las mujeres también participaban de estos movimientos tradicionalmente masculinos y, como vimos, la vestimenta era la misma para hombres y mujeres. Así, ellos y ellas circulaban por diferentes roles y no quedaban fijados a aquellas diferencias que resultan naturalizadoras y muchas veces limitantes de las potencialidades corporales. Son entonces los roles coreográficos vinculados al binarismo heterosexual (destreza y vigor para los hombres y delicadeza para las mujeres) los que aquí eran desmontados y puestos en circulación en los movimientos de unos y otras.

En resumen, aquellos rasgos estéticos que remiten al reforzamiento de la matriz heterosexual y a la competencia (sobre todo masculina) fueron los excluidos en las citas del folklore y el hip-hop que propone el CAD; y, en contraste, se propiciaban los movimientos de circulación, cooperación y reciprocidad entre los roles coreográficos, intentando generar vínculos que resultasen más horizontales, aunque sin perder la diversidad de las singularidades. Esta intencionalidad se evidenciada también en la manera en que el grupo difundía sus clases, a través del sitio Web del centro cultural independiente en el que impartían las clases:

> Se propone un espacio de reflexión física y de entrega al movimiento; el cuerpo democráticamente puesto en acción. Yo y el otro, con la imaginación despierta en estado de acción [...] construyendo inter-relaciones con un "otro" y su singularidad, entrenando la escucha y la percepción, y desafiando convenciones coreográficas, roles, jerarquías, para bailar orgánicamente lo propio y lo ajeno[10].

En suma, considero que la propuesta coreográfica y docente del CAD, al remarcar la igualdad de género, las figuras colaborativas de conjunto "desafiando las jerarquías" y ese cuerpo diverso - que baila lo propio y lo ajeno y es puesto democráticamente en acción - resultaban particularmente afines con la orientación del aquel gobierno, tanto en lo que respecta a las políticas de género, como también en sus críticas al rol de la competencia y el individualismo en el capitalismo neoliberal. Entre las políticas de género de aquel entonces, cabe destacar que la consecución de la Ley de Derecho a la Identidad de Género y de la Ley de Matrimonio Igualitario, las cuales tuvieron una influencia clave, especialmente en los

10 En: http://ccmatienzo.com.ar/wp/entrenamiento-cad/ (acceso Septiembre de 2016).

sectores juveniles, propiciando una reflexividad crítica sobre las matrices heteronormativas que alcanzó al campo de las danzas. En este sentido, es importante señalar también que estas transformaciones en los roles de género, así como en las vestimentas de los bailarines, ya estaban presentes en el circuito de folclore independiente que comienza a generarse en la época de la crisis del 2001, especialmente entre sectores juveniles de las ciudades de Buenos Aires, Córdoba y Rosario; y también atravesaron el campo del tango, a partir de la difusión del tango queer/cuir, practicado entre parejas del mismo sexo (Lucio y Montenegro 2012, entre otros).

Como han señalado Benza, Mennelli y Podhajcer (2012: 177), en los mencionados espacios de folklore independiente, también empezaron a adquirir mayor visibilidad y legitimidad "otras historias" que atribuyeron orígenes indígenas y afro a algunos géneros folclóricos, y se consideró que "la "tradición" tiene mucho más que ver con los cuerpos y experiencias contemporáneos de los jóvenes en el contexto urbano, que con la copia o imitación fiel de cuerpos del pasado" (Benza, Mennelli, Podhajcer 2012, 177). Este circuito que se ha venido desarrollando en talleres, peñas y también en espacios de experimentación e intercambio con otras disciplinas artísticas se fue constituyendo en una alternativa al folklore que se practicaba en los profesorados de danzas, ballets y centros tradicionalistas. Así, a géneros como la chacarera y el malambo se les asignaron orígenes "afro" y también "indígenas", para el caso de la chacarera (Arico 2008). Justamente, son estos géneros los más citados en las músicas y coreografías del CAD, en tanto su configuración rítmica (atribuida sobre todo al componente afro) resultaría particularmente propicia para articular con el hip hop y la música electrónica, confluyendo así en una de las búsquedas estéticas del grupo: "construir entre todos [...] un universo particular y energético, que transforma y se transforma constantemente[11]." Es importante acotar aquí que fueron justamente estas referencias a la "energía" que desplegaron los y las bailarines, o la "intensidad" y "fuerza" de sus performances, y la "emoción" que suscitan, los significantes que más aparecían en los comentarios que pude relevar entre algunos de los espectadores y espectadoras que concurrieron a los festejos del Aniversario de la Revolución de Mayo del 2014 y el 2015, en los cuales actuó el CAD.

Para finalizar, en relación a estas múltiples citas del CAD, quisiera mencionar un fugaz gesto final que pudo apreciar en la actuación de 2015 y que quedó documentado en la foto 11. Uno de los bailarines (ubicado atrás en el centro) alzó su brazo y realizó con sus dedos índice y mayor el gesto en "V". Un gesto que podría remitir a la V de la victoria o a la de la paz, pero que, en Argentina y en ese contexto específico – un festival popular en la Plaza de Mayo convocado por el gobierno -, operó como índice del

11 En: http://combinadodedanza.com.ar/ (acceso Septiembre de 2016)

movimiento político peronista que había gobernado el país durante esa última década. Asomaba así, fugaz y sutilmente hacia el final, otra cita: esta vez la de un cuerpo cotidiano, popular, politizado, un cuerpo compartido con los espectadores-manifestantes presentes en aquella plaza, en la que justamente se encarnaron muchas de las luchas políticas de la historia argentina.

REFLEXIONES FINALES

Para concluir, retomaré los principales rasgos estéticos y sociales del CAD hasta aquí analizados, con la intención de mostrar cómo sus propuestas evidencian una peculiar interculturalidad, que se correspondía con el imaginario identitario que las políticas culturales nacionales intentaron legitimar entre 2010-2015.

Un elemento característico de este grupo fue que propuso un montaje de elementos estéticos, sobre todo musicales y coreográficos, de procedencias histórico-culturales y regionales diversas, apelando al montaje de citas directas que operan como índices de esos géneros - y no tanto a reinvenciones metafóricas que recurran a analogías o semejanzas icónicas. Así, como vimos, el zapateo del malambo o los movimientos del hip hop conservan las formas de movimiento propias de sus géneros de origen, mientras la danza contemporánea aporta renovados modos de articular los cuerpos de hombres y mujeres en el espacio, pero, no por ello, los transforma sustancialmente en sus posturas, imágenes corporales y estilos de movimientos.

Un segundo rasgo fue que ninguno de los géneros convocados adquirió supremacía sobre los otros, ni tampoco los subsumió, imponiéndoles un lenguaje técnico-expresivo que modificase sustancialmente las citas de los otros géneros. Por tanto, considero que estas modalidades se acercan a aquella representación del multiculturalismo posmoderno, como un mosaico fragmentario de etnias o culturas, las cuales no necesariamente deben "fusionarse" y "diluirse" bajo el amparo de un modelo (generalmente occidental) más legitimado. Como vimos, esto último sí ha sucedido en las estilizaciones de las danzas folclóricas tradicionales y del tango, subsumidas bajo el modelo técnico-postural del ballet clásico europeo, lo cual se corresponde al anterior modelo de mestizaje del "crisol de razas", en el cual el componente blanco-europeo era el privilegiado.

Un tercer rasgo fue que, a pesar de citar numerosos elementos de los diversos géneros convocados, también se excluyeron a otros. Así, se excluyeron aquellos rasgos coreográficos del malambo y el hip hop que confrontaban no sólo la sensibilidad estética sino, sobre todo, la política de muchos de

estos jóvenes artistas populares, como son el binarismo heterosexista y la competencia individualista. Así la sensibilidad estético-política del presente excluyó esos rasgos de un pasado no deseado.

Finalmente, un último rasgo, fue la composición heterogénea de este grupo, la cual propició no sólo vínculos inter-culturales sino también inter-clases e inter-género en el transcurso de su quehacer artístico, y en los cuales, además, se entretejieron distintas historias de lucha y resistencia político-cultural. En el CAD se reunieron hombres y mujeres jóvenes que no ocultaron sus diferentes procedencias sociales y regionales, varios de ellos/ellas de sectores populares históricamente excluidos, como son las poblaciones de origen mestizo de las denominadas "villas" del Gran Buenos Aires. Asimismo, se identificaron como un grupo "que avanza por una causa social", realizando sus presentaciones y talleres, con diversos grupos sociales excluidos.

Por todo lo expuesto, considero que la experiencia del CAD se diferencia tanto de los recursos estético-ideológicos que operaron en los procesos de folklorización de la década del 40, como en los multiculturalismos de los años 90, los cuales, a pesar de sus diferencias, coincidieron en la tendencia a presentar los imaginarios identitarios como exentos de tensiones, diferencias internas o ambigüedades, objetivando así a la cultura, como señala Guss (2000, 14), como "cosas destemporalizadas…": evitando "cualquier mención de las condiciones históricas reales y "reemplazándola con creaciones de puestas en escena de un pasado mítico y atemporal"

Por último, agregaría que la propuesta del CAD también se diferencia de aquel multiculturalismo neoliberal que, como señala Walsh (2009, 9), es construido "desde arriba": para "seguir impulsando los beneficios de la acumulación capitalista" en el mercado cultural contemporáneo; y parcialmente se acercan a una "interculturalidad crítica construida desde abajo": "de y desde la gente que ha sufrido una historia de sometimiento y subalternización […], y que por ello buscan transformarla". Es entonces esta experiencia inter-cultural, inter-clase, inter-género y de transformación social que el CAD y otros grupos artísticos independientes, "construidos desde abajo", la que desde algunas políticas cultural estatales "construidas desde arriba", se han intentado visibilizar entre 2010 y 2015 en Argentina, para legitimar un nuevo imaginario nacional intercultural, popular y no sexista. Podríamos decir, entonces, que así como en términos estéticos, las performances del CAD re-versionaron el hip hop, el folklore argentino y la música electrónica global; las políticas culturales del gobierno de aquel entonces también intentaron re-versionar, en términos políticos, las ideologías globales del multiculturalismo neoliberal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adamovsky, Ezequiel. 2013. El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas,* vol 49(1): 343–364.

Aricó, Héctor. 2008. *Danzas tradicionales argentinas; una nueva propuesta.* Buenos Aires:Vilko.

Bajtin, Mijail. 1985. *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese. 1988. *Anatomía del Actor.* México: Gaceta/ International School of Theatre Anthropology.

Bartolomé, Miguel. 1987. Afirmación estatal y negación nacional. El caso de las minorías nacionales en América Latina. *Suplemento Antropológico,* vol. XXII N° 2: 15-30.

Bauman, Richard y Charles Briggs. 1996. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas,* vol. 11: 78-108.

Bayardo, Rubens. 2008. Políticas Culturales: Derroteros y Perspectivas Contemporáneas. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7(1): 17-29.

Beeman, William. 1993. The anthropology of theater and spectacle. *Annual Review of Anthropology,* vol. 22: 369-393.

Benza, Silvia, Yanina Menelli y Adil Podhajcer. 2012. Cuando las danzas construyen la Nación. Los repertorios de danzas folklóricas en argentina, Bolivia y Peru. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas,* ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 120-145. Buenos Aires: Biblos.

Blache, Martha. 1983. El concepto de folklore en Hispanoamérica. *Latin American Research Review,* vol. 18 (3): 135-148.

Browning, Bárbara. 1995. *Samba. Resistance in motion.* Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press.

Butler, Judith. 1999. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires, Paidós.

Cirio, Norberto. 2006. La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. *Temas de Patrimonio,* vol. 16: 25-59.

Citro, Silvia. 1997. *Cuerpos festivo-rituales: Un abordaje desde el rock.* Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, orientación sociocultural. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Citro, Silvia. 2009. *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica.* Buenos Aires: Editorial Biblos.

Citro, Silvia. 2012. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas,* ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 17-64. Buenos Aires: Biblos.

Citro, Silvia. 2017. When "the descendants of the ships" began to mutate. Multicultural corporalities and sonorities in the Argentine bicentenary. *AIBR- Revista Iberoamericana de Antropología,* vol. 12 (1): 53-76.

Citro, Silvia y Adriana Cerletti. 2013. The female songs in Northeast Argentina. A comparative research between ancient female songs and their modern meaning. *42th World Conference of the International Council for Traditional Music*. Shangai, China, 11 – 17 Julio 2013.

Citro, Silvia y Soledad Torres Agüero. 2015. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. *Alteridades,* vol. 50: 117-128.

Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember.* Cambridge: Cambridge University Press.

Damin, Nicolás y Javier Mirko Petersen. 2016. Populismo entre Argentina y Europa. Sobre la transnacionalización de un concepto. *Iberoamericana,* vol. 16 (63):16-32**.**

Feld, Steven. 1988. Aesthetics as iconicity, of style, or 'lift-up-over-sounding`: getting into the Kaluli groove. *Yearbook of Traditional Music,* vol. 20:74-113.

Gravano, Ariel. 1985. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

Grüner, Eduardo. 2002. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Norma.

Guss, David. 2000. *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Hanks, W. F. 1989. Text and Textuality. *Annual Review of Anthropology*, vol. 18: 95-122,

Hirose, Mercedes. 2010. El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad Nacional de Córdoba, vol. 3: 171-186.

Katz, Helena y Christine Greiner. 2003. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. *Revista Húmus,* vol. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage.* University of California Press.

Lacarrieu, Mónica. 2000. Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la Mundialización. Ponencia presentada en el *Seminario de Nuevos retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la globalización*, 22 a 25 de Noviembre del 2000. Barcelona: Institut d´estudis Catalans.

Lewis, Lowel. 1992. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira,* Chicago, Univ. Chicago Press.

Lucio, Mayra y Marcela Montenegro. 2012. Ideología en Movimiento. Nuevas modalidades del tango danza. En *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas,* ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 146-172. Buenos Aires: Biblos.

Martinez Sarasola, Carlos. 1992. *Nuestros paisanos los indios.* Buenos Aires: Emecé.

Morel, Hernán. 2011. 'Milonga que va borrando fronteras'. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad". *Revista Intersecciones en Antropología,* vol.12 (1): 163-176.

Ness, Sally. 1992. *Body, movement, and culture. Kinesthesic and visual symbolism in a Philipine community*. Los Ángeles, Universty of California Press.

Novati, Jorge. 1980. *Antología del Tango Ríoplatense. Desde sus comienzos hasta 1920.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Prats, Lorenc. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

Ratier, Hugo. 1971. *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Reed, Susan. 1998. The poetics and politics of dance. *Annual Review Anthropology*, vol. 27: 503-532.

Reid Andrews, George. 1989. *Los Afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Ruiz, Irma. 1998. Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento. *Cuaderno de Música Iberoamericana,* vol. 7: 15-25.

Savigliano, Martha. 1995. *Tango and the political economy of passion.* Westview Press: Boulder.

Segato, Rita. 1999. Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. *Anuario Antropológico,* vol. 97:161-196.

Turino, Thomas. 1999. Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircean Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology,* vol. 43(2): 221-255.

Turner, Victor. 1992. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la Música Popular Argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Vega, Carlos. 1952. *Las danzas populares argentinas.* Buenos Aires: Instituto de Musicología "Carlos Vega".

Verón, Eliseo. 1993. *La Semiosis Social*. Buenos Aires: Gedisa.

Voloshinov, Valentin. 1993. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Walsh, Catherine. 2008. Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial. En: *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad,* ed. W. Villa y A. Grueso, 35-60. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Yudice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa: Barcelona.

Zizek, Slavoj. 1998. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo,* ed. Fredric Jameson y Slavoj Zizek, 137-188. Buenos Aires: Paidós.

SILVIA CITRO es Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires (2003, UBA), donde también cursó su Licenciatura y Profesorado, y performer. Actualmente es Profesora Asociada de la Carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y docente de posgrado en la Fac. de Ciencias Sociales de la UBA, FLACSO (Argentina) y la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José Caldas (Colombia). En el Instituto de Ciencias Antropológicas de la UBA, se desempeña como investigadora del CONICET, y, desde 2004, coordina el Equipo de Antropología del cuerpo y la Performance (www.antropologiadelcuerpo.com). E-mail: csilvia7047@email.com

Use license. This article is licensed under the Creative Commons CC-BY License. With this license you can share, adapt, create for any purpose as long as you assign the work.

Submitted: 02/01/2020
Accepted: 03/02/2021

REVOLUÇÃO ATRAVÉS DA PALAVRA: REFLEXÕES ACERCA DO USO DA LITERATURA E DA ORALIDADE COMO EXPRESSÃO SOCIAL E ATUAÇÃO POLÍTICA NO *SLAM DAS MINAS* - RJ

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175918

TAYNÁ CORRÊA DE SÁ[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7153-0469
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20051-070 – ppgsa@ifcs.ufrj.br

RESUMO
A resistência e a luta política dão-se de diversas formas, e uma delas é através da arte. O presente artigo é resultado de uma pesquisa em desenvolvimento que busca entender os sentidos e os efeitos políticos da participação feminina no *slam poetry* brasileiro e de como essa forma de manifestação artística se relaciona com o território da cidade. Através de uma abordagem etnográfica, o artigo pretende demonstrar como mulheres e pessoas trans estão atuando politicamente através da poesia falada e de como a união de seus corpos vem incidindo no espaço público nos eventos do *Slam das Minas* na cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE:
Slam poetry; Arte; Política; Resistência; *Artivismo*.

ABSTRACT
This article is a result of research in progress that wants to understand the meanings and the political effects of female participation in Brazilian *slam poetry* and the way that this artistic expression interacts with the territory of the city. Using an ethnographic approach in

1 Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Número do processo: 88887.342145/2019-00.

the Slam of Minas events in the city of Rio de Janeiro, the article intends to show how women and trans people are acting politically through spoken poetry and what are the effects of the union of their bodies in the public space.

KEYWORDS:
Slam poetry; Art; Policy; Resistance; *Artivism.*

SLAM DAS MINAS: INTERVENÇÕES CULTURAIS E POLÍTICAS NO ESPAÇO DA CIDADE

O direito à cidade é um conceito que abrange uma variedade de sentidos dentro dos estudos urbanos. Acionado primeiramente por Henri Lefebvre (2011), o conceito se refere ao direito pleno a uma vida urbana transformada e renovada. Esse direito pleno, segundo o autor, constitui no acesso a direitos humanos básicos como o direito à instrução e à educação, o direito ao trabalho, à cultura, ao repouso, à saúde e à habitação. O direito à cidade defende também a necessidade da criação de uma cidade voltada para as necessidades sociais através de uma revolução urbana que englobe as classes operárias, vítimas da segregação e privadas da vida urbana em sua totalidade. Mobilizado também por David Harvey (2014) no sentido de um direito mais coletivo do que individual, o direito à cidade se constrói sobre a ideia da reinvenção da cidade através do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. Ele é "mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos." (2014, 28). Harvey define o direito à cidade no sentido da reivindicação de algum tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização e sobre o modo como as cidades são feitas e refeitas.

A discussão sobre o direito à cidade e sobre a disputa pelo espaço urbano se concentra em grande parte no processo de urbanização excludente que resultou em cidades marcadas pela divisão territorial onde predominam a desigualdade social e política, com centros urbanos segregados e exclusivos que não refletem a totalidade da vida social. O acesso livre ao espaço e aos recursos urbanos se encontra sob o poder do Estado e daqueles que pertencem às classes mais privilegiadas da sociedade. Frente a isso, grupos sociais menos privilegiados lutam em busca da reivindicação desses espaços, que em definição pertence a todos, mas na prática segrega, diferencia e exclui.

Diferentes estratégias são mobilizadas para reivindicar o direito a esses espaços e para construir uma cidade mais inclusiva e justa. Uma dessas estratégias é o uso político da voz e do corpo. Historicamente silenciadas, as camadas menos privilegiadas da sociedade buscam a quebra do silêncio imposto pelas estruturas de dominação reivindicando através da voz e da presença física de seus corpos, espaços físicos e simbólicos. A mobilização

política dessa voz e desses corpos se dá em grande parte através de produções artísticas e culturais. Resultante de experiências, práticas e relações, essas produções funcionam como um meio de expressão, através do qual os sujeitos se comunicam e transmitem sua visão do mundo, possibilitando a percepção do quadro social, cultural e econômico das sociedades em seus diferentes momentos históricos e sociais (Oliveira 2015).

De acordo com Oliveira (2015), a arte funciona como um meio de comunicação por onde é possível reproduzir aspectos culturais de determinada sociedade e também permite uma possibilidade de superação de conflitos quando utilizada como forma de resistência e expressão política. Além disso, determinadas produções culturais, compreendidas como representações, elucidam mesmo que parcialmente, relações de poder estabelecidas, sendo indícios de práticas, ações e valores em negociação. São produções culturais que através de seu caráter crítico e político, buscam incidir no mundo e produzir mudanças sociais significativas. A produção cultural se torna, a partir disso, importante para os debates em torno da sociedade contemporânea, pois parte considerável dela constitui meios de expressão ligados às classes populares e, sob seu prisma, ganha corpo uma intrigante interface entre história, cultura, sociedade, protesto social e vida cotidiana (2015, 18).

As relações possíveis entre arte e política são uns dos pontos centrais da pesquisa que vem sendo desenvolvida e que deu origem a esse artigo. Para pensar essas relações, trabalho com o conceito de *artivismo*. O *artivismo* pode ser definido como um neologismo conceitual ainda de instável consensualidade, tanto no campo das ciências sociais quanto no campo das artes. Ele apela a ligações entre arte e política, estimulando os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode se manifestar em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos através de estratégias poéticas e performativas. A natureza estética e simbólica do *artivismo* amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas num dado contexto histórico social, visando a mudança ou a resistência, consolidando-se como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística (Raposo 2015).

O conceito, segundo Costa e Coelho (2018) remete à arte política e crítica e abrange a arte como manifesto político, desviando do padrão hegemônico das expressões artísticas, mesmo que variem esteticamente. As principais características da arte de protesto são a possibilidade de autoria por pessoas que não sejam necessariamente profissionais da arte, a abordagem de temas do cotidiano, intervenções realizadas em espaços públicos e a popularização fora de espaços artísticos tradicionais. Adicionalmente, o uso de meios não convencionais de comunicação também é destacado, assim como a intervenção crítica através da arte. O *artivismo* aborda

principalmente temas que dizem respeito aos grupos minoritários e periféricos da sociedade, buscando para isso, fugir dos meios tradicionais e hegemônicos conhecidos principalmente por negligenciar os problemas estruturais da sociedade e por reforçar estereótipos e condutas. A importância da arte como fonte de expressão cultural e social se dá porque a arte, devido à sua enorme capacidade de sensibilização, funciona como um importante instrumento de protesto, atingindo e emocionando aqueles que estão sendo tocados por ela, além de promover ações, concretas e simbólicas, contra as diversas formas de injustiça social presentes na sociedade. Costa e Coelho (2018) ainda ressaltam que a arte política, na medida em que é autorreflexiva, encontra no seu teor político, social-crítico e reivindicativo, um movimento para suplantar a técnica formal e tornar visível outros sentidos, significados e subjetividades de protesto, registrando e expondo os anseios de dada sociedade e de sua forma de ver o mundo, bem como problematizando questões sociais e políticas que parecem invisíveis.

Seguindo essa linha, investigo na pesquisa os sentidos políticos da arte em um movimento artístico de caráter urbano e periférico, o *slam poetry*. Conhecido como *slam*, o *slam poetry* surgiu em um bar de Chicago, nos Estados Unidos, em 1986 e foi criado pelo poeta e operário de construção civil Mark Kelly Smith. Principalmente um movimento ligado à periferia, o *slam*, segundo a pesquisadora e *slammer*[2] Roberta Estrela D'Alva (2011), pode ser definido como uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. É também, como colocado por Vilar (2019), um material poético e artístico híbrido, uma forma de arte que permite o reconhecimento de diferentes formas de saber e de estar no mundo, uma ferramenta de autodeterminação de comunidades marginalizadas que podem encontrar nesses espaços ouvintes que compartilham experiências semelhantes. Nos *slams*, o mal-estar é transformado em lirismo, a estética e a vivência são as fontes do fazer poético e os temas ultrapassam fronteiras, quase sempre refletindo problemas estruturais comuns a diversas sociedades.

Os slams promovem uma integração entre os participantes do evento, visto que tomam a proporção de uma celebração, onde a palavra é comungada entre todos, em um círculo poético onde as demandas do agora de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com as experiências que esta vivencia (D'Alva 2011). Para que um slam aconteça é necessário que exista a participação coletiva e ativa de todos os presentes. O termo "comunidade" define bem os grupos que praticam o poetry slam, já que esses vêm se

2 Nome dado aos poetas que participam de poetry slams.

organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras (D'Alva 2011). Essas regras serão responsáveis por definir como o evento será conduzido, visto que regem desde o tempo que durará cada performance até o modo como essas poesias devem ser faladas pelo *slammer*.

Existem três regras fundamentais que devem ser respeitadas: os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo, devem ter no máximo três minutos e não podem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical. São escolhidos de forma aleatória cinco jurados dentro do público presente no evento e cabe a eles a missão de avaliar as performances dos poetas, dando notas que vão de 0,0 a 10,0, onde a maior e a menor nota são descartadas para que não haja nenhum tipo de favorecimento ou desfavorecimento por parte dos jurados. Todo o evento é conduzido pelo *slammaster*, que é a pessoa que atua como uma espécie de apresentador e mestre de cerimônias. O público também é parte importante das competições de *slam*, interagindo durante todo o evento com os poetas e agindo como uma espécie de termômetro, pois é através das reações do público que percebemos como a poesia foi recebida pelas pessoas presentes.

O movimento, que surgiu nos Estados Unidos, já se espalhou pelo mundo e vem ganhando bastante espaço no cenário brasileiro. De acordo com o último levantamento feito pelo SLAM BR[3] em novembro de 2019, existem hoje 210 *slams* em 20 estados brasileiros, todos muito ligados às periferias e a temas sociais, como a violência, preconceito, sexualidade e baixa representatividade política. É importante ressaltar a direção política que o *slam* tomou no Brasil como um movimento principalmente de pessoas negras e periféricas. Segundo Sabino (2020), na contramão das batalhas poéticas de países como Estados Unidos e França, as edições de *slam* no Brasil são realizadas majoritariamente por pessoas negras, principalmente mulheres, não acadêmicas e pobres. Além disso, as poesias dos/das poetas versam sobre vidas marginalizadas, traduzindo experiências atravessadas por avenidas constitutivas como raça, classe, gênero e território.

Alguns dos grupos que vêm ganhando cada vez mais notoriedade são os grupos com recorte de gênero, como é o caso dos grupos de *Slam das Minas*, que são organizados exclusivamente para a participação de mulheres e pessoas trans. Criado pela primeira vez em Brasília no ano de 2015 e depois em São Paulo no ano seguinte, atualmente o coletivo atua em 17 estados brasileiros e surgiu com a necessidade da criação de um espaço que tivesse como objetivo acolher e dar protagonismo às vozes de artistas mulheres. Além disso, também era um objetivo ampliar os espaços ocupados por

3 Campeonato Brasileiro de Poesia Falada.

elas nos saraus, recitais e competições[4], como por exemplo o SLAM BR e a Copa do Mundo de Slam, que é realizada na França.

As narrativas expostas nos encontros do *Slam das Minas* questionam principalmente as formas de violência presentes na sociedade e buscam demonstrar como essas violências atravessam e constituem parte das vivências dessas mulheres. No Rio de Janeiro, cidade onde realizo minha pesquisa, o *Slam das Minas* acontece de forma itinerante em espaços públicos desde maio de 2017 e foi criado por iniciativa do poeta Tom Grito, sendo atualmente organizado e formado por Moto Tai, Débora Ambrósia, Gênesis, Tom Grito, Rejane Barbosa, DJ Bieta, Andrea Bak e Lian Tai.

Através da análise da produção artística e da trajetória dessas mulheres, busco compreender como a arte vem sendo mobilizada de forma política na busca da construção de espaços inclusivos e livres de violência. Nesse artigo farei uma breve descrição de uma das batalhas de poesias do *Slam das Minas* – RJ, realizada no ano de 2019. Pretendo demonstrar como a palavra vem sendo mobilizada politicamente, explorando a importância da voz dessas mulheres e a potência das performances poéticas nos espaços públicos.

ROMPENDO COM O SILÊNCIO: A FORÇA POLÍTICA DA PALAVRA

O *Slam das Minas* se apresenta, em um material artístico do coletivo, como um evento "que reúne mulheres das mais diversas localidades na busca de um espaço seguro e livre de opressões para desenvolvimento da potência artística de mulheres (héteros, lésbicas, bis, pessoas queer, agender, não bináries e trans)". Em uma entrevista[5] cedida ao blog "Poeme-se", a poeta Gênesis, uma das integrantes do coletivo, diz que os eventos e intervenções do *Slam das Minas* - RJ têm como objetivo a revolução através da palavra, promovendo a cura e a libertação das vozes de mulheres que foram tanto tempo silenciadas.

4 Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/19/cultura/1550599627_105700.html (acessado em 01/12/20).

5 Parte da resposta dada pela poeta Gênesis, integrante do *Slam das Minas* – RJ, quando questionada sobre em que acreditavam as integrantes do movimento. Entrevista cedida ao blog Poeme-se. Disponível em: https://blog.poemese.com/entrevista-com-ge%CC%82nesis-do-slam-das-minas-rj/ (acessado em 15/01/20).



FIGURA 1. Slam das Minas 2 Anos. Fonte: Acervo Pessoal.

As razões do silenciamento dos grupos oprimidos e principalmente, das mulheres negras, para bell hooks[6] (2019) são variadas e multidimensionais, tendo como razões mais óbvias as expressões do racismo, do machismo e da exploração de classe para reprimir e silenciar. A voz, para essas pessoas, é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que conservam esses grupos anônimos e mudos. bell hooks afirma que fazer a transição do silêncio à fala, é para o oprimido e para o explorado um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. O ato de fala e de erguer a voz, segundo ela, é uma expressão da transição de objeto para sujeito. Encontrar a voz se torna um ato de resistência, onde falar é tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito, promovendo assim a libertação da condição de aprisionamento trazida pelo silêncio imposto.

6 Respeitando a escolha da autora, seu nome aparecerá com iniciais minúsculas neste artigo.

Nesses eventos a palavra e a voz são os principais agentes de mudança e de transformação. A poesia escrita e falada por essas mulheres é um manifesto contra a cultura hegemônica que violenta e as coloca em posições subalternas dentro da sociedade. A partir do uso da voz e da quebra do silêncio que é imposto pelas estruturas de dominação, espaços físicos e simbólicos são reivindicados e o poder é confrontado, na busca da criação de novas realidades que possibilitem o surgimento de novos caminhos, que trilhados, tornem possível a mudança social.

A palavra, através do emprego da oralidade, é o personagem principal nas batalhas de slam. É através das suas diversas empregabilidades que os sujeitos que ali frequentam se expressam, expõem suas narrativas e buscam transformação em suas vidas. Os *slams* surgem explorando a força política da palavra, onde um dos principais objetivos é o fortalecimento de vozes que foram por tanto tempo silenciadas. Além disso, a poesia periférica desafia noções amplamente aceitas sobre o que é literatura, como ela é produzida e difundida, buscando principalmente reivindicar seu lugar enquanto produção literária, sem precisar estar validada pela literatura considerada "tradicional". Ela surge de uma necessidade de autorrepresentação de pessoas que estão cansadas de terem suas vidas contadas por outros. Pessoas que querem e estão falando por si e que estão explorando os diversos usos da linguagem para tal, expondo através das rimas a pluralidade dos contextos geográficos e sociais. É através da linguagem que a substância e a materialidade da vida são captadas, possibilitando uma troca de experiências entre aqueles que estão ali presentes.

De acordo com Facina (2014), do mesmo modo que a cultura pode servir para submeter e exercer violência simbólica, ela também permite a construção de memórias e outras identidades, demarcando diferenças como afirmações positivas de dissidências políticas, subjetivas, existenciais e culturais. Segundo a autora, a cultura pode surgir como um recurso que pode vir a ser acionado "para a produção de contra-hegemonias emancipatórias, permitindo colocar em perspectiva, relativizar e se contrapor ao discurso hegemônico" (Facina 2014, 6). Ao refletir sobre cultura e pacificação no Complexo do Alemão, a autora demonstra como os moradores do Complexo utilizaram a cultura como forma de resistência e de reconstrução depois dos processos de intervenção e pacificação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) e dos programas de remoção de moradias do PAC (Programa de Aceleração ao Crescimento). Além de serem formas de resistência, as manifestações culturais nesses contextos configuram também formas de construir uma memória e de imaginar novas formas de viver:

> Diaspóricas, as culturas das favelas são narrativas que portam a memória de lutas, de experiências compartilhadas que se perpetuam na história por meio das poesias, das

> músicas, das formas de interação social, da arquitetura e em tantos outros lugares onde a criatividade enfrenta o mundo tal como ele é e ensaia o mundo como vir-a-ser. (Facina 2014, 11).

O trabalho de Lopes et al (2018) também demonstra a importância dos processos de criação artística na construção de novos espaços e de novas sociabilidades. A partir da escuta etnográfica da história de letramento de dois jovens estudantes universitários, produtores de intervenções culturais e moradores de áreas subalternizadas na cidade do Rio de Janeiro, os autores buscam mostrar como aqueles que foram subalternizados pela modernidade não se entregam pacificamente à escrita, mas se apropriam e transformam seus significados, "constituindo-se como autores de suas próprias histórias e reinventando formas de agir, de narrar e de sobreviver linguística e culturalmente" (2018, 23). Nas narrativas expostas, a escrita e a leitura caminham juntamente com o engajamento político mostrando histórias que fazem contraponto às narrativas hegemônicas que representam a juventude periférica como sujeitos destituídos de habilidades e competências e que necessitam ser colonizados, civilizados e educados (idem).

Pesquisas sobre o *rap* e o *hip hop* (Alves 2016; Cura 2017) também mostram a importância de entender a arte como intervenção social e política nos espaços marginalizados. O trabalho de Oliveira (2015), já citado neste artigo, analisa desde o surgimento do *rap* até sua transformação em um movimento consolidado que ficou conhecido principalmente como uma expressão cultural e política das periferias. O autor defende que incidir o olhar sobre as relações *rap*-sociedade torna possível o estudo de como certas tensões sociais se exprimem no campo da cultura, além da forma como essas produções demonstram uma atitude engajada, um posicionamento crítico e uma postura de protesto, se mostrando uma alternativa de ação social e um ponto de convergência entre o individual e o coletivo. Já os trabalhos de D'Alva (2011), Stella (2015), Araújo (2019), Vilar (2019), Sabino (2020), Neves (2020) e Freitas (2020), contribuem de forma significativa no debate sobre o *slam poetry* brasileiro, abordando o surgimento das batalhas, os processos de consolidação do movimento e suas especificidades. E mesmo tendo recortes de pesquisa diferentes, todos partem da análise do *slam poetry* no Brasil como um movimento cultural de resistência e de atuação política em espaços marginalizados, demonstrando seu caráter político e revolucionário.

As poesias do *Slam das Minas-RJ* possuem em sua maioria um conteúdo autobiográfico e identitário. Temas como questões de gênero, machismo, racismo, negritude, empoderamento feminino, direito à cidade, ativismo político e modos de vida periféricos são frequentemente abordados nas

poesias. Tendo como uma de suas premissas principais levar ao lugar do "outro", o principal objetivo das narrativas expostas nos slams é tocar através da voz. As/os poetas declamam suas poesias através de performances poéticas e corporais que tem como finalidade despertar a emoção e prender a atenção do público, fazendo com que as vivências que estão sendo compartilhadas através da poesia se tornem visíveis e sejam apreendidas por aqueles que estão presentes.

O público é uma das partes mais importantes dos *slams*. Além de atuar como júri nas batalhas, é através do público que temos dimensão do impacto que a poesia e a performance causaram e isso acontece porque ele funciona como um termômetro das performances das/dos poetas. É observando as reações do público que podemos perceber de que forma a poesia recitada foi recebida. A resposta positiva dos espectadores surge quando sentimentos são mobilizados e em alguns casos, essa mobilização se dá através de um processo de identificação com o que foi exposto na poesia, já em outros, esses sentimentos surgem através da relação de fala e escuta que se estabelece entre a/o poeta e o seu público, uma relação que é baseada principalmente na empatia.

A batalha de poesia que descrevo nesse artigo ocorreu no evento comemorativo de 2 anos do *Slam das Minas*, no dia 15 de junho de 2019. O evento foi realizado na Banca do André, na Cinelândia, região central da cidade do Rio de Janeiro. Marcado para iniciar às 16h, o 4º evento da temporada de 2019, começou por volta das 19h e terminou depois das 2h da madrugada. Por ser um evento comemorativo, foi montada uma estrutura especial com barracas que comercializavam livros, objetos artísticos, alimentos e outros produtos. A estrutura montada criou um espaço acolhedor para a realização do evento, onde a batalha aconteceu na parte central entre essas barracas. A região escolhida para essa batalha é uma região de grande movimentação e de fácil acesso na cidade, perto do metrô e de linhas de ônibus, facilitando assim a chegada das pessoas que foram chegando conforme ia anoitecendo. Pouco tempo depois do início da batalha a praça já estava com muitas pessoas. Não consigo definir ao certo a quantidade de pessoas que estavam presentes, mas o evento estava bem cheio principalmente por ser um sábado à noite.



FIGURA 2. Slam das Minas 2 Anos. Fonte: Acervo Pessoal.

Antes da batalha de poesia se iniciar, aconteceram algumas apresentações artísticas e musicais. Enquanto essas apresentações aconteciam, as poetas iam se preparando para o início da batalha que se deu logo após o *slammaster* Tom Grito apresentar as regras para o público presente. Como é costume de acontecer no *Slam das Minas*, no começo o microfone é aberto, o que significa que qualquer pessoa presente pode se inscrever para enunciar poesias ou fazer algum comunicado. Mas antes, como em toda batalha de *slam* que possui seu grito próprio, Tom puxou o grito "Slam das...", onde recebeu como resposta do público o grito: "minas!".

O evento contou com a participação de diversas pessoas, que viam naquele espaço construído um ambiente acolhedor para expor através da poesia histórias de sua trajetória pessoal. Durante a batalha todas as performances foram bem recebidas pelo público e receberam muitos aplausos e gritos de apoio, o que é um comportamento incentivado pelos apresentadores, que dizem que apesar de ser uma batalha de poesia o objetivo não é só a batalha em si, mas incentivar e apoiar as poetas que estão ali se apresentando. A batalha estava bem cheia nesse dia e o espaço era de certa forma pequeno, o que fazia com que as pessoas ficassem próximas e pudessem se ouvir e se olhar de perto. Uma parte do público ficava sentada no chão, no centro do espaço, e outra parte ficava em volta dessas

pessoas que estavam sentadas. Essa configuração era incentivada pelo *slammaster*, pois segundo ele facilitava a interação entre as poetas e o público. Quando uma poesia era bem recebida o êxtase era compartilhado e as pessoas se levantavam para aplaudir e ovacionar, além de olharem entre si como se buscassem compartilhar o sentimento causado por aquela performance. Uma das performances que mais movimentou a plateia e foi responsável por colocar o público presente em um verdadeiro êxtase foi a da poeta Valentine:

Sou como uma boneca, não tenho sentimentos
As minhas falas devem ser programadas
Quando não sirvo mais, sou jogada fora
Sem cerimônias ou lamentos
Boa de brincar, fácil de largar, não sou levada para passear
Entre quatro paredes ou em um baú é onde devo ficar
Guardo segredos
Sou amável, mas o amor eu não posso tê-lo
Afinal bonecas não sentem amor e nem medo
Não respondo ao padrão, não mereço amor não
É o que dizem os donos da razão
Meu sofrimento pra eles é diversão
Mas não importa, pois boneca não tem depressão
Sou como uma boneca
Mas não sou uma boneca
Sinto medo, mágoa e solidão
Me machuco, sinto dor e sangro
Dentro do meu peito bate um coração
Mas vocês comigo vão continuar brincando
E essa poesia não vai terminar com uma rima
Verão que mais difícil do que prever o clima
É ser o objeto que tem vida
E tentar manter a graça, a ternura e o que restou da alegria
E eu não sei se vai adiantar avisar
Mas agora mais uma vez eu vou falar
Eu não sou boneca pra você brincar
Não sou objeto para você usar
Não sou fetiche para você experimentar
E não sou a porra de um produto pra você aproveitar
Eu sou uma mulher pra você respeitar
E acima de tudo, eu sou um ser humano
Meu nome é Valentine, jamais Valentina
Se quiserem me encontrar vão me achar num *slam*
Nunca numa esquina
(Valentine 2019)[7]

A performance de Valentine foi uma apresentação que agregou as principais características do que é considerada uma boa performance no *slam*:

7 Batalha comemorativa de 2 anos do *Slam das Minas* – RJ, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H5KWmNBigs0 (acessado em 15/08/20).

ela aliou o uso da voz e do corpo na construção de uma performance potente que emocionou e prendeu a atenção do público presente, sendo ovacionada no final da sua apresentação. Através da poesia recitada e do uso do seu corpo de forma viva e intensa, Valentine abordou temáticas que atravessam e que constituem a sua experiência enquanto mulher preta e transexual. No poema transcrito, ela questiona o tratamento destinado ao seu corpo desviante, abordando principalmente a objetificação de um corpo que foge à lógica heteronormativa vigente na sociedade.

Através dos seus versos ela fala sobre questões sociais importantes, como é o caso da exclusão da população trans do mercado de trabalho. Nos últimos versos "Se quiserem me encontrar vão me achar num *slam*/ Nunca numa esquina" podemos perceber uma clara alusão ao processo que resulta em 90% dos travestis e transexuais vivendo unicamente da prostituição[8] e de escassos trabalhos informais. A dificuldade de acesso aos empregos formais por parte da população trans se dá porque no Brasil, os padrões culturais constituem as identidades transgêneras como desviantes e inferiores, acarretando a dificuldade de acesso ao mercado formal (Almeida e Vasconcelos 2018). Ao dizer que se quiserem encontrá-la irão achá-la num *slam*, Valentine usa sua voz para recusar e protestar contra esse quadro, recusando a prostituição como modo de sobrevivência e reivindicando seu lugar enquanto poeta e artista.

Outra performance que causou grande impacto no público presente foi a da poeta Aline Anaya. Através da sua poesia, a *slammer* abordou um tema recorrente nas poesias escritas pelas mulheres que participam do *slam*: o assédio sexual.

Desde o início
Fadada ao assédio
A mercê da sujeira
Objeto do tédio
Eu nego
As memórias de sua malícia
Às portas de minha alma uma criança ainda grita
E é mó fita
Parecia brincadeira
Impunidade
Mente branca
Abusando da vila inteira
E eram alguns anos de distanciamento
O meu jeito frágil, pequeno, era alvo do seu tormento?

8 Disponível em: https://economia.estadao.com.br/blogs/ecoando/transgenero-transexual-travesti-os-desafios-para-a-inclusao-do-grupo-no-mercado-de-trabalho/ (acessado em 07/08/19).

E tudo cheirava a manipulação
O teu sorriso no rosto
E no meu corpo a sua mão
Ah não!
Vamos às vias de fato
Da história do lobo mau eu era estudo de caso
Eu anulei alguns sonhos
Fui pele, saliva e fracasso
E como as antepassadas eu fui pega no laço
E eu jurei, assim lentamente
O seu suor foi gasolina pro meu ódio permanente
Eu peço aos orixás que protejam meu consciente
Pra que a fuga do meu olhar afaste macho indecente
E mesmo em frente
Eu só ando olhando pros lados
Se vier pro meu canto vai ser raiva ao quadrado
E eu botei no meu texto: manos, fiquem ligados
Hoje eu sou preta d'água
Se me tocar, morre afogado
(Aline Anaya 2019)[9]

A poesia de Aline Anaya além de relatar a forma como ela assimilou e reagiu à violência descrita na poesia, aborda uma prática característica de uma sociedade estruturada pela dominação masculina e que constantemente reduz as mulheres à condição de objeto. Além disso, é possível perceber como esse evento alterou a sua percepção do mundo e a forma como ela escolheu agir a partir dele. Assim como a poesia de Valentine, a poesia de Aline Anaya também foi recebida de forma enérgica pelas pessoas que estavam presentes. As experiências compartilhadas nas poesias contagiam os espectadores, tocando em pontos e em questões sensíveis e importantes.

Estar em campo como uma espectadora do *slam* foi uma experiência que me afetou diretamente. Além de estar como pesquisadora, também estava presente como mulher que ouvia em determinados momentos histórias que me afetavam por lembrarem coisas que já vivi ou por tocarem em lugares sensíveis. Assim, além do exercício do olhar etnográfico estava presente também uma escuta afetiva movida pelo despertar de sentimentos através das poesias. Esses olhares atravessados pelo afeto (Favret-Saada 2005) foram determinantes não só para a minha experiência em campo, mas também na escolha dos poemas incorporados nesse artigo.

9 Batalha comemorativa de 2 anos do *Slam das Minas* – RJ, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_QqT2SUGf8 (acessado em 15/08/20).

CORPOS EM ALIANÇA: ESTRATÉGIAS CONTRA AS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO E DE ESTADO

Os eventos de *slam* se tornam então, além da batalha de poesia falada, um espaço onde essas mulheres se sentem seguras para se reunir e expressar suas trajetórias pessoais, tratando de temas voltados para o lugar das mulheres e de toda a população que é posta à margem da sociedade. Como posto anteriormente, os *slams* acontecem em sua grande maioria em espaços públicos e esses eventos possuem grande representação nesses espaços, pois segundo Butler (2018), o poder que as pessoas têm de se reunir é uma importante prerrogativa política. De acordo com a autora no livro "Corpos em Aliança e a Política das Ruas – Notas Para uma Teoria Performativa de Assembleia", a reunião significa para além do que é dito, e esse modo de significação é uma representação corpórea concertada, uma forma plural de performatividade. Dentro dessas reuniões, o corpo que está exposto exibe seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político. Para Butler, agir em concordância pode ser uma forma corporizada de colocar em questão as dimensões incipientes e poderosas das noções reinantes da política. Os corpos presentes são objeto das manifestações que tomam a precariedade como sua condição estimulante: são esses corpos que vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, de infraestrutura arruinada e de condição precária. São esses corpos que através de uma forma plural de performatividade, exigem condições melhores de vida e de existência em sociedade:

> (...) quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público, eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma existência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária. (17).

Os corpos reunidos estimulam uma forma de solidariedade social, uma reunião representada por corpos sob coação ou em nome da coação, que significa uma forma de persistência e resistência (Butler 2018). Em um momento em que há a ascensão de governos conservadores e fundamentalistas, além do recrudescimento de agendas moralistas, as reuniões são também uma reivindicação pelo direito de se unir, se reunir em assembleia e de se expressar de forma livre. Essas representações plurais demonstram que as situações vividas por essas pessoas são situações compartilhadas e que elas não estão sozinhas: as situações criam a sensação de pertencimento. No caso do *slam* feminino, a partir do uso da voz e da quebra do silêncio que é imposto pelas estruturas de dominação presentes na sociedade, essas mulheres reivindicam espaços simbólicos

e físicos através das manifestações corporizadas representadas pelas batalhas de *slam*.



FIGURA 3. Slam das Minas 2 Anos. Fonte: Acervo Pessoal.

A atuação artística dessas pessoas é uma atuação política e performática de corpos que se lançam nos espaços públicos chamando a atenção para si e para as questões que os atravessam. Esse processo se intensifica e se mostra ainda mais simbólico quando protagonizados por corpos desviantes das normas, corpos que são vítimas de preconceitos e de processos de submissão. A inscrição desses corpos nos espaços públicos representa a luta pela quebra de um determinismo que define o lugar que esses corpos deveriam estar. Eles buscam um lugar e através da voz e da performance poética dizem: eu sou, eu estou aqui e eu quero ficar.

As poesias faladas nos *slams* constantemente abordam temas que questionam a atuação do Estado e uso do poder coercitivo nos espaços periféricos. Temas como a violência urbana e o uso abusivo do poder policial são

recorrentes nas poesias e explicitam como Estado atua nesses espaços e como essas práticas influenciam na vida dessas pessoas. As poesias também abordam a forma como as vidas periféricas são vistas como vidas descartáveis[10] (Butler 2018). Essas tecnologias mobilizadas pelo Estado e pelas suas instituições regulam a vida cotidiana das pessoas que habitam os espaços marginalizados, resultando em uma relação centrada principalmente no exercício do poder estatal. O exercício do poder coercitivo e dominador em conjunto com a ausência de políticas públicas que possibilitem uma vida que possa ser vivida[11] resulta em uma existência que se dá entre a presença e ausência do Estado. O Estado se faz presente dentro desses espaços em uma tentativa de controle e se faz ausente no passo em que não busca implantar políticas públicas que diminuam a desigualdade, possibilitem uma vida digna e promovam justiça social.

Os espaços criados através dos *slams*, principalmente no caso do *Slam das Minas* com seus recortes específicos de gênero, facilitam que essas experiências sejam compartilhadas. São espaços criados intencionalmente com o objetivo de serem seguros e acolhedores, são espaços que incentivam a fala e a escuta, onde com a troca de saberes através da partilha do sensível (Ranciére 2005), novas realidades podem ser imaginadas e construídas em comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os espaços construídos através dos eventos realizados pelo *Slam das Minas* – RJ configuram não só espaços de resistência, mas também de reexistência, visto que as participantes se colocam todo o tempo como agentes de sua própria trajetória, buscando, além da mudança social, a mudança em suas próprias vidas. A exploração das dimensões políticas da arte e da poesia através da mobilização coletiva de mulheres constituem novas possibilidades de resistência às violências do cotidiano, resultando na construção de novos padrões de pensamento e ação. Através das performances artísticas e da exposição das narrativas pessoais, as/os poetas que participam do *Slam das Minas*-RJ provocam a escuta e sensibilizam o público, colaborando com a construção de um espaço onde o direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças possam ser exercitados. E como ressalta Roberta Estrela D'Alva (2011), um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala, e, ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos – a escuta.

10 Para tratar essa questão, Butler (2018) recorre a discussão de biopoder de Foucault (2000) e de necropolítica de Mbembe (2003) demonstrando como se dá o controle dos corpos e a gestão da vida e da morte através do exercício das tecnologias de poder do Estado.
11 Butler 2018, 33.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Cecília Barreto de; Victor Augusto Vasconcellos. 2011. Transexuais: transpondo barreiras no mercado de trabalho em São Paulo? *Revista Direito FGV*, São Paulo, V. 14 N. 2, 302-333.

Alves, Rôssi. 2016. Resistência e empoderamento na literatura urbana carioca. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 49, p. 183–202.

Araújo, Julia Figueiredo Murta De. 2019. *Juventude e produção literária:* um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-20022019-130313/.

Brasil, Amcham. 2017. Transgênero, transexual, travesti: os desafios para a inclusão do grupo no mercado de trabalho. *Estadão,* São Paulo, 10/04/17. Disponível em: https://economia.estadao.com.br/blogs/ecoando/transgenero-transexual-travesti-os-desafios-para-a-inclusao-do-grupo-no-mercado-de-trabalho/ (acessado em 07/08/19).

Butler, Judith. 2018. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Costa, Maria Alice; Naiara Coelho. 2018. A(r)tivismo Feminista – Interssecções entre Arte, Política e Feminismo: Confluências. *Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito,* Vol. 20, nº 2, 25-49.

Cura, Tayanne. 2017. Tramas do *rap*: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e *slams* de poesia do Rio de Janeiro. In: *Anais do XL Congresso da Intercom,* Curitiba: UP.

D'alva, Roberta Estrela. 2011. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. Synergies *Brésil,* n° 9, pp. 119-126.

Facina, A. 2014. Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e "pacificação" no Complexo do Alemão. In: *Escritos transdisciplinares de criminologia, direito e processo penal: homenagem aos mestres Vera Malaguti e Nilo Batista,* Pedrinha, R. D. e M. A Fernandes, Rio de Janeiro: Revan.

Favret-Saada, J. 2005. Ser afetado (tradução de Paula de Siqueira Lopes). *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155-161.

Foucault, Michel. 2000. *Em defesa da sociedade.* Trad. de Maria Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes.

Freitas, Daniela Silva De. 2020. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 59, p. e5915.

Harvey, David. 2014. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana.* Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins.

hooks, bell. 2019. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra.* Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo, São Paulo: Elefante, p. 380.

Lefebvre, Henri. 2011. *O direito à cidade.* São Paulo: Centauro.

Lopes, Adriana C et al. 2018. *Letramentos de sobrevivência: costurando vozes e histórias.* v. 10, p. 26.

Mbembe, Achille. 2018. *Necropolítica.* São Paulo, n-1 edições.

Neves, Natã. 2020. *Três minutos, duas mãos e uma voz:* performances, trajetórias e sobrevivências nas batalhas de poesia. Niterói.

Oliveira, Joana. 2019. Poesia que grita contra o patriarcado. *El País*, São Paulo, 23/03/19. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/19/cultura/1550599627_105700.html. (acessado em 01/12/20).

Oliveira, Roberto Camargos de. 2015. *Rap e política:* percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo.

Ranciére, Jacques. 2005. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo, Ed. 34.

Raposo, Paulo. 2015. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Antropologia e Arte,* Salvador, 4.

Sabino, Maria Aline. 2020. *"Poesia que não mata, mas salva pro outro dia":* Performance, cotidiano e negritudes nas batalhas poéticas de slam. Rio de Janeiro.

Saraiva, Hanny. 2019. Uma rede de poesia e potência criativa – Entrevista com Gênesis, do Slam das Minas - RJ. *Poeme-se,* 2019. Disponível em: https://blog.poemese.com/entrevista-com-ge%CC%82nesis-do-slam-das-minas-rj/ (acessado em 15/01/20).

Stella, Marcello Giovanni Pocai. 2015. Por que os Slams de poesia? *Ponto Urbe*, p. 19.

Vilar, Fernanda. 2019. Migrações e periferia: o levante do slam. *Estud. lit. bras. contemp.,* Brasília, n. 58, e588.

TAYNÁ CORRÊA DE SÁ é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ) do Instituto de Filosofia Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e bacharel em Segurança Pública e Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente pesquisa as intersecções entre arte e política, buscando analisar a atuação artística e política de mulheres no movimento de *slam poetry* brasileiro. E-mail: taynacorrea.s@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 em: 05/10/2020
Reapresentado em: 28/02/2021
Aprovado em: 09/03/2021

ENSAIO SOBRE O SIGNO: TROCA, LINGUAGEM, ESPAÇO E UM TRABALHO DE NUNO RAMOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175853

ANDRÉ GOLDFEDER
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3865-4830
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-859 – cpgiel@iel.unicamp.br

RESUMO
Em *Ensaio sobre a dádiva (2014/2015)*, Nuno Ramos parte do ensaio homônimo de Marcel Mauss e atinge um ponto de acumulação e virada que remete a um modo de agenciamento decisivo em sua poética: a produção de planos de articulação entre elementos heterogêneos. Ao pôr em ato uma problemática da *troca*, reenuncia um espaço de remissões estéticas-históricas central para certas passagens entre artes modernas e contemporâneas, relançado em torno das relações entre linguagem e espaço. Assim, partindo da leitura do *signo* enquanto entidade elementar dos estruturalismos linguístico e antropológico por Patrice Maniglier, o artigo explora um campo possível de traduções recíprocas entre artes visuais e poesia, antropologia e filosofia, circulando ainda, com Jacques Rancière, entre Stéphane Mallarmé e Marcel Broodthaers, e com Lévi-Strauss, Saussure e certas linhas de debate sobre as artes contemporâneas, entre a problemática dos meios em artes visuais e um horizonte *ontológico* de pensamento com as artes.

PALAVRAS-CHAVE:
Nuno Ramos; Signo; Poesia e artes visuais; Troca; Virada ontológica.

ABSTRACT
In *Ensaio Sobre a Dádiva* (2014/2015), Nuno Ramos starts out from and refers to Marcel Mauss' The Gift, reaching a cumulative turning point that remits to a decisive assemblage in his poetics: the production of planes of articulation between heterogeneous elements. While putting into action a problematics of exchange, Ramos re-enunciates a space of aesthetic-historical remissions central to certain passages between modern and

contemporary arts, relaunched into the relations between body and space. Therefore, starting from a reading of the sign as the elementary entity of linguistic and anthropological structuralisms by Patrice Maniglier, this article explores a possible field of reciprocal translations between visual arts and poetry, anthropology and philosophy, also delving, further, with Jacques Rancière, into Stéphane Mallarmé and Marcel Broodthaers, with Lévi-Strauss and Saussure and certain lines of debate within contemporary arts, into the problems between the visual arts milieu and an ontological horizon of thought with the arts.

KEYWORDS:
Nuno Ramos; Sign; Poetry and visual arts; Exchange; Ontological turn.

Com *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016), o artista visual e escritor Nuno Ramos relança, com uma nova ordem de consequências, uma poética ancorada na produção de atravessamentos entre meios, práticas e modos de agenciamento heterogêneos, desenvolvida ao longo das últimas três décadas. Do ponto de vista da trajetória do artista, o trabalho ecoa, de saída, uma constatação da insuficiência do par "forma-matéria" enquanto operador interpretativo central da pluralidade dessa poética. Porém, mais que isso, o que vem à tona através da estruturação do trabalho, tão elementar quanto vocacionada à desmesura, é justamente um campo de abertura de pares opositivos carregados de elevada densidade estética e histórica: determinação e indeterminação, materialidade e imaterialidade, linguagem verbal e plasticidade, finito e infinito, reversível e irreversível, inteligível e sensível, bem como a longeva e vastamente inoperante oposição entre "arte" e "vida". Assim, a abertura desses pares deve passar pelo aguçamento de um modo de atenção incidente sobre os gradientes contínuos que os constituem de entremeio, o que significa perseguir alguns desdobramentos latentes nessa espécie de meio dos meios do intelecto humano, a linguagem.

Nas duas variações do trabalho,[1] o clássico ensaio de Marcel Mauss (2003) inspira, segundo depoimentos do artista,[2] a construção de um sistema de "trocas impossíveis", trocas entre coisas que não se pode trocar ou em que não se encontra sentido claro em trocar. Em seu ensaio, Mauss (2003) estudou circuitos de "dar, receber e retribuir" que seriam imprescindíveis ao funcionamento das sociedades em questão, porém precisamente mediante um modo de causalidade social onde a reciprocidade transcende a produção de valor mercantil. Longe de sugerir uma lógica unicamente voluntarista que escapasse a toda forma de obrigação, esse funcionamento apontava para uma peculiar síntese entre disposições voluntárias e coercitivas. Assim, deveria haver algo nas próprias coisas trocadas que impeliria os agentes a trocá-las, o que leva o autor a uma

1 Fundação Iberê Camargo, 2014; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. Todos os trabalhos plásticos mencionados no presente ensaio têm documentação disponível no site do artista: http://www.nunoramos.com.br.
2 Cf., por exemplo, Giufrida (2015).

nova concepção do nexo inextrincável, ou de uma coextensividade, entre as naturezas da relação social e do simbolismo.

É nesse ponto que se dá a intervenção crítica realizada por Claude Lévi-Strauss na célebre "Introdução à obra de Marcel Mauss" (Lévi-Strauss 2003). Mauss extrairia as noções mágicas do *hau* e, sobretudo, do *mana* de uma ordem de realidade diversa das relações da troca em si, noções que proviriam do âmbito dos "sentimentos e volições", fazendo do *mana* um "cimento afetivo" que articularia as relações de troca. Em contraste, Lévi-Strauss propõe pensar o estatuto do *mana* como um "valor simbólico zero", no mesmo passo em que desloca a ênfase no "edifício complexo, construído a partir das obrigações de dar, de receber e de retribuir" da dádiva em direção a uma noção da troca enquanto "síntese imediatamente dada ao e pelo pensamento simbólico" (2003, 40-43). Tratava-se, portanto, de radicalizar em outra direção a aproximação entre a natureza da relação social e a do simbolismo, este que seria marcado por um tipo de síntese "que na troca ou em qualquer outra forma de comunicação supera a contradição que lhe é inerente de perceber as coisas como os elementos do diálogo, simultaneamente relacionadas a si e a outrem, e destinadas por natureza a passarem de um a outro" (2003, 40-41).

Como veremos a seguir, o trabalho de Nuno Ramos mantém em suspensão toda a dimensão dos agentes efetivos da troca, configurando tão somente um sistema aberto de objetos trocados. Assim, é possível compreender essa releitura contemporânea do *Ensaio da dádiva* como uma exploração poética daquilo que Lévi-Strauss sugeriu como uma superação da "contradição" própria a essa noção de troca. Superação esta que Patrice Maniglier formula remetendo aquela "propriedade" ou "força" das próprias coisas" (Maniglier 2013, 172) que mobilizaria os atos de troca à natureza "dual e sobredeterminada" das coisas enquanto *signos* (Maniglier 2005).

O comentário de Maniglier à leitura do *Ensaio sobre a dádiva* por Lévi-Strauss insere-se em um projeto de "reescrita" do nascimento do pensamento estruturalista a partir de uma revisão do legado intelectual de Ferdinand de Saussure (Maniglier 2006). Ancorado sobretudo em um diálogo entre filosofia e semiologia, e debruçando-se sobre materiais primários recentemente descobertos que permitem dar uma nova visão do "projeto semiológico" que Saussure anunciaria para o estruturalismo, Maniglier reconstrói o legado saussuriano como uma "filosofia simbolista" do espírito (2006, 256-276). Ao remeter a dimensão do pensamento simbólico ao que se designou, na virada do século XIX ao XX, como "poesia simbolista", o autor permite retornar ao diálogo entre Lévi-Strauss e Mauss tomando-o como fonte de investigação de uma relação coextensiva entre o funcionamento simbólico da troca e o funcionamento da linguagem.

Trata-se, portanto, de ler o trabalho de Ramos a partir de uma recepção do ensaio de Mauss em chave transversal, de início filosófico-semiológica, trazendo ao primeiro plano uma dimensão *ontológica* onde o real é estruturado a partir da natureza dual e sobredeterminada dos signos. E, sobretudo, de abrir um espaço de traduções recíprocas entre essa recepção, a problemática do signo no campo da poesia e suas relações com outra noção de troca incidente sobre certos nexos entre poesia e artes visuais.



FIGURA 1 *Dádivas* expostas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. Arquivo do artista.

ARTEPORSIGNO

No trabalho de Ramos, a proposta de materialização do diálogo com o ensaio de Mauss resultou em três pares de *Dádivas*: *Pierrôporcavalo* (exibida nas duas exposições), *Copod'águaporvioloncelo* e *Casaporarroz* (exibidas respectivamente na primeira e segunda montagens). Nos três casos, as interações que constituem os pares de termos são operacionalizadas três vezes. De um lado, sob a forma de configurações escultóricas, compostas por objetos e materiais que fazem as vezes dos termos indicados nos títulos – um aparelho de som emitindo uma canção relacionada ao pierrô e um cavalinho de carrossel; um copo d'água e um violoncelo; uma velha cômoda de madeira e um monte de arroz. De outro lado, sob a forma de narrativas videográficas, que plasmam ficcionalmente o entremeio entre os objetos em troca. Ao que se soma, finalmente, a replicação dos pares escultóricos, agora fundidos em latão e em alumínio e integrados a um mecanismo circulatório ao longo do qual se comunicam duas substâncias,

glicose e morfina. De modo que essas múltiplas ordens de ressonâncias parecem encontrar sustentação e síntese precisamente nos *eixos* mediadores que suportam material e conceitualmente as relações entre os termos, lembrando algo como balanças: o eixo da carroceria de um caminhão, um trilho de montanha russa e um segmento de um barco.



FIGURA 2 Vista da montagem na Fundação Iberê Camargo. Fonte: Ramos, Nuno. 2014. *Ensaio sobre a dádiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.

De fato, com as *Dádivas* (os três pares escultóricos em diálogo com os vídeos) tudo ocorre no entremeio, em um plano de comensurabilidades múltiplas e abertas entre elementos incomensuráveis. No vídeo de *Copod'águaporvioloncelo*, uma garota dirige até uma praia, colhe água do mar em um copo, vai até uma pequena venda e o troca por um violoncelo. Então, retorna à praia e toca alguns sons desencontrados e em timbre grosseiro e, finalmente, lança o violoncelo à deriva no mar, enquanto assistimos

a seu progressivo distanciamento. Entre o copo que colhe água do mar e o violoncelo, ele também, lançado ao mar, todo o simbolismo do mar poderia vir à tona, próximo, por exemplo, ao campo semântico da oferenda (Tassinari 2014, 10). Mas, também, uma oposição mais abstrata entre aquilo que não possui unidades discretas e o ato de escandir a massa do contínuo em unidades discretas.

Em cada uma das trocas, diversas séries de reenvios começam a germinar e difratar-se entre as trocas de objetos e os vídeos, como a cidadezinha praiana e a cidade, a doação, a oferenda, o sequestro e assim por diante. No vídeo de *Casaporarroz*, uma mulher doa todos os móveis de uma casa, que são jogados em meio a um descampado onde passa um largo lençol d'água, recebendo em troca arroz, que retira dos bolsos para preencher todo o piso da casa e, então, afundar seu corpo nesse leito insolitamente telúrico. Como resultado, formam-se um interior espraiado pelo exterior e um exterior represado em um interior, sendo o corpo submetido a um gesto que reúne os dois polos.

Pensemos. *Casa e arroz*: de um lado, a delimitação de um interior, talvez de um espaço de conservação da memória; de outro, a fertilidade, o feminino, a natureza, a exterioridade, a amplidão. Mas isso, estruturalmente, não é tudo. *Copo d'água e violoncelo*: mar, o princípio da vida, sede, contenção, o mero objeto, o símbolo mais carregado, matar a sede criando a sede...; instrumento de madeira, música, elevação cultural, produção de estados afetivos, o mero objeto e o objeto que vale por seus efeitos incorpóreos. *Pierrô e cavalo*: entre a duplicidade do palhaço triste, o carnaval, o samba e a animalidade, a "gratuidade" da natureza tematizada em livros como *Ó* (Ramos 2008) – o que mais vai?

Alberto Tassinari (2015) sugere que o Pierrô seja a figura central do trabalho. Isso em decorrência de alguns veios semânticos que persistiriam ao longo das transformações seculares dessa figura, como a figuração da própria arte, sujeita por excelência a uma variação caleidoscópica das imagens que retornam em seu arcabouço histórico (Cf. Tassinari 2014, 13 e ss.). No entanto, é impossível identificar de modo definitivo um centro gravitacional em meio ao sistema de trocas, um fiel da balança. O que aponta para o fato de que, se é possível, até certo ponto, tirar uma mediana das séries em torno dos eixos *fechamento-abertura* e *discreto-contínuo*, tal mediana, no entanto, não reduz a proliferação infinita de remissões que o trabalho desencadeia.

O fato é que podemos apenas começar a desencadear as remissões nas séries e entre as séries. Como dizer tudo que vai entre os dois termos, se tudo aí pode ser símbolo e matéria, percepção e semântica, lembrança e potência, todas as redes de diferenças abertas a torções no interior de cada

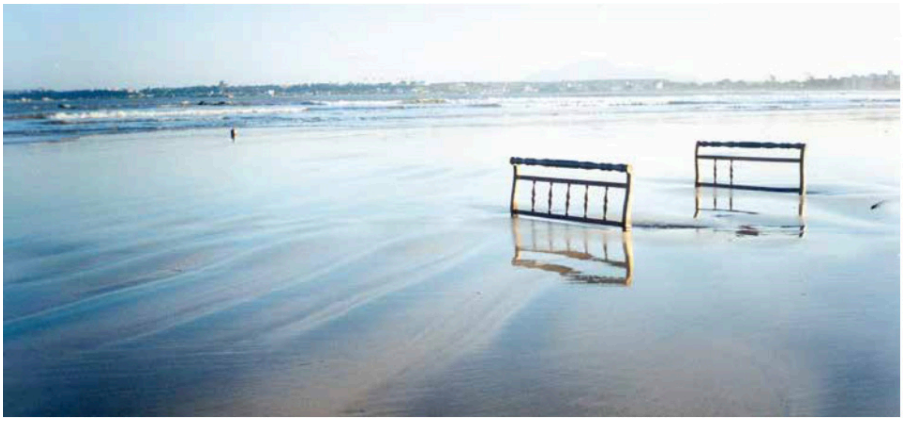
atualização? A casa, por exemplo, que acolhe o arrozal como interior, que, por sua vez recebe o corpo em seu interior, este que se faz contínuo com o interior-exterior do mar infinitamente granular de arroz – copo-casa? Mas que, de outro ponto de vista, poderia muito bem significar outra coisa em sua relação com outra coisa, e assim por diante.

Como afirmou Lorenzo Mammì, que já destaca o funcionamento sígnico do trabalho, as *Dádivas* "são um sistema perfeito de trocas – tão perfeito que qualquer coisa equivale a qualquer coisa":

> A troca permite todas as interpretações, mas não autoriza nenhuma. De fato, os sistemas de trocas são próprios dos signos, que estão no lugar das coisas. Mas quando as coisas obedecem a eles muito docilmente, os signos perdem o controle dos significados. Gera-se, então, do lado dos nomes, uma desordem análoga àquela do magma matérico [dos quadros do artista a base de vaselina exibidos na mesma exposição de 2015]. As duas desordens convergem ao infinito, rumo a uma palavra que finalmente diga a si mesma, unificando signo e referente, e que, podemos ter certeza, nunca virá (Mammì 2015, 28).

Nesse sentido, vale salientar que se o Pierrô serve de imagem sintética dos dois eixos mencionados, ele mantém parentesco estrutural com outra e, pode-se dizer, mais decisiva figura, a do *cavalo*. Afinal, nos vídeos, assim como o palhaço alegre-triste, que se encontra em desajuste tanto com o ambiente circense quanto com os demais ambientes, o cavalo acaba sendo, literalmente, sequestrado de seu contexto, e libertado em uma deriva pela cidade. Como se viu no livro de ficção mais recente de Ramos, *Adeus, cavalo* (Ramos 2017), trata-se de um significante flutuante, aderente à história cultural brasileira e simultaneamente puro signo em constante reatualização. Corpo múltiplo, que o trabalho liberta como uma espécie de radical livre de linguagem, significante da própria indecidibilidade da dinâmica de linguagem que produz, além, é claro, de entidade virtual, peça desse mesmo jogo de remissões. Afinal, o que nele se imprime é uma dinâmica em que centrífugo e centrípeto, deriva e circularidade, fechamento e abertura, discreto e contínuo giram a partir de uma pluralidade de eixos que a sobreposição de todas as séries só faz continuar. Esse o trabalho. Isso é tudo.





FIGURAS 3 E 4 *Pierrôporcavalo e casaporarroz*. Arquivo do artista.

LINGUAGEM DA POESIA, POESIA DA LINGUAGEM: NUNO RAMOS EM ATRAVESSAMENTOS

Em *Ensaio sobre a dádiva*, os objetos dispostos não funcionam como ícones de coisas. Eles existem enquanto feixes de relações, entidades que se apresentam como atravessamentos momentâneos entre todos os parâmetros de variação que um receptor em um dado contexto possa atualizar. Na verdade, o que o trabalho faz, de acordo Maniglier (2006), vai diretamente ao encontro do núcleo seminal de certa compreensão da linguagem no seio da poesia moderna, cujo emblema maior encontra-se em Stéphane Mallarmé: "fazer o signo dizer-se a si mesmo" (Cf. Maniglier 2006, 269).

Nas palavras de Maniglier, o que estaria em jogo é o signo enquanto arranjo de "*correlações regulares entre variações heterogêneas*", ou espaço de redeterminação contínua de "termos" resultando na produção de *valores* (Maniglier 2005, 157). De saída, o cerne da problemática circunscrita por Saussure não estaria na afirmação de que um mesmo signo corresponde a diferentes significações e vice-versa, e nem tanto no descolamento com relação à oposição entre signo e referente. Na verdade, a própria oposição entre "significante e significado" estaria em aberto: também esses dois termos não são dados de antemão, mas "constituídos no signo mesmo" (Maniglier 2006, 255).

“Entidades ‘espirituais’, mas ‘reais’”, como Lévi-Strauss permitiria pensar, “materiais e incorpóreas”, “ao mesmo tempo uma coisa e outra coisa” (Maniglier 2006, 23, 25 e 276), os signos dariam a ver o teor *simbolista* do pensamento de Saussure (2006, 256-276). Ao invés de pressupor que a linguagem seria incapaz de exprimir a singularidade das qualidades sensíveis, trata-se de dizer que o signo seria em si uma qualidade inexprimível apta a exprimir outras qualidades, determinando virtualmente sua percepção. Dito de outro modo, a palavra justa não indexaria uma referencialidade plena, mas seria a “impressão que captura” as “*nuances*”, expressas elas próprias com nuances, “sensações indefiníveis” (266 – ênfase nossa). Algo que vai ao encontro do paradigma posto pelo Mallarmé de “Crise de versos” (Mallarmé 2010), as palavras relacionam-se com o mundo enquanto “realidades qualitativas” (267). O poeta simbolista não faria mais que “recolher, amplificar e fazer ressoar um sistema de ecos já interior ao mundo” (Mallarmé *apud* Maniglier 2006, 269).

Nesse sentido, o *equívoco* seria precisamente o modo de funcionamento da linguagem, e não aquilo que a linguagem deve dirimir para funcionar, embora seu controle seja próprio à regularidade do signo (Maniglier 2013, 232-3). O poético encontra-se, aqui, no próprio funcionamento basal da linguagem, justamente em sua dinâmica de *evocação*, termo-chave de toda poesia simbolista. O que, afinal, em nada impede de pensar o signo também para além da relação som-sentido. O signo é “algo que circula” (Maniglier 2013, 165) em um dado sistema de pontos de vista e entre diferentes sistemas. Basta que “uma pluralidade de níveis da experiência” (2006, 280) se condense no cruzamento de redes que determinam valores produzidos como feixes de variações.

Ensaio sobre a dádiva constrói uma máquina elementar de linguagem, restritamente determinada e semanticamente inexaurível. Mais preciso que afirmar que os termos das trocas sejam signos, seria propor que aquilo que cada uma das três *Dádivas* estrutura é, a cada vez, *um* signo. Do mesmo modo, a materialidade do arranjo vale sobretudo como desencadeadora das relações imateriais que projeta no espaço. Se, como se verá adiante, o conjunto da exposição de 2015 mantém na ordem do dia a vizinhança com a presença física dos materiais, o caráter objetual das *Dádivas* apresenta-se cindido, ou melhor, difratado, entre escultura e rede aberta de signos, situado em grupos de formações sensíveis que vivem apenas enquanto suportes da incorporeidade expansiva de redes de associações que fazem germinar a experiência do trabalho.

Diante de seu corpo, tudo o que o espectador vê é uma máquina material-imaterial gerada a partir de um feixe de múltiplas incidências recíprocas, que gira sobre si mesma em difração infinita e regular. Que se abre precisamente apenas ao dizer-se a si mesma, ao possibilitar as próprias

transformações dos eixos fechamento-abertura e discreto-contínuo, em torno dos quais os reenvios ganham maior consistência. Aqui, dar a ver a dádiva significa dar corpo incorpóreo de linguagem à sobredeterminação que vinga no intermediário.

Nuno Ramos, mallarmeano? Descabida, a pergunta assume valor se lançarmos um breve olhar à trajetória artística que conduz ao *Ensaio sobre a dádiva*. O espaço de atualização circunscrito pelo trabalho já começa a ser evidenciado pelos contornos da exposição em que é apresentado pela segunda vez. E talvez desde o título, *Houyhnhnms*, a raça de cavalos pensantes de *As viagens de Gulliver*, cuja fala ou sonoridade (pré-)semântica é utilizada por Jonathan Swift como matéria para a produção de seu nome. Este, aliás, já fora convocado anteriormente pelo artista, em texto cuja hibridez é compartilhada com a figura do centauro, cavalo-homem cuja entrada em cena conclui "Minuano [diário de um trabalho]", simultaneamente abrindo-o em sua dupla natureza (Ramos 2007, 221-244). Mas, sobretudo, o campo de reenvios configurado pelos trabalhos expostos é altamente revelador: além do *Ensaio sobre a dádiva*, os relevos e as pinturas em vaselina e a série de desenhos *Proteu* – signo, matéria e mito.

Voltando aos primeiros passos do artista, reencontramos o significante *matéria*, que se tornou indissociável de boa parte das imagens mais divulgadas do trabalho de Nuno Ramos, em dois campos de significação. Por um lado, enquanto plano virtual de potencialidades, face complementar de diferentes acepções do *informe*; de outro, rementendo à pregnância física da dimensão material dos processos semânticos. Antes, porém, de chegar às pinturas em vaselina que, retomadas em 2015, marcaram os primeiros contornos de proposições efetivamente autorais pelo artista, cabe lembrar que a experiência artística de Nuno Ramos começa pelo "fim".

Sua iniciação artística ocorre em meados da década de 1980, quando, associado aos pintores do ateliê Casa 7, Ramos respondia à chegada ao Brasil do cenário da "volta à pintura", cuja referência central eram os pintores neoexpressionistas europeus, após sucessivas decretações do "fim da pintura" e da arte. O estágio supostamente terminal desse que foi tradicionalmente o gênero mais paradigmático da arte, tornava-se uma espécie de campo de reciclagem do arcabouço histórico do gênero, cujas frestas permitiram o ensaio de projeções mais propositivas. A diferenciação difícil dos elementos pictóricos vinha acompanhada, como notou Alberto Tassinari (1985), de um incontornável senso de "impropriedade" com relação à própria possibilidade da pintura. Ao lado da questão da individualização problemática da arte no mundo contemporâneo, revelava-se uma impossibilidade de princípio com relação a tentativas de volta à virtualidade figurativa do plano, ou à tela como palco da performance expressiva do artista, que entrara em crise desde o expressionismo abstrato. O plano

pictórico "é agora um território invadido por restos de formas e significados", colocando em suspenso, como uma "casca", ou "fóssil", "a própria capacidade de significação" e instaurando uma relação com o tempo e o espaço que tem a ver com o "lixo" (Mammì 2014, 183).

Nas vaselinas do fim da década de 80, "matérico" e "materialidade física" compunham um par de termos inextrincáveis. O *meio* artístico, noção fundamental para a reflexão acerca das viradas contemporâneas das artes (Cf. Krauss 1999), assumia especial pregnância, em seu sentido clássico, literal e material: a vaselina, assim como por exemplo o óleo, era o veículo pictórico que dava a ver as potencialidades dos pigmentos. Ao mesmo tempo, o amálgama pastoso das tintas, junto ao manejo das tonalidades cromáticas, colocava as pinturas na imediação constante com o amorfo, em um limiar instável, porém sujeito ao risco da homogeneização, entre determinação e indeterminação.

É na passagem da década de 80 para a de 90 que os primeiros críticos do trabalho de Ramos situam uma primeira virada decisiva. Das vaselinas aos quadros posteriores, marcados pela utilização dos mais diversos materiais e por um maior destaque da diferenciação entre os elementos pictóricos, surgiria um modo de agenciamento diverso, um "fazer por justaposição" (Cf. Tassinari 1997, 18-21). Aproximando livremente dois comentários de Lorenzo Mammì, um sobre as vaselinas e outro, posterior, sobre outro artista, teríamos uma reveladora analogia com o universo musical. Nas primeiras pinturas, teríamos uma negociação difícil com algo da ordem do "ruído branco", na física acústica, a situação em que "todas as frequências são audíveis simultaneamente; logo, nenhuma dela é inteligível. Uma forma de silêncio obtida não por subtração, mas por saturação" (Mammì 1997). Já os quadros por justaposição estariam mais próximos de um tipo de operação que assumirá outras apresentações ao longo dos passos futuros do artista, similar ao fenômeno do "som de combinação ou terceiro som", a produção de uma terceira nota pelo choque entre notas diferentes tocadas simultaneamente (Mammì 2012, 299).

Nesses novos quadros, que desdobram uma pesquisa plástica também retomada nos relevos da exposição de 2015, é introduzida uma tensão renitente, central para o que aqui está em jogo. Quando "pintar" significa, por exemplo, instaurar a tensão entre um espelho quebrado colado à tela e uma tira de tecido vermelho, o plano torna-se um "plântano", "um depósito, um lugar que recebe matérial" (Ramos 2004, 39 e 44). Em primeiro plano, a imanência irredutível da *superfície* pictórica. E, no entanto, o alvoroço multidirecional das combinações parece atravessar a superfície com a multiplicidade do que emerge entre potência e ato. Reagenciados, os materiais "pobres" – tecidos, vidros, lâminas de metais, folhas, pelúcia – perdem seu estatuto original possivelmente associável a refugos e

passam a compor diversos germes de organização e diferenciação. No seio da irredutibilidade da superfície, cultiva-se, diria Rodrigo Naves, "uma espécie de origem" (2007, 319-328).

Contudo, o germe da multiplicidade parece atualizar outra ordem de potência com a entrada em cena de uma entidade que atravessa todas as demais: a linguagem. De início, singelas inscrições verbais são introduzidas nos quadros. Logo, estes passam a compartilhar os espaços expositivos com trabalhos como os *Vidrotextos* (1991), composições em que formações materiais, como vidros moldados em folhas de bananeira, articulam-se com textos do artista materializados em tamanho que dificulta a leitura e em meios como a parafina, e assim instalados no meio do caminho entre escrita e objetualidade. Operação que se reapresenta na conhecida exposição *111*, a partir da qual os meios configurados pelo artista espraiam-se em diversas outras direções.

Na sequência, o primeiro livro de Nuno Ramos, *Cujo*, compõe-se de textos que integraram alguns daqueles trabalhos plásticos e outras textualidades. Ao eventual espectador dos trabalhos plásticos, saltam aos olhos os nexos tradutórios entre as duas dimensões. A partir de uma cena de base semelhante à da manipulação de materiais em um ateliê, diversos modos de agenciamento do material verbal vêm à tona, em moldagens e rearticulações produtoras de materialidades heterogêneas. Se o significante "poesia", inscrito na ficha catalográfica, vai ao encontro de algumas convenções de organização editorial típicas do gênero, percebe-se, ao mesmo tempo, uma potência de abertura da ficção nominativa veiculada por tal significante, que não cessará de ser atualizada.

Com efeito, nas décadas seguintes, entre literatura, artes visuais e outras formas de medialidade, emergirão outros modos de produção de materialidades heterogêneas e de relançamento das decisivas operações de articulação de elementos heterogêneos. Nos intervalos entre a irredutibilidade do literal e as potencialidades do relacional, entre estagnação e movimento, circularidade e abertura em alteridade, despontam progressivamente dinâmicas de *sobredeterminação* que, valendo-se de termos inerentes aos raciocínios do artista, seria possível nomear como operações de *atravessamento*.

Ainda em 1995, *Balada* é apresentado como um "livro de 896 páginas atravessado por uma bala de revólver" (Ramos 2010, 1995). No livro-coisa, matérico e simbólico, escrita e plasticidade, a escrita como ação material, a forma literária "balada" e simultaneamente o literalismo da ação da bala são cravados em uma objetualidade furada e simultaneamente levada ao paroxismo. Em *Para Goeldi II* (2000), uma gravura de Goeldi é transposta para o piso da galeria, ao lado de móveis usados, que são atravessados por

lâminas de vidro e granito. Como se, de par com a replicação radicalizadora do ato material de gravar, objetos depositários de memória fossem literalmente atravessados por planos, em sentido pictórico.

Os exemplos poderiam continuar em fluxo, porém cabe aqui salientar um núcleo de transformações que incide sobre o papel e estatuto da linguagem. Se, como argumenta Alberto Tassinari, os *Vidrotextos* buscam algo da ordem de uma "translucidez entre palavras e coisas", refletindo porventura uma mais ampla "busca pelo solidário no não-solidário" (1997) (palavras e pintura, materiais heterogêneos, e assim por diante), uma inflexão altamente significativa nesse mesmo campo de questões parece insinuar-se pouco a pouco, atingindo máxima radicalidade em *Ensaio sobre a dádiva*.

Ao lado desse trabalho, outro, igualmente incontornável, é, sem dúvida, *Vai, vai* (2006). Trata-se de uma instalação peculiarmente cênica, protagonizada por três vozes, a "voz da água", a "voz do sal" e a "voz do feno", emitidas a partir de alto-falantes dispostos em seis barris d'água e seis montes de sal e feno, assim como nos dorsos de "três burricos de carga", que percorrem aleatoriamente o circuito fechado da cena (Ramos 2006). Não cabendo aqui abordar o universo imaginário sedimentado que o trabalho busca furar e abrir, vale, no entanto, destacar a tensão central do trabalho: de um lado, uma expectativa de enquadramento fabular, em que homens, animais e coisas "têm voz"; de outro, a quebra do encantamento fabular por meio do conflito entre os conteúdos textuais das vozes e pela revelação progressiva da imanência cênica do trabalho.[3] Quebra esta, afinal, operada de modo mais contundente não pelo conflito transespecífico das vozes, mas pelo jogo entre cada uma de suas encarnações. Pois estas, clivadas e paradoxais, corporificam ambiguamente as vozes em formações materiais ora adequadas, ora inadequadas a cada agência. As vozes não pertencem aos corpos, mas os atravessam como emissões estrangeiras, simultaneamente nos corpos correspondentes e nos demais corpos. Entre vozes e corpos, um espaçamento produtivo atravessa a suposta continuidade linguageira entre humano e não-humano, em um jogo de junções-disjunções. "Tudo fala", como costuma dizer o artista, mas, *ao mesmo tempo* tudo cala. Cada corpo, corpo simbolizado e não simbolizado, corpo de si e corpo de outros.

3 No mesmo passo em que a "voz do sal" verbaliza uma ríspida ordem de expulsão ao espectador, parte fundamental do projeto é que as caixas de som, inicialmente cobertas, iriam sendo expostas à medida que os burricos fossem comendo o feno e o sal e bebendo a água (Ramos 2006, 9).



FIGURA 4 *Vai, vai* (2006). Arquivo do artista.

Assim sendo, de *Vai, vai* a *Ensaio sobre a dádiva*, é possível afirmar que a linguagem não é exatamente um meio que "torna solidário o não-solidário", que aproxima entidades heterogêneas, essenciais e pré-determinadas. Mas, sim, um meio que, ao fornecer as relações através das quais apreendemos o real, atravessa a heterogeneidade dos termos revelando o diferente no autoidêntico, o múltiplo no singular. A linguagem, afinal, como potência de revelação e abertura de um limiar tradutório entre linguagem e vida. De modo que uma breve incursão por um trabalho mais declaradamente *poético* do artista permite continuar esse percurso de leitura, justamente retornando ao fim, a outro fim.

Esse retorno pode ocorrer a *cavalo*. Em "O fim do poema", Giorgio Agamben lança luz intensa e concentrada sobre o problema da amplamente ambígua materialidade do meio em poesia. No núcleo do argumento, encontra-se o *enjambement*, traduzível em língua portuguesa como *encavalgamento*.[4] Trata-se simplesmente de um recurso poético que incide sobre o estabelecimento das divisões entre os versos de um poema. Há, de um lado, um enunciado; de outro, as diversas possibilidades de agenciá-lo como enunciação, ao longo de um ou mais versos. No segundo caso, porém, o que determinaria de antemão que a extensão de um enunciado, de um pensamento, deva coincidir com a extensão de sua materialização sonora? Nada que a duplicidade sobredeterminante do contínuo semântico-sonoro intrínseco à linguagem da poesia não coloque imediatamente em múltipla suspensão. Como, então, terminar um poema sem tolher essa hesitação

4 O termo remete ao salto com as pernas realizado por quem monta num cavalo, entre um apoio e outro.

nuclear que opera na "tensão" e no "contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica" (Agamben 2002, 142)? Algum eco de resposta parece vir à tona entre *Vai, vai* e o poema número "1" de *Junco*:

> Cachorro morto num saco de lixo
> areia, sargaço, cacos de vidro
> mar dos afogados, mar também dos vivos
> Escuta teu murmúrio no que eu digo.
>
> Nunca houve outro sal, e nunca um dia
> matou o seu poente, nem a pedra
> feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
> Assim é a matéria, tem seu frio
>
> e nunca vi um animal mais feio
> nem pude ouvir o seu latido.
> Por isso durmo e não pergunto
> junto aos juncos

Todo o poema gira em torno de uma relação de tensão e interferência entre som e sentido, posta em ato pelo encavalgamento. De um lado, o enunciado, por definição imaterial, da continuidade da matéria, cuja leitura já se bifurca entre uma suposta permanência absoluta do matérico (segunda estrofe) e um contínuo entre a voz que enuncia o poema e seres não-humanos (primeira estrofe). Na primeira estrofe, o sujeito que enuncia é apresentado como uma espécie de concha acústica que sustenta um circuito de fala-escuta, reverberando o vozerio do contínuo entre os seres. Assim como no resto do poema, a dinâmica rítmica é ancorada em oscilações em torno do decassílabo, o verso de dez sílabas tradicionalmente mais pregnante para a audição poética em língua portuguesa. Inicia-se o poema com encantamento musical pleno, som e sentido, pensamento e cesura em adequação harmônica.

Eis, então, que a segunda estrofe emite o enunciado central: no mundo da matéria nada se parte, não há *corte*. Porém, dito isso no nível imaterial do enunciado, enuncia-se, simultaneamente, no nível sonoro da enunciação precisamente o oposto. Entram em cena os encavalgamentos, cortando a cada passo o enunciado da ausência de cortes. Quebra-se o encantamento mágico[5] da correspondência plena entre som e sentido, quebra-se o encanto

5 Tão vasta e intrínseca é a relação entre poesia e magia, sobretudo em sua delicada reativação moderna, que nos ateremos aqui a lembrar o título do livro capital do poeta que definiu a poesia como "hesitação prolongada entre som e sentido" (Valéry 2011): *Charmes* – "Encantos", "Feitiços".

da musicalidade, com a bifurcação rítmica dos decassílabos e a dissolução das rimas. E, finalmente, após o encavalgamento de uma estrofe na outra, retorna-se do desencontro sonoro-semântico à harmonia em "durmo", "pergunto", "junto", "juncos". A queda na inação ativa do inconsciente e a faculdade reflexiva ressoam algo da ordem da participação com o natural.

Contudo, no interior desse jogo de junções-disjunções, a ideia da participação é sobredeterminada pelo jogo de tensões entre enunciado e enunciação que advém do lugar paratópico que organiza o poema, agenciando o contínuo som-sentido: a voz dita junta-se ao junco, mas a voz que diz estabelece a disjunção no seio do dizer, o contínuo atualiza-se justamente no corte. Como em *Vai, vai*, se há lastro que liga a multiplicidade dos seres, tal lastro é o estatuto cortado e múltiplo de cada ser, dual e sobreterminado em sua apresentação como linguagem. A voz que fala e dorme tem sua síntese aberta na rima, encontro-desencontro sonoro-semântico.

Começar pelo fim e retornar infinitamente a cavalo é vocação do poema. Se o cavalo é signo de troca entre livros, diários e trabalhos plásticos em Nuno Ramos, talvez seja o caso de lembrar, com Agamben, que o encavalgamento não marca apenas a infinita remissão-abertura do poético ao prosaico, mas "traz à luz" "o essencial hibridismo de todo o discurso humano" (Agamben 1999, 32). Sem precisar apreender, como fizemos agora, o signo posto em ato vocal, o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos parece materializar, em uma máquina mínima de linguagem, um funcionamento sígnico que remete a todo sistema simbólico, vindo a expressar-se com especial contundência nos mitos: fechar um "ciclo de transformações" seria possível apenas enquanto abertura para outros "reencadeamentos" (Maniglier 2008). É preciso, portanto, perseguir, entre artes e sistemas de pensamento, as linguagens dos meios, retornando de outro modo ao múltiplo entremeio entre material e imaterial, atual e virtual, que mais uma vez revela o ser múltiplo do entremeio, quando no artista "da matéria" e da materialidade irredutível ecoa incomensurável despretensão pretensiosa:

> Abolida a pretensão, esteticamente um erro, embora ela reja as obras-primas, de incluir no papel sutil do volume outra coisa que não, por exemplo, o horror da floresta, a tempestade muda esparsa da folhagem; não a madeira intrínseca e densa das árvores" (Mallarmé *apud* Maniglier 2006, 267).

ESPAÇOS EM TROCA

Pensar a arte não como campo de inscrição de entidades pré-determinadas e corporificadas em arranjos materiais unívocos, mas como campo de produção de feixes materiais-imateriais disparadores de relações múltiplas

(a “floresta” e o “horror”, a “folhagem” e sua “tempestade muda esparsa”): essa parece ser a aposta do *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos. Como vimos, o trabalho condensa e depura um funcionamento sígnico que atravessa e antecede outras frentes de atuação do artista, como a exploração de hesitações entre vozes, corpos e modos de agência, funcionamento este que relança a própria dinâmica de reencadeamentos sucessivos que caracteriza a atividade do artista.

Assim sendo, para situar historicamente os problemas por ele colocados ao campo das artes, vem ao caso um retorno a Mallarmé, cujos atos de abertura da multiplicidade interna ao discurso poético reenviam, de modo emblemático, as potências da linguagem a um domínio multiplamente outro, o *espaço*. Como propõe Jacques Rancière (2020), essa proposta de criação de um plano de comensurabilidade entre linguagem e espaço convida a pensar um “espaço das palavras”, uma noção não física e específica, mas conceitual e referente a um espaço interartístico. Tal noção ressoaria entre o século XIX e a década de 1960, fazendo da obra de arte um espaço de relações entre as diferentes artes e entre estas e seus modos de circulação, como um “*espaço de troca*” (2020, 22). É o que se insinuaria quando outro artista decisivamente liminar, Marcel Broodthaers, enuncia uma reveladora dobra temporal: Mallarmé seria “o fundador da arte contemporânea” (*apud* Rancière 2020, 10).

Com *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), Mallarmé funda uma versão seminal da modernidade em poesia que põe em estado de revolução permanente todas as oposições conceituais aqui discutidas. O poema apresenta uma sucessão de eventos que ocorrem nos intervalos virtuais de um naufrágio-consagração, entre potência e ato, eternidade e circunstância, idealidade e acontecimento. Estruturado de modo semelhante a uma partitura musical, em páginas duplas configuradas graficamente como superfície de uma experiência visual e espacial dos eventos poéticos, o poema encena os desdobramentos de um ato de lançamento de dados, visível apenas como teatro de operações mentais. A proposição-título, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, percorre todo o poema, tendo seu lugar estruturante marcado pela tipografia. Ao mesmo tempo, a cada momento os segmentos da proposição principal são desdobrados em proposições de segundo grau, o que resulta em um espaço de emergência de figuras instáveis e relações múltiplas.

Em *A política da sereia* (2011), Rancière já fornecia uma leitura abrangente dessa proposta, que tinha no *Lance de dados* a realização máxima de uma busca pela “verdadeira coreografia da ideia” (Rancière 2001, 53-4). O horizonte de Mallarmé é o ideal, a busca pelo poema apto a apresentar a Ideia. Isso, porém, em meio a uma situação histórica em que resta apenas o “pó dourado” de toda ideia, ou seja, diante da constatação do desaparecimento

de todo modelo normativo total para a vida coletiva. Este é o paradoxo mallarmeano: encontrar o poema "apto a reproduzir a topografia do espírito", justamente quando a "crise do ideal e do social" (xvi) se reflete em uma "crise de versos". Ou seja, se reflete no estado atual da poesia moderna nascente, em que a hegemonia das convenções poéticas cedia passo a novos processos de configurações das unidades mínimas e modos de organização do discurso poético (Mallarmé 2010, 157-167).

De fato, o diagnóstico de Mallarmé acerca de sua situação social e histórica o conduziu a uma problematização radical do problema da comunidade, que o conduz a um pensamento artístico decididamente nutrido pela pluralidade das artes. Diante do imperativo geral de construção de uma nova religião e de novos mitos no seio do desencantado século XIX, aberto incialmente pelo romantismo alemão, Mallarmé vislumbra uma "religião musical". Seu verdadeiro 'fim'" seria não a determinação essencialista do homem, mas a "restituição da linguagem aos seus poderes", que coincidiriam com o caráter *ficcional*, produtivo e aberto, do "procedimento mesmo do espírito humano" (Rancière 2011, 22).

Daí a crítica de Mallarmé ao modelo de pensamento acerca da articulação entre as artes propostos por Richard Wagner, no que se refere a sua relação inextrincável com o problema da comunidade. Pois em Wagner, a religião embutida na arte se concretizaria em uma crença essencialista na possibilidade de produção de um Hino para O Povo, de modo que a obra de arte total wagneriana transformaria "a comunhão 'através de um espaço vacante' na presença real do povo em si, convidada à celebração de uma comunidade de origem" (40).

São esses, afinal, alguns dos fatores sociais, históricos e estéticos implicados nos paradoxos fundadores da poética mallarmeana, cuja formulação passa por um diálogo crucial com outras artes, a saber, a música, o teatro, a pantomima e a dança. A apresentação, virtual e antecipatória, do que Mallarmé denominou a "conflagração do horizonte unânime" só poderia se dar em uma Obra que "fizesse do poema a religião do futuro e, simultaneamente, recusasse toda encarnação para essa religião ou um corpo de qualquer tipo para garantir o poema" (Rancière 2011, 58). Daí a noção de uma escrita "mais que escrita" e "menos que escrita", Livro "simultaneamente pintado e apagado", "corpo e ideia da ideia", material-imaterial, para que o poema possa se constituir na religião do futuro (2011, 60).

Com isso, estão dados os principais aspectos que levam de Mallarmé a Broodthaers e à arte contemporânea, sob o signo da troca. O que está em jogo diz respeito a quatro problemas: a questão das relações entre "arte" e vida"; a revisão do paradigma autonomista de compreensão das relações entre as artes, hegemônico em influentes leituras do modernismo europeu;

os contágios e distanciamentos entre os regimes da arte e da mercadoria; o problema da compreensão ou estabelecimento de um plano do comum.

É esse o caminho que conduz Rancière a *O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers* ([2005] 2020) e a 1969, quando Marcel Broodthaers apropria-se do *Lance de dados* para simultaneamente limitar e relançar o horizonte da infinitude no poema de Mallarmé.[6] Eis o gesto, paradoxal, como observa Rancière, de Broodthaers: reapresentar o *Lance de dados* tal qual, em doze placas correlatas às páginas duplas ocupadas pela distribuição plástica-coreográfica dos caracteres, porém, substituindo o texto inteiro, linha a linha, por retângulos pretos de diferentes magnitudes.

Em poucas palavras, Broodthaers relançaria a espacialização dupla do poema de Mallarmé, virtual-material, em uma "*espacialização indiferente*" (Rancière 2020, 16). O artista homenagearia Mallarmé, defendendo o "poder das palavras em criar espaços", porém demonstrando no mesmo passo que "não existe espaço próprio das palavras. Existem as palavras e existe a extensão". Relançando a potência do desdobramento mallarmeano entre a imaterialidade da palavra e sua constituição em um espaço material concreto" Broodthaers "fecha o poema de Mallarmé entre dois extremos: as palavras sem espaço e o espaço sem palavras" (54). Em suma, reabriria a analogia entre a "potência espacializante do poema e o alfabeto dos astros" para, poderíamos dizer, fechá-la paradoxalmente em nova potência de dobramento-desdobramento.

O que está em jogo, de início, é a posição central de Mallarmé enquanto disparador de uma revisão estética-histórica do paradigma modernista da *autonomia* nas artes. Como contraponto, Rancière remete à encarnação mais emblemática desse paradigma, realizada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg.[7] A abordagem de Greenberg tomou como ponto de partida o papel decisivo que a arte moderna europeia atribuiu à atenção reflexiva da pintura com relação às propriedades fundamentais de seu meio, caracterizado pela bidimensionalidade do plano e seus atributos materiais. Essa entrada, desdobrada pelo autor em uma leitura da nova pintura americana produzida a partir da década de 1950, pautava-se por uma identificação da modernidade artística com um processo generalizado de purificação e especificação de cada meio artístico, cujos campos de atuação seriam pautados estritamente pela constituição de suas legalidades singulares.

Contudo, ao comentar os diálogos de Broodthaers com artistas modernos decisivos que fizeram da arte campos de circulação de linguagem verbal

6 Broodthaers, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1969).
7 Cf., por exemplo, Greenberg 2001.

e plasticidade, Rancière ressalta que bastaria olhar para um Klee, um Magritte, um Apollinaire, para reconhecer outro paradigma. Posto em crise o império da representação, longe de decantar-se em uma progressiva autopurificação, a superfície da pintura, mas também possivelmente do poema, e assim por diante, converte-se em uma "superfície de troca onde os procedimentos e as materialidades das artes deslizam uns sobre os outros, onde os signos tornam-se formas e as formas tornam-se atos". Ou seja, Mallarmé e Broodthaers fundam e refundam o estatuto moderno das relações entre as artes, fazendo ver que o paradigma autonomista das artes "deixou de ser válido [...] porque nunca foi válido" (2020, 18-22).

Simultaneamente poesia, teatro, coreografia, pantomima, tipografia, o espaço mallarmeano apresentava de modo antecipatório e com máxima nitidez esse "*espaço de troca*". Porém, no mesmo passo, tal espaço nasceria em consubstanciação com a utopia modernista da identificação entre uma revolução das formas de arte e uma revolução das formas de vida social. A tentativa de Mallarmé, como propôs Paul Valéry, era a de "elevar a página ao poder do céu estrelado" (*apud* Rancière 2011, 56), ainda que diante da constatação de um "blecaute do céu das ideias". No *Lance de dados*, criar um plano de comensurabilidade entre a linguagem verbal e o espaço gráfico corresponderia à constituição de um espaço de "comunidade de signos, formas e atos" onde o ato poético configuraria o próprio horizonte coletivo de um novo possível.

Daí o gesto de redobramento concebido por Broodthaers: fechar o poema de Mallarmé significa opor-se à identificação "da superfície das palavras-imagens com um novo céu coletivo" (34). Isso pois, na dobradiça dos anos 60 para os 70, já teria se estabelecido irreversivelmente uma preocupação já antecipada por Mallarmé com aquilo que Rancière nomeia sua "dupla economia". Para Mallarmé, tomar o partido do signo, constituía uma alternativa à hegemonia da linguagem comunicativa e transparente, esta que seria apenas outra face do regime de circulação da mercadoria. Nesse sentido, o que Broodthaers teria constatado é que o risco entrevisto por Mallarmé de uma dissolução identificadora entre o "ouro simbólico" prospectado pelo poeta e o "ouro de troca" da mercadoria agora já havia se realizado.[8] O nome político-econômico dessa irônica realização da própria utopia mallarmeama da transformação dos objetos em signos, "forma de vida cumprida prosaicamente", seria "fetichismo da mercadoria" (51).[9]

8 Cf. Marchal, 403-450.

9 Se a Pop Art deu corpo de modo mais direto a essa constatação de uma convergência entre os modos de circulação da arte e da mercadoria a partir de meados do século XX, esse diagnóstico passou também por uma atenção artística e teórica ao agenciamento da linguagem e do signo nesse contexto, ver Foster 1996, 71-99.

Assim, Broodthaers aparece como o porta-voz de uma nova situação das artes, que as colocaria simultaneamente diante de dois horizontes contrastantes. De um lado, a constatação do esgotamento da utopia de uma comunidade entre formas artísticas e formas de vida social, e de um processo irreversível de generalização da *equivalência* própria à conversão das coisas em signos de troca mercantil. De outro, um amplo arco de possibilidades de desdobramento do gesto de Broodthaers de "reintrodução", "na superfície", da "heterogeneidade dos signos e das formas" (39). E, de fato, a "conquista do espaço"[10] por Broodthaers relança a virada interartística da linguagem em Mallarmé, atravessando o horizonte pós-utópico da arte contemporânea em direção a uma explosão prospectiva do estatuto das relações entre as artes, bem como da própria compreensão dos meios artísticos, que vai ao encontro de uma transformação do próprio estatuto da noção de "artista".[11]

O fato é que o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos parece enunciar uma articulação singular desses dois horizontes. Aqui, as artes visuais aparecem com espaço de agenciamento recíproco entre medialidades de ordem escultórica, conceitual e poética. Porém, ao mesmo tempo, esse espaço sígnico, cujo estatuto é nada mais que o de um disparador de relações múltiplas e virtuais, reformula tensões decisivas da trajetória do artista, explicitando um sentido histórico e teórico das investigações anteriores que em torno de um limiar entre determinação e indeterminação dos meios agenciados pela arte. Vê-se agora explicitamente um modo de extração de valor poético a partir de um limiar tênue entre *equivalência* (tudo significa tudo, ecoando o caráter homogeneizante da escala monetária) e *equivocação* (todo signo, como toda coisa, atualiza relações de significação em múltiplas escalas).

Se desde os primeiros passos de Ramos a abertura das formas sedimentadas às virtualidades múltiplas do contínuo não deixa ser contrapesada pelo "cortejo fúnebre das mercadorias",[12] agora o *Ensaio sobre a dádiva* encontra-se lado a lado com escombros de uma "imaginação utópica"[13]

10 Cf. Oliveira 2017, que fornece uma excelente introdução ao universo de Broodthaers.
11 Poeta que deixou a poesia para tornar-se artista, artista que deixou de ser artista para ser uma espécie rara de curador, Broodthaers explodiu a noção do artista em escala análoga à de Marcel Duchamp. O universo de modos de articulação entre operações plásticas, textuais e conceituais que concebeu configurava-se reciprocamente com uma crítica situada aos modos de circulação, classificação e institucionalização das obras de arte. Ao mesmo tempo, Rosalind Krauss (1999) situou Broodthaers como "porta-voz" de uma "era da condição pós-meios". Tratava-se de fornecer uma alternativa a sua concepção enquanto suporte físico e dado de antemão, pensando-a nos termos de uma "estrutura recursiva – uma estrutura, isto é, alguns dos elementos a partir dos quais serão produzidas regras que geram a estrutura em si" (6).
12 "O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do chão de dentro. Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias" (Ramos 1993, 69).
13 Como se vê nos títulos dos expostos na mesma exposição de 2015, cujas referências artísticas o artista associa a "imaginários utópicos". Comunicação pessoal.

posta em hesitação infinita com relação a sua própria impossibilidade. Algo que remete, ainda, à relação entre o reversível e o irreversível. Pois, em Nuno Ramos, o limiar da expiração material da vida está sempre nas imediações dos giros prismáticos da linguagem. A voz-cavalo do livro de 2017 já mencionado assenta finalmente onde havia iniciado, num velho ator decadente que está dando uma entrevista dentro de uma banheira com água morna. O Proteu dos desenhos de 2015 já era, em conto de *O pão do corvo*, nada mais que um velho que está cansando de se transformar (Ramos 2001). Afinal, as máquinas simbólicas reais também morrem (Almeida 1999). O que não impede, afinal, que a imersão em um espaço funerário possa dar a ver outros modos de organizar a experiência sensível do que pode haver em comum entre pontos de vista, discursos, formas de vida – dar a ver "encaixes que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas que as nossas polaridades macho-fêmea".[14]

Em suma, o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos parece ecoar uma pergunta que opera uma torção suplementar com relação ao retorno de Broodthaers a Mallarmé: seria ainda possível escavar algo da irredutível superfície da arte contemporânea, dando a escutar, talvez não com os ouvidos, o que Mallarmé pensou como a "música de relações entre tudo" (Rancière 2011, 53 ss.)?

MATÉRIA SIGNO

O teor afirmativo da resposta dada pelo trabalho a esta última pergunta pode ser encontrado no paradigma de pensamento que o informa, dirigido a uma *ontologia da multiplicidade* (Maniglier 2006, 465). De início, é possível depreender esse modo de pensamento ainda no que se refere à inscrição do trabalho em relações às historicidades e às teorias das artes visuais. Trata-se de marcar as diferenças entre esse paradigma ontológico e certos aspectos do paradigma *fenomenológico* que atravessou diversas teorias das artes modernas e contemporâneas. No contexto moderno, o estatuto fenomenológico da obra de arte diz respeito a uma relação entre forma e percepção que coloca no centro do debate os modos de aparecimento das obras, tomados como processos transitivos e instáveis de atualização, que determinam experiências de recepção singulares para cada sujeito. Já a partir dos anos 1960, uma "virada fenomenológica"[15] específica essa visada agora com ênfase na produção de modos singulares e situados de agenciamento do espaço da obra, modos de relação entre o caráter objetual e material da obra e a experiência presencial dos espectadores. Em ambos os casos, o pressuposto é que as obras estão dadas enquanto

14 "Túmulos". Em Ramos 2008.
15 Cf. Potts 2000, 207-234; Foster 2006, 35-70.

objetos (em sentido epistemológico) e instauram diferentes possibilidades de experiência para os *sujeitos*, diferentes pontos de vista.

O caso mais emblemático aqui é provavelmente o do escultor Richard Serra. Serra radicalizou uma distinção entre a pintura e a escultura, fazendo desta um campo de experiência em que corpo situado do espectador, longe de dominar o campo do olhar a partir de um ponto de vista frontal determinado, descobrirá diversos e singulares modos de olhar. Com isso, trata-se de recusar a possibilidade de uma *Gestalt* que totalizasse em um único plano as possibilidades de configuração da experiência do trabalho (Krauss 2000). Tomemos um trabalho como *St. John's Rotary Arch*, uma grande placa inclinada de aço corten disposta em uma rotatória na cidade de Nova York, planejada para ser vista a partir de inúmeras posições heterogêneas. Se a experiência do trabalho consiste na superposição infinita dos múltiplos pontos de vista possibilitados pelo objeto, nas palavras do artista, o objeto de arte torna-se "indeterminável, incognoscível como uma entidade" (Serra *apud* Krauss 2000, 140).

Essas palavras parecem ressoar algo de muito próximo ao *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos. Porém, diante do peculiar estatuto material-imaterial, plástico-linguageiro desse último trabalho, uma inflexão quanto à problematização do estatuto do *objeto* vem à tona. Mantém-se uma noção de que a obra vale pela pluralidade de pontos de vista que ela determina de modo aberto e infinito. Contudo, mediante o trabalho do signo, a variabilidade intrínseca ao objeto assume o estatuto de um arranjo de possibilidades de apresentação da variabilidade do real, de acordo com as potências e limites da linguagem.

Resta, assim, explicitar de que modo o trabalho de Nuno Ramos se relaciona com a preocupação de Rancière com relação à configuração *estética* de um plano do comum. Ou seja, com a constituição do campo daquilo que pode ser apresentado em termos sensíveis, dos limites daquilo que é visível e dizível em dado contexto de interação entre sujeitos (Rancière 2018). Pois o que Ramos parece propor é um encontro entre um "espaço de trocas" entre meios artísticos – a obra como a invenção singular de um meio múltiplo e dialógico – e uma exploração depurada e radical do signo, sustentáculo fundamental da dinâmica de troca que caracteriza o pensamento simbólico.

Em "De Mauss a Claude Lévi-Strauss" (2013), Maniglier faz uma leitura cruzada dos comentários de Lévi-Strauss e Maurice Merleau-Ponty ao *Ensaio* de Mauss. Em ambos os casos, estão em jogo alternativas a uma apreensão positiva do social enquanto totalidade factual. Na esteira do pensamento fenomenológico, Merleau-Ponty parte da noção de um regime de *intersubjetividade* que faria da "realidade social um sistema de pontos de

vista substituíveis ou de movimentos correlatos de significação" (Maniglier 2013, 164-168). Já para Lévi-Strauss, o dado inicial seria a origem simbólica do social, ou seja, o que precederia a determinação relacional dos pontos de vista seria a natureza sobredeterminada dos objetos estruturados pela natureza do signo. Em Merleau-Ponty o diferimento inicial está no sujeito (Maniglier 2013, 166). Em Lévi-Strauss, sugere Maniglier, o diferimento se encontraria no objeto, na precedência estruturante da sobredeterminação do signo sobre o recorte do objeto. "Antes do objeto há, portanto, uma apreensão do objeto como oposição" (167).

Como fica claro no pensamento mítico, isso é válido para qualquer sistema simbólico, pois o próprio pensamento recorta os objetos como entidades duais e sobredeterminadas, atualizadas a depender dos contextos e dos pontos de vista. A própria coisa é apenas o sistema de pontos de vista que ela atualiza. Nas palavras de Lévi-Strauss,

> Não se pode dizer que o mundo simplesmente é; ele é na forma de uma assimetria primeira, que se manifesta diversamente conforme a perspectiva adotada para compreendê-lo: entre alto e baixo, céu e terra, terra firme e água, perto e longe, esquerda e direita, macho e fêmea, etc. Esta disparidade inerente ao real põe em marcha a especulação mítica porque condiciona, aquém do pensamento, a existência de todo objeto de pensamento" (*apud* Manglier 2013, 168).

Afinal, falar em signo é falar nas entidades que compõem o tecido de nosso mundo sensível-inteligível, atribuindo às descontinuações extraídas de sua continuidade o caráter de ser "incessantemente entre dois, sempre virtualmente um outro" (173). Em poucas palavras, "O real é ele mesmo simbólico": "a natureza das coisas" é "feita dessas virtualidades que são os signos, e não de suas atualizações passageiras, ela própria é puramente diferencial e não positiva". Essa é a "matéria simbólica do mundo" (174-175).

Esse, também, o novo campo de significações estabelecido pelo significante "matéria" no recente trabalho de Nuno Ramos. Em trabalhos anteriores, uma alternativa infernal se colocava, tal como enunciada em *Ó*: "matéria ou linguagem?" (2008, 18). Agora, essa alternativa é superada, pensando-se não "a linguagem *e* a matéria", mas "a linguagem *como* matéria". Agora, o plano de potencialidades virtuais que aproxima todas as coisas é a própria linguagem. Torção esta que prolonga uma hesitação entre infinitude de relações e finitude de mundo, que assume sentido histórico na voz do ator-cavalo que protagoniza *Adeus, cavalo*, livro abertamente direcionado a um horizonte pós-utópico, em suas múltiplas e instáveis encarnações de vozes outras:

> Não há batimento comum às coisas, como havia antes. [...] Tudo canta, dispersivo e sem batuque, procurando público,

> levando a vida a cantar. Corpos cuspidos do trilho seguro para o barranco e o muro, amor emparedado, filhos que não nasceram, pequenos poemas que viraram grito, matéria sonora sem ordem nem retorno, tudo isso formou uma massa invencível, um peso sem contraponto numa *balança* que ninguém vê (2017, 66. Ênfase nossa).

Assim, no limiar tênue entre o empuxo a uma lógica da equivalência e a abertura a uma lógica da equivocação, *Ensaio sobre a dádiva* faz girar infinitamente a finitude póstuma da utopia "arte-vida". Como vimos, esse microssistema de trocas deixa em suspenso qualquer conjetura acerca de modos de organização social, atendo-se a mostrar que cada apresentação do real por qualquer tipo de linguagem contém a possibilidade de dar a ver as múltiplas camadas que entretecem os recortes de cada objeto. Pensar com esse *Ensaio sobre a dádiva* implica, assim, experimentar uma versão da intuição antropológica de Mauss posta em ato tal como sua recepção aqui considerada a sugere: como abertura para uma consideração relacionista entre campos do saber e do fazer, e tomando seus objetos como desafios ao que entendemos como *ser*. Daí a possibilidade de um "trabalho constante de exposição da contingência de nossas formas de vida", enquanto "prática ativa de desobediência" (Maniglier 2013, 254).

Enfim, tudo o que esse simples e belo poema de Nuno Ramos faz é reverberar a abertura recíproca entre o mundo e a equivocidade constitutiva da linguagem, sob a forma de uma conjetura poética acerca do que pode significar existir. Máquina mínima de pensamento simbólico, dispositivo mínimo de máxima abertura, faz ressoar através de um prisma sensível-inteligível um espaço de trocas entre artes, linguagens e modos de pensamento, dando a ver, em difração, alguns acordes de uma música de relações entre tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. 1999. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia.

Agamben, Giorgio. 2002. O Fim do Poema. *Cacto*, n. 1. São Paulo: Edições Alpharrábio.

Almeida, Mauro. 1999. Simetria e Entropia: Sobre a Noção de Estrutura em Lévi-Strauss. *Revista de Antropologia* v. 42, n. 1-2: 142-149

Foster, Hal. 1996. *The return of the real:* the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press.

Giufrida, Guilherme. 2015. A origem dos objetos. Notas sobre as Dádivas de Nuno Ramos. *Revista do centro*, n. 0. On-line. http://revistacentro.org/index.php/nuno.

Greenberg, Clement. 2001. Pintura modernista. In *Clement Greenberg e o debate crítico*, G. Ferreira; C. Cotrim (Orgs.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Krauss, Rosalind. 1999. *A voyage on the North Sea:* art in the age of the post-medium condition. Londres: Thames & Hudson.

Krauss, Rosalind. 2000. Richard Serra: sculpture. In *Richard Serra,* Hal Foster; Gordon Hughes (orgs.), Massachusetts: The MIT Press.

Lévi-Strauss. 2003. Introdução à obra de Marcel Mauss. In *Sociologia e antropologia,* Marcel Mauss, Trad. Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify.

Mallarmé, Stéphane. 2010. *Divagações.* Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC.

Mallarmé, Stéphane. 2013. Um lance de dados. Trad. Álvaro Faleiros. In *Um lance de dados*, A. Faleiros, São Paulo: Ateliê Editorial.

Mammì, Lorenzo. 1997. Nuno Ramos. In *Nuno Ramos*, Nuno Ramos, São Paulo: Ática.

Mammì, Lorenzo. 2014. O tempo e o lixo. In *Cem anos de Iberê*, Luiz Camillo Osório, São Paulo: Cosac Naify.

Mammì, Lorenzo. 2015. Proteu e os houyhnhnms. In *Houyhnhnms*, Nuno Ramos, 8-29, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Mammì, Lorenzo. 2017. O guia para perplexos. In *Os desenhos,* Waltercio Caldas, São Paulo: Bei Comunicação.

Maniglier, Patrice. 2005. Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud. *Savoirs et Clinique*, n. 6: 149-160.

Maniglier, Patrice. 2006. *La Vie énigmatique des signes:* Saussure et la naissance du structuralisme. Paris: Éditions Léo Scheer.

Maniglier, Patrice. 2008. A bicicleta de Lévi-Strauss. *Cadernos de campo*, n. 17: 275-292.

Maniglier, Patrice. 2012. Manifesto para um comparatismo superior em filosofia. *Veritas*, v. 58, n. 2: 226-271.

Maniglier, Patrice. 2013. De Mauss a Lévi-Strauss, cinquenta anos depois: por uma ontologia Maori. Trad. Ian Packer. *Cadernos de campo*, n. 22: 163-179.

Marchal, Bertrand. 1988. *La religion de Mallarmé:* Poesie, mythologie et réligion. Paris: José Corti.

Mauss, Marcel. 2003. Ensaio sobre a dádiva. In *Sociologia e antropologia*, op. cit.

Naves, Rodrigo. 2007. *O vento e o moinho*: Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das letras.

Oliveira, Eduardo Jorge de. 2017. 'Vender alguma coisa, dar certo na vida'. A passagem do poema ao objeto na obra de Marcel Broodthaers. *Remate de Males*, v. 37, n. 1.

Potts, Alex. 2000. *The sculptural imagination: figurative, modern, minimalist.* New Haven, Londres: Yale University Press, 261-284.

Ramos, Nuno. 1993. *Cujo.* São Paulo: Editora 34.

Ramos, Nuno. 2001. O velho em questão. In *O Pão do Corvo*, São Paulo: Editora 34.

Ramos, Nuno. 2004. Entrevista de Nuno Ramos a Vanda Klabin. In *Frank Stella, Nuno Ramos:* afinidades e diversidades, Vanda Mangia Klabin (org.), Rio de Janeiro: 3Plus.

Ramos, Nuno. 2006. *Nuno Ramos.* São Paulo: Instituo Tomie Ohtake, Fundação Carlos Chagas.

Ramos, Nuno. 2008. *Ó.* São Paulo: Iluminuras.

Ramos, Nuno. 2010. *Nuno Ramos.* Rio de Janeiro: Cobogó.

Ramos, Nuno. 2011. *Junco.* São Paulo: Iluminuras.

Ramos, Nuno. 2017. *Adeus, cavalo.* São Paulo: Iluminuras.

Rancière, Jacques. 2011. *Mallarmé:* the politics of the siren. Trad. Steven Corcoran. Londres, Nova York: Continuum.

Rancière, Jacques. 2018. *O desentendimento:* política e filosofia. São Paulo: Editora 34.

Rancière, Jacques. 2020. *O espaço das palavras:* de Mallarmé a Broodthaers. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário.

Tassinari, Alberto. 1985. Entre passado e futuro. *18a Bienal Internacional de São Paulo* (Publicação para exposição).

Tassinari, Alberto. 1997. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In *Nuno Ramos*, Nuno Ramos, São Paulo: Ática.

ANDRÉ GOLDFEDER é Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP, 2009) e Mestre (2012) e Doutor (2018) em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Atualmente é pesquisador de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: goldfeder.andre@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: 05/10/2020
Reapresentado: 29/01/2021
Aprovado: 01/02/2021

MITOHERMENÊUTICA DE FILMES HOLLYWOODIANOS DE ACORDO COM O IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175852

ROGÉRIO GONÇALVES DE CARVALHO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5390-3102
Pesquisador independente, São Paulo, SP, Brasil

RESUMO
Este texto tem por objetivo apresentar uma interpretação antropológica do imaginário do cinema, especificamente em filmes em sua maior parte produzidos em Hollywood. Para tal, faremos a aplicação de uma mitohermenêutica desenvolvida pelo antropólogo Gilbert Durand, que configura três estruturas imaginárias arquetípicas que servem como uma espécie de guia. O itinerário deve seguir os regimes imaginários pensados por Durand, quais sejam o regime diurno de estrutura heroica, o regime noturno de estrutura mística e o regime noturno de estrutura sintética ou dramática.

PALAVRAS-CHAVE
Cinema; Antropologia do imaginário; Mitohermenêutica; Regimes do imaginário; Gilbert Durand.

ABSTRACT
This essay aims to present an anthropological interpretation of the imaginary of cinema, specifically in films mostly produced in Hollywood. For that purpose, we will apply a mythological hermeneutics developed by the anthropologist Gilbert Durand, which sets up three archetypal imaginary structures that serve as a kind of guide. The itinerary must follow the imaginary regimes thought by Durand, which are the daytime regime of heroic structure, the nighttime regime of mystical structure and the nighttime regime of synthetic or dramatic structure.

KEYWORDS
Cinema; Anthropology of the imaginary; Hermeneutic-myth; Imaginary regimes; Gilbert Durand.

INTRODUÇÃO

O cinema é uma das linguagens mais atuais no universo das artes a alimentar a nossa imaginação. Se por um lado se inspira e se dinamiza em imaginários já explorados em outras artes, por outro lado usa uma estratégia discursiva aberta para muitas possibilidades de interpretação antropológica. Para esse fim, nos valemos de uma hermenêutica muito específica, denominada de "mitohermenêutica". De forma particular, a mitohermenêutica configurada por Gilbert Durand, traz para o horizonte da interpretação o imaginário conectado ao aspecto simbólico e arquetípico. Em certo sentido, Durand criou um "guia" do imaginário antropológico que contribui para compreendermos algumas estruturas básicas que se repetem na diversidade dos produtos culturais, inclusive no cinema.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (2002) apresenta o imaginário submetido a dois regimes relacionados ao tempo: o regime diurno da imagem e o regime noturno da imagem. Mas, estes dois regimes, ao se desenvolverem de forma arquetípica, se compõe de três estruturas. O regime diurno de estrutura heroica, o regime noturno de estrutura mística e o regime noturno de estrutura sintética ou dramática.

Os regimes, assim como suas respectivas estruturas, fornecem uma fonte inesgotável de arquétipos, símbolos, imagens e mitos que servem muito bem como lentes interpretativas. Apesar de Durand desenvolver um método interpretativo "mitodológico" que ele divide em uma "mitocrítica" e uma "mitanálise", mas que não aplicaremos aqui, pois exige fôlego dissertativo por parte do analista ou crítico[1]. Mas, o simples recenseamento dos exemplos guiados por Durand por todo o livro, são suficientes para observarmos o quanto a narrativa cinematográfica é influenciada pelo imaginário que transita sob os aspectos simbólicos, assim como influencia o nosso imaginário, imprimindo uma recursividade incessante.

A maioria dos filmes que escolhemos para representarem o itinerário antropológico de Durand, foi produzido recentemente pela indústria hollywoodiana. Talvez porque permita suscitar a memória de filmes que uma boa parte de nós já assistiu, mas, principalmente, porque serve como ponto inicial para agregar perfeitamente a lembrança de outros filmes.

O IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

Dois caminhos principais nos conduzem para a compreensão de Durand sobre o imaginário. O primeiro caminho vai em direção ao problema do

1 Tal fôlego nos foi exigido para defender uma tese (Carvalho 2017) aplicando a "mitodologia" de Durand como "mitohermenêutica" sobre os contos de Jorge Luiz Borges.

tempo enquanto maior representante da "face da morte". O tempo que escoa é, para todo ser humano, uma ameaça constantemente domesticada pela ação simbólica, tendo o imaginário seu fundamento de sentido. O segundo caminho vai em direção às leis básicas que regulam a estrutura do imaginário. A imaginação (ação de imaginar), atrelada ao imaginário (feito de elementos arquetípicos), não é solta, perdida, lançada ao vento dos significados infinitos, antes, segue categorias bem definidas.

Para trilhar o caminho do tempo mortal, Durand seguiu as pegadas epistemológicas de Heidegger. Quando Durand desenvolve a sua teoria sobre a potência do imaginário como antídoto contra o destino fatal, diante do tempo mortal, fica impossível evitar as noções delineadas por Heidegger em *Ser e Tempo*. Assim como o filósofo, Durand não queria perder de vista a finitude do ser humano diante do tempo e implicou a "angústia existencial" como propulsora de sentido, como uma espécie de "motor" do antidestino. A ameaça ao ser exige ora um combate contra o tempo, ora uma fuga do tempo. Seja combate ou fuga, a domesticação do tempo pela imaginação funciona como forma de dar sentido contra o destino; a imaginação é, pelas regras e regimes do imaginário, o modo "padrão" que o ser humano "descobriu" para jogar contra o destino fatal.

A ação simbólica, ora subjetiva, ora objetiva, Durand chamou de "trajeto antropológico": "a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (Durand 2002, 41). É o imaginário que fornece a relação entre a subjetividade e objetividade, entre as reações assimiladoras do sujeito e as emanações do meio objetivo[2]. "O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de outra (Durand, 2002, 18)."

O trajeto antropológico não se dá por acaso. Durand buscou inspiração na Escola de Eranos[3], que vê a necessidade de recuperar a tradição hermético-gnóstica submersa na racionalização ocidental. Tendo o imaginário um caráter ambíguo, totaliza a concepção de verdade: bipolaridade é a marca das representações humanas.

Para a valorização da dimensão do imaginário como mediação entre a subjetividade e a objetividade em termos antropológicos, Durand teve

2 Além de Bachelard, a noção de trajeto antropológico é fundamentada nas concepções de Bastide sobre as relações da sociologia com a psicanálise.
3 A Escola de Eranos foi iniciada por Rudolf Otto e Karl Jung. Nessa escola, desenvolvida em Ascona, Suíça, de 1933 a 1988, e discutindo questões relacionadas à mitologia comparada, antropologia cultural e hermenêutica simbólica, participaram estudiosos como Mircea Eliade, Joseph Campbell, James Hillman, G. Scholem, Jean Danielou e Henry Corbin, isso para citar apenas alguns.

como referência Henry Corbin, herdeiro da hermenêutica de Heidegger e vinculado à fenomenologia de Husserl.

Corbin aplicou os princípios hermenêuticos e fenomenológicos à consciência religiosa ao estudar os grandes textos de experiência mística e visionária dos persas zoroastristas e dos xiitas muçulmanos. Descobriu que essas tradições preservam a ideia de um mundo inteligível meta-histórico, feito de imagens autônomas que a consciência pode experimentar. Segundo Corbin, as experiências se assentam numa hierarquia com três níveis de realidade: a de um mundo inteligível, do Uno divino, a de um mundo sensível, comandado pelo corpo e de uma realidade intermediária, pela qual o mundo inteligível se manifesta. Ao mundo inteligível pertence a inteligência pura, ao mundo sensível, apenas a percepção sensorial, e, ao mundo intermediário, pertence a imaginação visionária.

No mundo intermediário são produzidos dois tipos de imagens: as imagens da imaginação psicofisiológica e aquelas da imaginação criadora[4]. A primeira é inseparável de nossa condição corpórea, das percepções sensoriais. A segunda é separada do sujeito, autônoma, que permite oferecer à consciência representações já pré-estabelecidas, longe de todo subjetivismo. São as imagens da imaginação criadora que conduzem ao caminho dos arquétipos e são denominadas de "imaginal".

Essas concepções de Corbin bastam para percebermos que Durand tem antecedentes nas ideias que desenvolveu sobre o corpo ser a sede de matrizes do imaginário, por um lado, e os arquétipos, por outro lado. O salto de Durand foi relacionar um ao outro, ou seja, ligar as reflexas dominantes que estão relacionadas ao corpo, aos esquemas produtores dos arquétipos. Aqui, nesse universo, nessa dimensão recursiva entre corpo e arquétipo, Durand gestou seus fundamentos básicos sobre o símbolo.

Antes de Durand, Bachelard, na qual Durand também se apoiou, percebeu essa ambiguidade, essa bipolaridade da natureza do discurso, regida pelo imaginário. Para o epistemólogo francês, o psiquismo humano se orienta em direção a representações metafóricas organizadas em dois polos: o da racionalidade, naturalmente oposta ao curso espontâneo das imagens, e o do devaneio, naturalmente assimilado pelo curso espontâneo das imagens. Assim, o imaginário pode efetivar-se pela via negativa da ciência, que compreende a imagem como obstáculo epistemológico[5], ou pela via do devaneio poético.

4 Apesar de não seguir Corbin, Bachelard elaborou uma ideia de "imaginação ativa", isto é, a imaginação não é passiva, feita de vestígios ou restos da realidade, antes, ela é criadora, geradora de imagens. O imaginário é criado sob a tutela da imaginação ativa.
5 Bachelard desenvolve uma "filosofia do não" em que repudia a noção unívoca da ciência pelo princípio de identidade aristotélico e pelo positivismo. Nesse caso, nem positivismo nem negativismo. O "não" designa a superação da filosofia da ciência sequestrada por

Diferente de seu mestre Bachelard, no entanto, Durand não encarou a ciência como a polaridade oposta da imaginação. Segundo suas intuições, a ciência é uma polaridade oposta apenas por uma estratégia eufemizante do discurso. Ciência e imaginação nasceram do mesmo berço da capacidade simbólica do ser humano, independente das barreiras e dos limites epistemológicos.

Durand percebeu que as concepções binárias estanques são perigosas e correspondem a uma lógica reducionista e, muitas vezes, totalitária. Mesmo reconhecendo que existe uma coincidência entre a realidade cultural e uma concepção de estrutura binária dessa realidade cultural, Durand temeu que a ciência fosse percebida como o lado bom e evolutivo da humanidade, enquanto a imaginação fosse o lado ruim e pobre da humanidade.

Neste sentido, penso que a solução culturalista – do mesmo modo que as perspectivas hegelianas, spenglerianas e comtianas –, ao reduzir monoliticamente o pluralismo das soluções culturais do déficit humano a respeito do instinto, a um totalitarismo e um monismo *da* cultura, resulta tão deformante e parcial, como o temível totalitarismo igualitário da "natureza naturalizante" de Rousseau. Naturalmente, tanto Spengler como Hegel têm demonstrado que a mais alta instância da consciência coincide com o apogeu cultural (filosofia, arte, religião), mas por desgraça, tanto um como o outro – sobretudo Hegel, que, como Comte, adiciona ao monismo um etnocentrismo declarado – tem deixado de definir a cultura como um sistema de regulação em que funcionam algumas instâncias contraditórias, antagônicas por ser compensatórias. Se as culturas coroam efetivamente a genética do aparato simbólico humano, para mim não se trata de reduzir essas derivações culturais a solução totalitária do etnocentrismo, e especialmente a da nossa pedagogia e de nossa ideologia ocidental. (Durand 2013, 27 e 28).

É efetivamente a "diferença" e a diversidade que impede a sistematização feita apenas de oposições. Sob esse ponto de vista, ciência e imaginação são opostas apenas na aparência de suas finalidades, pois, em suas origens, são pertencentes ao aparato simbólico que, pelo deslizamento da linguagem, por eufemização, são tão somente formas diferentes de expressão do

sistemas axiomáticos e pronta para uma abertura do pensamento científico. Além disso, Bachelard, ao perceber que a imaginação e o devaneio criam "obstáculos epistemológicos", isto é, antecedem a criação de uma explicação empírica, se volta para investigações no campo da literatura, principalmente a poesia. Bachelard compreende que antes de um "a posteriori" empírico, ou mesmo antes de um "a priori" racional, existe um desejo imaginante que "sonha" a solução diante do obstáculo que aparece ao espírito humano. Por exemplo, antes da racionalização do obstáculo epistemológico: "voar", e de sua solução: "avião", antecedia uma atividade imaginante do "voo", presente nos devaneios do ser humano na história da literatura, por exemplo.

"mito". Ciência e imaginação têm como finalidade última a domesticação da ameaça do destino, eufemizar a face horrenda de "Cronos".

Tendo explanado sobre o primeiro caminho principal que conduziu para a compreensão de Durand sobre o imaginário, o segundo caminho fundamental trilhado por ele, tem por homologia e inspiração algumas noções essencialistas. Em termos epistemológicos, Durand escolheu estruturar as imagens em regimes bem definidos, em moldes semelhantes aos dos "essencialismos" e "tipologias" presentes na filosofia, psicologia, antropologia, sociologia, história e outras ciências humanas.

Durand entendeu que a imaginação, para se exprimir, para ganhar um "corpo", está submetida a uma "fantástica transcendental". Aqui vale ressaltar que os princípios utilizados por Durand a respeito do simbólico vem do neokantiano Cassirer. Princípios que estão muito bem elaborados em sua *Filosofia das formas simbólicas*.

Com efeito, a *Filosofia das Formas simbólicas* é, segundo comentário do próprio autor, uma fenomenologia do conhecimento, não pretendendo ser, de modo algum, uma metafísica do conhecimento. O termo conhecimento nela se define no amplo sentido de "apreensão" humana de "mundo", apreensão nunca passiva, sempre mediada pela espontaneidade enformadora da mente humana. Na ampla acepção usada por Cassirer, o termo conhecimento não se aplica apenas ao entendimento científico e à explicação teórica, mas se refere a toda atividade espiritual em que "edificamos um 'mundo' na sua configuração característica, na sua ordem e no seu 'ser-assim'..." Assim, a filosofia das formas simbólicas "não pretende estabelecer, de antemão, determinada teoria dogmática da essência dos objetos e de suas propriedades básicas, mas visa a apreender e descrever, ao contrário, mercê de trabalho paciente e crítico, os modos de objetivação que caracterizam a arte, a religião, a ciência", sobretudo, porém, a linguagem e o mito. (Cassirer 2013, 12 e 13).

A noção de "mente enformadora", inspirada na filosofia kantiana, com forte intensidade na ideia de imaginação ativa em Bachelard, será para Durand um desafio de alinhamento entre a fenomenologia do conhecimento e o simbólico.

Desse modo, Durand define um primeiro momento ou ponto de partida para a ação simbólica, que ele chamou de "esquemas" (*schèmes*)[6]. Na borda de partida ou de origem do aparato simbólico, estão os "esquemas" e na borda de chegada ou de destino, estão os mitos.

6 Deleuze, na trilha de Kant, nos sugere que "o esquematismo é um ato original da imaginação: só ela esquematiza. Mas só esquematiza quando o entendimento preside ou tem o poder legislador" (Deleuze 1994, 26).

Nesse sentido, a noção de esquemas está bastante próxima da noção de "aparato psíquico" de Freud e dos modelos actanciais[7], como o de Jung.

Os esquemas são o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *Homo sapiens*. É o que Bergson pretendia na presença arcaica do nosso *Homo faber*. Mas, ao situar o esquema na raiz da figuração simbólica, me aparto, ao mesmo tempo, da teoria junguiana que coloca na última parte uma reserva de arquétipos elaborados em um inconsciente coletivo, e as reduções da figura simbólica, tanto freudianas (redução ao *sintoma* de uma única libido obsessionada pelo orifício, digestivo e genital) como lacanianas (redução desta linguagem pré-linguística às sintaxes e aos jogos de palavras de uma linguagem natural). Com Mauss, penso firmemente que a primeira "linguagem" é "verbo", é expressão corporal. E não me faço perguntas como Fausto, que devia ler Derrida, para saber se era o verbo *a* ação do que estava "no princípio". Porque o verbo *é* ação específica, e não só sob a exclusiva epígrafe dos verbos *tapar, acumular, encher, engolir* etc., senão também no campo tão importante da motricidade e dos membros, do endereçamento postural, e, em primeiro lugar, da mão. (Durand 2013, 19 e 20).

Na busca por gestos dominantes presentes no corpo que sirvam como matrizes para os esquemas ou núcleos arquetipais, Durand relaciona sua antropologia à reflexologia da Escola de Leningrado. Tal escola estabeleceu a concepção de gestos ou reflexos dominantes, tendo os estudos anatomofisiológicos e etológicos, mais especificamente pelas observações de Betcherev, sua base de pesquisa. Inspirado na reflexologia, Durant propõe três gestos dominantes: o postural, o digestivo e o copulativo. Estas três dominantes reflexas vão formar as matrizes nas quais as representações humanas naturalmente convergem e se integram.

Retomando a concepção de trajeto antropológico, a ponte que liga nesse trajeto o sujeito ao mundo e o mundo ao sujeito, é feita pelos esquemas, arquétipos e símbolos. O esquema (não esboço, mas movimento interior e dinâmico), significa a junção entre os gestos dominantes da sensório-motricidade e as suas respectivas representações.

Na busca pela verticalização, depois de muito tempo na horizontal, um bebê, por exemplo, experimenta a repetição e a padronização que o corpo e o cérebro oferecem na construção do esquema de ascensão e queda, subida e descida. Estes esquemas, por sua vez, acoplados aos símbolos, passam por uma valoração arquetipal, que é característica de nossa condição antropológica, de *Homo sapiens*.

7 Os modelos actanciais podem ser definidos como matrizes arquetipais de uma cultura, geralmente relacionadas a esquemas verbais de uma cultura.

O *sapiens* é, de maneira indissociável um ser vivo, senão culto, ao menos imerso em uma cultura. O animal humano, com seu "grande cérebro", é, por assim dizer, funcionalmente cultivável. É o que diferencia radicalmente a criança humana ou o doente mental do macaco ou do cachorro: a sociedade – e sua "consciência" que é a cultura – é para o homem uma forma simbólica duplamente exigida pelas características sociais do animal humano, tão desprovido de instintos de sobrevivência, e pelas qualidades de mediatização reflexiva de seu "grande cérebro". (Durand 2013, 26).

Assim, Durand propõe que o ser humano é um ser inacabado e passível de ser desenvolvido, "cultivado", educado. Apesar de um "cérebro grande", o cérebro é imaturo e incompleto e, somado a um corpo munido apenas de aparatos básicos de sobrevivência, resta ao ser humano simbolizar. Numa espécie de "neotenia humana", isto é, de inacabamento, Durand nos põe em um beco sem saída e nos faz alegar que o poder de simbolizar funciona como uma estratégia evolutiva de manutenção da espécie que, por "coincidência", é adjetivada como *sapiens*.

Os arquétipos são mediadores entre os esquemas e as imagens percebidas no ambiente. Os gestos dominantes, manifestos em esquemas e em contato com o ambiente, originam os arquétipos. Constituindo a ponte entre o imaginário e os processos racionais, se mostram universais e, portanto, adequados ao esquema. "Por exemplo, aos esquemas de ascensão correspondem os arquétipos de 'cume', 'céu', 'torre', 'herói' [...]" (Turchi 2003, 28).

Enquanto os arquétipos são universais, os símbolos são polivalentes. Os arquétipos possuem uma constante, mas os símbolos, manifestações desses arquétipos na cultura, são ressignificados de acordo com o meio social. Por exemplo, "o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, porém, o símbolo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto" (Turchi 2003, 28).

Não percamos a sequência: os gestos dominantes ou dominantes reflexas originam os esquemas, que tem natureza arquetípica. Desse ponto, Durand segue para os símbolos. Na ordem, a sequência é: gestos dominantes → esquemas → arquétipos → símbolos. Os símbolos convergem para os arquétipos, os arquétipos convergem para os esquemas e os esquemas convergem para os gestos dominantes.

Para chegar a essa configuração estrutural, Durand valeu-se de um método de convergência que mostra um isomorfismo dos símbolos convergentes. O processo de convergência é feito por homologia e não por analogia, pelo semantismo dos símbolos e não pela sintaxe. Isso significa que os

símbolos seguem sua natureza arquetípica, impedindo que fiquem perdidos e espalhados em suas funções e discursos culturais, sociais etc., ou, ao contrário, que fiquem presos numa estrutura rígida e portadora de significados sedimentados.

Para além da noção de arquétipo de Jung, Durand foi fiel ao seu preceptor Gaston Bachelard, a quem atribuiu o pioneirismo de conceber uma estrutura arquetípica feita de símbolos ou de quatro elementos da "imaginação material" (terra, água, ar e fogo). Bachelard denominou imaginação material porque nossos devaneios, no ato da imaginação ativa, seguem regras e leis homólogas àquelas que a matéria segue pelas leis da ciência, como a Física. O próprio Bachelard (1990, 14) afirma que "somos arrastados para a procura imaginária de matérias fundamentais, de elementos imaginários, que têm leis idealísticas tão seguras quanto as leis experimentais".

Durand, por seu lado, compreende que a imaginação segue regras e leis que a põe em uma estrutura do imaginário. Desvendou isso ao ligar as imagens aos gestos dominantes, aos esquemas, aos arquétipos e aos símbolos.

Existe também na teoria da imaginação material de Bachelard uma bipolaridade, uma ambivalência "onírica". Os quatro elementos têm uma pregnância semântica relacionada de um lado aos sonhos da vontade e do outro lado aos sonhos de repouso[8]. Assim como Bachelard, Durand também entende que a estrutura do imaginário é ambivalente e demonstra isso ao relacionar de um lado o gesto dominante postural, de regime diurno e do outro lado o gesto dominante digestivo e copulativo, de regime noturno[9].

Ao propor as regras básicas e a ambivalência que orientam o imaginário, Durand formulou a sua teoria geral do imaginário que ele denominou de "estruturalismo figurativo", exposto de forma consistente em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário*.

Porém, o estruturalismo do antropólogo não segue os padrões tradicionais. Na verdade, "Durand tenta conciliar a disputa entre o estruturalismo formal de Lévi-Strauss e a hermenêutica existencializante e historicizante de Ricoeur, não rechaçando nem a sincronicidade estrutural, nem a compreensão (*gnosis*) hermenêutica" (Turchi 2003, 25).

Expondo de outro modo, Durand compreendeu que a estrutura deve ser um espaço dinâmico, intuitivo e organizador, e não como uma forma

8 Bachelard desenvolve essas ideias em obras como *A terra e os devaneios de repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* e *A terra e os devaneios da vontade*.
9 Para classificar as imagens em uma bipartição: o regime diurno e o regime noturno, Durand se baseia nas obras de Georges Dumézil e André Piganiol.

estática e esvaziada de sentido.[10] Durand, por exemplo, vê que o termo alemão para símbolo (*Sinbild*) é o melhor termo para definir o equilíbrio entre as polaridades da imaginação.

Englobando em sua composição etimológica o sentido (*Sinn*), elemento integrante do consciente reconhecedor e formativo, e a imagem (*Bild*), matéria-prima substancial do criador, localizada no inconsciente coletivo, o símbolo tem uma função transcendente e é a fórmula básica do processo de individuação. (Turchi 2003, 25).

Em resumo, podemos reconhecer dois regimes antagônicos marcados pelo tempo: o diurno e o noturno. Relacionados à rítmica corporal e às tendências arquetípicas, o ser humano representa o mundo e configura o contexto histórico. Essa tendência arquetípica se especifica nas *Sinn-bilden* de uma época se manifestando pela linguagem da arte, dos sistemas científicos ou pela religião.

A fantástica de Durand nada mais é do que a "trajetividade"[11] antropológica que começa no corpo e transcende nos esquemas simbólicos, em uma estrutura que narra pelo semantismo do mito. No mesmo tom proposto por Novalis, Durand perseguiu uma "fisiologia" da imaginação, como se a imaginação fosse um aparato intrínseco ao ser humano. A "função da imaginação é motivada não pelas coisas, mas por uma maneira de carregar universalmente as coisas como um sentido segundo, como um sentido que seria a coisa do mundo mais universalmente partilhada" (Durand 2002, 378).

Esse modo de carregar universalmente, como se fossem "imperativos categóricos" da imaginação, por isso "estruturável", é revelado no mundo e em suas manifestações culturais por uma certa "pressão pedagógica" ou histórica. Essa "pressão" funciona como um éon (*aion*)[12], como se fosse uma mentalidade, semelhante às imagens ou elementos arquetípicos de Jung, porém, imprimindo uma força imaginária na história.

Pode-se, com efeito, pensar, com Jung, que uma tipicalidade sócio-histórica venha substituir a atipicalidade psicológica e editar a preponderância deste ou daquele regime da imagem. Todavia, é preciso explicar bem o que entendemos por pressão histórica: trata-se apenas da pressão ocorrencial das ideologias dum instante de uma civilização, e para significar essa pressão preferimos chamá-la "pedagogia" mais do que história, porque este último

10 Durand encontra respaldo no sistema lógico do físico S. Lupasco.
11 Durand usa esse termo as vezes para representar o trajeto antropológico que se origina no corpo (reflexas dominantes) e desemboca no símbolo. O conceito está por trás da palavra "trajetividade" se diferencia de "trajeto". Enquanto um trajeto pressupõe um ponto de partida e um ponto de chegada, a "trajetividade" é recursiva, se retroalimenta e, portanto, não é linear, é cíclica.
12 "Era" ou "força vital".

termo presta-se a confusão, na mentalidade dos dois últimos séculos, precisamente com um mito messiânico e progressista. (Durand 2002, 384).

Desse modo, seria possível coincidir as obras de arte, como o cinema, com as motivações psicossociais de uma época. Por outro lado, a pressão pedagógica de uma época pode frustrar o surgimento de uma pressão contrária. Um regime imaginário dominante exerceria uma pedagogia negativa, isto é, utilizaria métodos de recalcamento de um regime oposto. É assim que um regime imaginário permanece e cria seus mecanismos de sobrevivência, até que o regime oposto, aos poucos, ganhe o seu espaço e igualmente se imponha.

É o que explicaria as diástoles e sístoles da história do imaginário tal como Guy Michaud as mostra através da história da literatura francesa. Uma "jornada" do devir imaginário seria de mais ou menos duas gerações de 36 anos cada, uma diurna, "idealista", a outra noturna, "realista", notadas pela utilização mais frequente num e noutro caso recíproco do "tema da noite" e do "tema do meio-dia". (Durand 2002, 386).

Como Durand utiliza um vocabulário pedagógico, isto é, que permite deduzirmos que um regime "educa", cultivas as almas e as mentes, não é absurdo compreendermos que:

[...] toda cultura inculcada pela educação é um conjunto de estruturas fantásticas. O mito, escreve Gusdorf, "é o conservatório dos valores fundamentais". A prática é, de início, ensinada de maneira teorética extrema: sob a forma de apólogos, fábulas, exemplos, lugares seletos nas literaturas, no museu, na arqueologia ou na vida dos homens ilustres. E os jogos não passam de um primeiro ensaio dos mitos, lendas e contos. (Durand 2002, 397).

Tendo isso em mente, Durand se impõe a tarefa de elaborar uma ferramenta metodológica que possa ler ou realizar uma hermenêutica amparada pela imaginação, pelo símbolo e pelo mito, uma "mitohermenêutica" ou uma "mythodologia".

Tratar-se-ia, antes de mais, de reabilitar o estudo da retórica, meio-termo indispensável ao acesso pleno do imaginário, e depois tentar arrancar os estudos literários e artísticos à monotonia historicizante e arqueológica, a fim de recolocar a obra de arte no seu lugar antropológico conveniente no museu das culturas e que é o hormônio e suporte da esperança humana. (Durand 2002, 431).

Portanto, a arquetipologia geral de Durand, fundamentada em uma fantástica transcendental de cunho simbólico e mítico, estruturada em

uma antropologia do imaginário, permitiu a elaboração de uma crítica leal ao mito.

CINEMA SOB O REGIME DIURNO DA IMAGEM DE ESTRUTURA HEROICA

Diante das faces da morte e de suas características de temporalidade e destino, o regime diurno assume esquemas verbais de distinção, ou seja, narrativas de negação do tempo e das trevas. Com uma atitude diairética (em direção à luz do dia), se projeta para cima e para além, no atemporal. A instância negativa, ou seja, a angústia da morte, e que obviamente deve ser rechaçada, é representada por símbolos teriomórficos (animais), nictomórficos (trevas) e catamorfos (queda e abismo).

Não por acaso a estrutura heroica é muito bem representada pela "jornada do herói", tão explorada pela literatura ou pelo cinema. O herói ou o rei se traveste de luz e, empunhando sua espada, não conhece outro modo de vencer a ameaça de morte senão pelo combate. Ameaça de morte muitas vezes encarnada por símbolos ao mesmo tempo teriomórficos, nictomórficos e catamorfos, como por exemplo um dragão, um vampiro, ou qualquer modelo de monstro devorador.

Durand percebeu que o esquema teriomórfico "desliza" para o simbolismo da mordida, do monstro devorador. Este, pode ser representado por um sem número de animais e seres, um bestiário completo inserido na dinâmica da ameaça devoradora, da morte: bicho-papão, ogro, lobo, leão, dragão, vampiro, ou até vilões que, de alguma forma, representem a ameaça da morte.

Os símbolos nictomórficos tem um isomorfismo negativo dos mais originários na natureza psicológica. As trevas da noite constituem um dos primeiros símbolos do tempo. "A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes" (Durand 2002, 92). O que nos conduz a entender porque tantos vilões e inimigos dos heróis nos cinemas tem origem nas trevas, na dimensão da escuridão. Desde vilões atuais como Darth Vader da série de filmes *Star Wars* e Lord Voldemort na série de filmes *Harry Potter*, até "vilões" ou seres nictomórficos mais antigos como o *Lobisomem*. Este último se tornou filme como *Um lobisomem americano em Londres* (1981); *Um grito de horror* (1981); *A hora do lobisomem* (1985); *Teen Wolf: O garoto do futuro* (1985); *Lobo* (1994); *Anjos da noite* (2003), que nos põe no meio de uma guerra entre lycans (lobisomens) e vampiros; *O lobisomem* (2010). Também vampiros como o famoso Conde Drácula em *Nosferatu* (1922); *Drácula* (1931); *Drácula* (1979); *Drácula de Bram Stoker* (1992); *Drácula: A história*

nunca contada (2014); os divertidos filmes sobre o Conde Drácula da *Hammer Film Productions* realizados entre 1958 e 1974, tendo como protagonista Christopher Lee. A Múmia em filmes como *A múmia* (1932); *A mão da múmia* (1940); a trilogia *A tumba da múmia* (1942), *O fantasma da múmia* (1944), *A maldição da múmia* (1944); a trilogia mais atual em *A múmia* (1999), *O retorno da múmia* (2001), *A múmia: A tumba do Imperador Dragão* (2008). Estes três seres, o lobisomem, o Drácula e a múmia, junto com o monstro de Frankenstein e o Homem Invisível, tem seus direitos detidos para o cinema pela Universal Pictures, que criou um selo denominado "Dark Universe".

Os símbolos catamórficos são unidos pela dinâmica da queda e pelo movimento de descida. Logo, os símbolos relacionados à vertigem (abismo, poço, profundezas, precipício etc.), tem o seu lugar no imaginário que preserva os aspectos negativos da morte. A queda, no sentido de pecado original, produz noções que impregnam tanto o horizonte religioso quanto o horizonte existencial: a queda serve igualmente para significar o pecado como a derrota. A depressão é contrária à ascensão, à conquista ou à vitória.

Ora, não por acaso a catamorfia é característica que se adere muito bem à psicologia dos seres das trevas e vilões. Podemos citar um sem número de personagens que justificam suas ações criminosas por alguma psicopatologia catamórfica, relacionada a alguma queda moral ou existencial. É o caso de personagens psicopatas como o Coringa, que aparece em filmes como *Coringa* (2019), ou na trilogia do Batman como Cavaleiro das Trevas, de Christopher Nolan. Hannibal Lecter em *Silêncio dos inocentes* (1991); o Duende Verde em *Homem-Aranha* (2002), ou ligados ao aspecto demoníaco como Louis Cypher do filme *Coração satânico* (1987) e Sauron da trilogia *O Senhor dos anéis* (2001, 2002, 2003).

Ainda não é possível afirmar categoricamente, mesmo porque nos faltam pesquisas e sistematizações sobre as prevalências dos regimes imaginários definidos por Durand aplicados na cinematografia. Porém, pensando na cinematografia de cunho industrial, principalmente aquela produzida em Hollywood, é possível observar uma quantidade bastante grande de filmes que se valem da estrutura heroica da imagem. Basta citarmos que uma boa fatia de filmes produzidos atualmente se concentra em produções ligadas às histórias em quadrinhos de heróis da Marvel e da DC Comics. Quase todos os heróis, obviamente, seguem a "cartilha" da estrutura heroica da imagem, ou seja, o combate e a negação da morte.

Vários heróis explorados na cinematografia possuem desde as características "clássicas" de um herói primordial, que basicamente usa força e arma (Conan, Superman, Thor, Homem de Ferro, Hulk) até heróis mais

complexos que usam outras estratégias (Batman, Motoqueiro Fantasma, Hellboy, Spawn). Estes últimos, inclusive, não são heróis do regime diurno, são heróis do regime noturno, que exploraremos mais tarde, e que possuem um heroísmo com tendência mística. Em todo caso, mesmo tendo heróis relacionados a um regime místico, a narrativa dos filmes se dá sempre a partir do mesmo esquema de combate, vitória e "apocatástase", isto é, de restauração feliz de tudo no final.

Assim, a imaginação diurna adota uma atitude heroica que reforça o aspecto tenebroso e maléfico de "Cronos". Numa antítese da morte, antepõe a figura do herói com suas armas, que geralmente termina com uma teleologia ascensional e luminosa (o herói vence a morte, ressurge e sobe para o céu luminoso).

Visto que o regime diurno está atrelado à figura do herói e à tecnologia das armas, os símbolos ascensionais serão de suma importância na representação do efeito pós-combate. A atitude heroica, que não conhece a fuga, apenas o combate perante a ameaça da morte, naturalmente persegue esquemas de discurso ancorados na ascensão e jamais na queda. Não cabe na linguagem heroica a derrota ou o fracasso. É no combate vitorioso que a atitude heroica, de regime diurno, se desdobra nas representações do sucesso, conquista e triunfo.

Outrossim, é acentuada a ideia do fogo prometeico ligado à tecnologia e suas consequências nos conflitos modernos. Razão que levou Durand (2013) a interpretar Prometeu como mito que representa a modernidade. Ciência e tecnologia modernas, invariavelmente, estão ancoradas ao regime diurno de estrutura heroica.

O cinema e a literatura abordaram de diversas formas a atualização do mito prometeico. No século XIX, com o deslumbramento que a tecnologia proporcionou, foram elaboradas criaturas vítimas da ciência como *Frankenstein* de Mary Shelley, ou *O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson. *Frankenstein* se tornou filme em 1931 e em 1994, e como *Victor Frankenstein*, em 2011. *O médico e o monstro* em 1908, 1912, 1913, 1920, 1931, 1941 e 2008. Com o nome *O monstro de duas caras* em 1960; *O soro maldito* em 1971; *Jekill e Hyde* em 1990. Até rendeu algumas comédias como *O professor aloprado* (1963, 1996).

Igualmente, na trilha prometeica temos na ficção científica nomes como H. G. Wells e Isaac Asimov. Livros de Wells que se tornaram filmes: *A máquina do tempo* (1960 e 2002); *A ilha do Dr. Moreau* (1996); *O homem invisível* (1933, 2020); *A guerra dos mundos* (1953, 2005). Livros de Asimov também foram filmados: *O homem bicentenário* (1999); *Eu, robô* (2004). Do mesmo autor, a famosa trilogia *Fundação*, em breve se tornará uma série pela *Apple TV*.

Nome da ficção científica atual, que também foi aproveitado pelo cinema, é Philip K. Dick. Imaginador de um futuro distópico, onde a ciência e a tecnologia são protagonistas, criou o conto que deu origem ao filme *Blade Runner* (1982) e *Blade Runner 2049* (2017), assim como *Minority Report: A nova lei* (2002) e *O Vingador do Futuro* (1990 e 2012).

Os riscos prometeicos da tecnologia ainda foram abordados por um sem número de filmes, como na trilogia *Matrix* (1999 e 2003); na franquia *O Exterminador do Futuro* (1984, 1991, 2003, 2009, 2015 e 2019), no filme de Ridley Scott, *Prometheus* (2012), que abordou de forma bem direta o questionamento das criaturas para com seus criadores.

Ascenção e subida ao céu do herói proporciona o imaginário ligado à luz. Por causa da luz, temos os símbolos diairéticos, isto é, ligados ao dia. Razão pela qual a figura heroica tem sua ascensão contra as trevas ou contra o abismo. O herói solar usa suas "armas brancas", como o gládio que, em sua ação fálica, reforçando óbvia alusão sexual, imprime sentimento de potência, de domínio. É o que vemos no cinema com a exploração das lendas Arturianas e o seu desdobramento na ação heroica do macho que, sob a cultura do patriarcado, domina as atitudes do príncipe encantado, libertador do reino e da virgem, mesmo quando ironizado em um desenho animado como *Shrek* (2001).

Assim, também acontece com os filmes que destacam uma sociedade dos homens como a maioria das cinematografias militares, ou das rodas dos sábios como *O agente da U.N.C.L.E.* (2015) e *Kingsman, serviço secreto* (2015).

Raramente Durand cita a estrutura heroica relacionada diretamente à mulher ou ao feminino, exceto para potencializar o aspecto masculino. No entanto, a necessária atualização nos mostra que o regime diurno de estrutura heroica também pode ser explorada na dimensão feminina no cinema, tanto nas figuras heroicas "tradicionais" de uso de força, poder e armas como *Mulher-Maravilha* (2017) e *Capitã Marvel* (2019), quanto em figuras heroicas complexas como Hermione Granger dos filmes *Harry Potter*, Princesa Leia da trilogia original *Star Wars* e a Tenente Ellen Ripley da franquia *Alien* (1979).

Nessa perspectiva, o regime diurno, de certa forma, prepara o regime noturno (estrutura mística), pois este é ao mesmo tempo a oposição do regime diurno e seus símbolos, e a sua adaptação (estrutura sintética).

O REGIME NOTURNO DA IMAGEM DE ESTRUTURA MÍSTICA

O regime noturno da imagem transmuta o aspecto negativo da morte capturando as forças vitais e benéficas do devir. Numa atitude de assimilação,

converte a morte e as trevas em imagens e símbolos aceitáveis. Assim, o regime noturno é dividido em uma estrutura mística, que converte e eufemiza a morte, e uma estrutura sintética, que concilia o desejo de devir com o eterno retorno.

Na estrutura mística, a subida e a luz se convertem em descida e trevas para penetrar nas profundezas. Em um gosto pela secreta intimidade, busca a cavidade, o retorno ao seio materno e se transforma em símbolo de repouso primordial. Se no regime diurno a ameaça da morte é negada e combatida, no regime noturno a ameaça da morte é assimilada e amenizada. A face horrenda de *Cronos*, o ataque do monstro devorador, o domínio das trevas e a queda no abismo são eufemizados. O tempo é dramatizado, como nos rituais de passagem e nos cultos de fertilidade, marcados pelos calendários astrobiológicos; o monstro é domesticado e ganha por vezes um perfil menos ameaçador ou controlado; as trevas se tornam lugar de descanso da morte e espaço das ações místicas; o abismo se transforma no desejo pela secreta intimidade dos refúgios aconchegantes, como o túmulo ou as "casas" ctônicas.

Enquanto a estrutura heroica se apoia no combate, a estrutura mística se apoia no refúgio. Ao evitar ao máximo o combate, a dimensão mística faz uso de outras estratégias e "tecnologias" para lidar com a ameaça, como a perspicácia dos anti-heróis, a pacificação do refúgio (casa, castelo, caverna, toca), a mágica ou o "milagre". Aliás, muitas narrativas fazem uso de um artifício antigo típico da estrutura mística, que é a solução milagrosa, mágica, de um *deus ex machina*.

O regime noturno impõe os símbolos da inversão dos símbolos de ascensão e luz do regime diurno. Dará preferências às técnicas de descida e penetração a um centro, como nas tecnologias de escavação e, contrário aos deuses celestes e aos soberanos, seguirá as pistas deixadas pelas deusas de fertilidade e pelos esquemas matriarcais e feminóides[13].

Assim como o herói precisava de suas armas protetoras, de seus escudos e capacetes, a descida também precisa de proteção, seja da couraça de um escafandro, do estômago de um peixe ou baleia. No coração da intimidade protetora, tal qual o útero ou o colo materno, a queda não se confunde com a rapidez da descida para a morte, mas transmuta-se para a descida típica dos gestos de deglutição e atividade digestiva. "O regresso imaginário é sempre um 'ingresso' mais ou menos cenestésico e visceral" (Durand 2002, 201).

13 Evitamos a palavra "feminina" ou "feminista" por causa da abrangência limitada dos termos para o uso que Durand faz em seu texto. Apesar do autor utilizar "feminilidade", muitos exemplos são de cunho andrógino e intersexual como Hermes e deuses "macho-fêmea".

O “complexo Jonas” (Durand 2002, 202), por exemplo, é difundido não só pelo mito do profeta engolido pelo peixe, viajante nas entranhas protetoras, mas pelo Cristo no sepulcro, viajante nas entranhas da morte e do inferno, como pela fenda do Cavalo de Tróia, como também pelos gigantes engolidores, ou, homologamente, ao “ovo da alma”.

Os gigantes engolidores são seres explorados em um sem-número de filmes como no filme *Ulisses* (1954), em que vemos um ciclope devorando e engolindo humanos; em *Jack: O caçador de gigantes* (2013); na série de filmes de *Harry* Potter com um Basilisco e um Trasgo montanhês; em filmes sobre dragões. Com relação ao “ovo da alma”, devemos citar novamente o filme *Coração Satânico*, de 1987, de Alan Parker, que é uma releitura do “Fausto”. Em uma cena curiosa, mostra o personagem Louis Cyphre (Lúcifer) cobrando do protagonista Harold Angel o pagamento de sua alma, enquanto devora um ovo cozido.

No regime noturno a estratégia eufemizante permite um duplo que aproxima a ameaça ao ameaçado como solução do conflito: o ladrão é roubado, o enganador é enganado, o monstro devorador é devorado. Numa espécie de paradoxo, a perspicácia ética, as artimanhas e o uso dos símbolos da morte contra a própria morte são preferidos. Não por acaso alguns “anti--heróis”, que preferimos denominar de “heróis místicos”, usam técnicas e estratégias baseadas na inteligência, na esperteza, com o uso de mágicas, “trapaças”, encantamentos, mais do que armas de combate tipicamente heroicas. Podemos citar alguns, inclusive, que se tornaram filmes como *Constantine* (2005), *Hellboy* (2004, 2008 e 2019) e *Spawn* (1997).

O duplo é isomórfico com a ideia de redobramento: o peixe engole outro peixe, que por sua vez é engolido por outro, assim sucessivamente e indefinidamente. O labirinto é feito de um corredor que se redobra em outros e este em outras bifurcações. Um vestíbulo desemboca em uma galeria, idêntica à primeira e a todas as outras galerias. O que nos leva a lembrar do filme *A origem* (2010), e o filme *Doutor Estranho* (2016), que “brincam” com essa ideia de desdobramento e redobramento. No primeiro filme esses desdobramentos ocorrem em um mundo onírico e no segundo filme em um mundo místico. A possibilidade de escolher outros desfechos e caminhos em uma narrativa, como se ela fosse “desdobrável”, é notada em várias obras cinematográficas como *Quero ser John Malkovich* (1999), *Peixe grande e suas histórias maravilhosas* (2003) e *Mais estranho que a ficção* (2006).

O duplo e o redobramento nos conduzem ao espelho, simulacro que domina a literatura e o cinema ocidental em obras de terror e fantasia como *Alice através do espelho* (2016), *Nós* (2019), ou o despretensioso *Espelhos do medo* (2008). Assim como a miniaturização, que revela a possibilidade do encaixamento do pequeno no grande: jogos de espelhos, os ovos de Páscoa.

As fantasias de miniaturização irão perseguir os cientistas em seus modelos microscópicos na Biologia, na Química ou na Física. Talvez o filme mais popular com essa ideia seja *Querida, encolhi as crianças* (1989), seguidos de *Homem-formiga* (2015) e *Viagem insólita* (1987).

A miniaturização nos leva aos processos de "gulliverização", isto é, a intrínseca relação entre o gigantismo e a pequenez, entre o muito grande e os "pequenos polegares", ou, se quisermos, na miniaturização de Alice no país das maravilhas. A "gulliverização" habita o mundo de fantasia dos anões, fadas e duendes e cria a dimensão do pequeno como uma espécie de universo secreto, distante dos olhos do herói combatente do regime diurno.

O engolimento, a miniaturização, a "gulliverização" e o redobramento instauram as fantasias do universo dentro do outro, como o "universo dentro da casca de nós", ou a "gaveta-mente", como ilustrada no filme *Quero ser John Malkovich*, ou ainda o armário de "gavetas-universos" que aparecem no filme *Homens de preto 2* (2002).

No regime noturno observamos toda a riqueza das pedras preciosas. "As fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas (*teintures*). A coloração, como Bachelard nota a propósito da alquimia, é uma qualidade íntima, substancial" (Durand 2002, 221). É na transmutação pelo fogo, antiga alquimia, que os alimentos ganham cores e texturas, é no caldeirão de misturas vegetais que a mística dos velhos curandeiros e magos da vitalidade funciona. Uma das razões pelas quais em tantos filmes que tematizam a comida, as cores e as paixões são exaltadas como símbolos de vitalidade: *O sabor da magia* (2005), *A festa de Babette* (1987), ou o excelente filme brasileiro *Estômago* (2007), ou ainda os famosos *Como água para chocolate* (1992) e *Ratatouille* (2007).

Mas, também a magia dos curandeiros se manifesta em personagens da ficção cinematográfica como Severus Snape da série de filmes *Harry Potter* ou nas poções de bruxas, ou ainda na ilusória comilança armada pela bruxa de "João e Maria", tantas vezes filmado. O exemplo mais atual é *Maria e João: O conto das bruxas* (2020), em que a bruxa Holda não deixa as crianças irem embora porque os mantém de barriga cheia com seus banquetes coloridos.

No regime diurno a água determinava os símbolos de purificação, mas, no regime noturno, a água é veículo das tintas e das cores. Na doutrina junguiana, no inconsciente, onde habita a alma (*anima/animus*), a água primordial se confunde com o mercúrio dos alquimistas, muitas vezes representado pelo velho Hermes. Velho Hermes que pode ser visto como um velho sábio, andrógino ou não, como Dumbledore, mago da série de

filmes *Harry Potter*, o mago Gandalf dos filmes de *O Senhor dos anéis* e o Mestre Yoda dos filmes *Star Wars*.

Desde os pagãos até os cristãos, as religiões souberam aproveitar a figura da "mãe primeva", a "madona". Morgana é ligada ao elemento água, assim como Afrodite é "nascida do mar". A "Virgem Mãe" tem evidente união com a Grande Deusa lunar e marinha. Inclusive, Durand nos informa que na liturgia, Maria muitas vezes é chamada de "lua espiritual", "estrela do mar" (*Stella maris*), "rainha do oceano". A simbólica da mãe ligada à simbólica das águas, por isomorfia, desliza para a noção de proteção dos marinheiros contra os braços e as cabeleiras mortais do mar. Se por um lado as mães melusinas, com suas terríveis cabeleiras, querem fazer o homem sucumbir aos seus encantos maternos no fundo das águas, podem também, por eufemização, se tornar mães protetoras do afogamento, do sumiço entre as águas oceânicas.

Filmes que, de certa forma abordaram essa noção de água como dimensão materna, poética ou de gestação de vida, podemos observar em *A dama na água* (2006), *A pequena sereia* (2018), *Aquaman* (2018), *Splash, uma sereia em minha vida* (1984).

Algumas culturas mantêm o costume de deitar o bebê na terra como prática do "berço telúrico". Abandonados, mas acolhidos pela terra, elemento primordial, nascem agora sob os auspícios do destino heroico. Destino curioso, pois, se por um lado sua vida será sobredeterminada pelas ações heroicas do regime diurno, seu nascimento se deu pela iniciação noturna da "matéria-madre-primeira". Assim ocorre com o herói popular *Superman*, criado por uma mãe terrena depois do "abandono", ou com o Cristo nascido da virgem mítica e acolhido pelo sepulcro. Ou ainda quando observamos modelos "puros" de heróis que, em momento de profunda reflexão e decisão, escolhem "visitar" seus ancestrais no refúgio da "terra dos mortos", como por exemplo em filmes como *Thor: Ragnarok* (2017), *Pantera Negra* (2018), o próprio Superman nos filmes *Superman: O filme* (1978), como no mais atual *Man of Steel* (2013). Em todos eles aparece o elemento de refúgio reflexivo antes da batalha derradeira.

Em muitos rituais de iniciação a crisálida antecede a fase do voo, ou a mumificação preserva o destino futuro. No Candomblé, o ponto de partida é o "ventre" da terra, lugar de morte e renascimento. "Há uma claustrofilia profunda na raiz de toda a vontade de conservar o cadáver" (Durand 2002, 238). Para Bachelard, todas as imagens "insectóides" sugerem a segurança de um ser fechado; carrega seu próprio túmulo. A "Bela adormecida" reúne as imagens folclóricas do repouso e intimidade dos contos populares, como aqueles colecionados pelos irmãos Grimm e revela a personagem encerrada na câmara do castelo, aguardando a sua intimidade nupcial.

Aliás, Bachelard propõe a imaginação da "casa universal", ou aquela casa onde o sentido último da vida é encontrado. Para Eliade a casa liga terra e céus, um centro (*axis mundi*) de fonte sagrada. É o que vemos no filme *Fonte da Vida* (2006), que explora a ideia de um *axis mundi* que liga o protagonista ao céu e à terra.

Melhor expressão é o "canto preferido", que imita o microcosmo dos ancestrais das cavernas, como observamos no filme, na verdade um desenho animado de longa-metragem, *Os Croods* (2013). Nesse desenho animado vemos uma clara oposição entre as forças do regime diurno e as forças do regime noturno. O regime diurno aparece notadamente nos símbolos de ascensão da protagonista, que escala as rochas para ver os últimos raios do Sol, e nos símbolos diairéticos da luz contra os perigos e ameaças das trevas, que permite à família pré-histórica se deslocar, caçar e lutar pela vida. Já o regime noturno se fixa na proteção da família sob uma caverna, lugar de repouso, segurança e de desenvolvimento da arte e da narrativa mítica.

Outro bom exemplo no cinema que lida com a ameaça da morte pela via da fuga para um refúgio de segurança é o filme *Guerra dos mundos* (2005), na direção de Spielberg, que mostra um pai que tenta proteger seus filhos do ataque de alienígenas evitando ao máximo o combate e preferindo a fuga, ao contrário do filho adolescente, que prefere combater a ameaça se adequando perfeitamente à estrutura heroica.

Mas, o refúgio não precisa ser um lugar fechado por paredes e teto. Além do labirinto, observamos o modelo da mandala nos círculos fechados com fins protetores. Esse é o caso das imagens criadas pela ficção nos encantamentos e magias para manter demônios e entidades do lado de "fora". Razão pela qual vários filmes e séries de terror repetem o ato de proteção ao desenhar um círculo, uma estrela ou uma linha com giz ou sal grosso para delimitar um limiar entre o espaço de proteção e a ameaça demoníaca ou fantasmática. Igualmente o jardim secreto ou o jardim "do centro" do reino seguem a simbologia do círculo sagrado, às vezes contendo uma árvore sagrada ou da vida. É o que vemos, por exemplo, no filme *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*, onde uma cidadela denominada "Minas Tirith", com um desenho espiralado, tem em seu centro "mandálico" um jardim contendo uma árvore da vida.

Inclusive, a morada necessariamente não se prende a um lugar fixo. A morada sobre a água é retomada pelas imagens míticas em antigas religiões como também na literatura e no cinema. A arca de Noé, o navio fantasma, habitação de almas, ou a viagem mortuária do barqueiro Caronte, são exemplos. Assim como o cesto-berço de transporte do infante Moisés. Semelhante à barca romântica no romantismo, temos

na atualidade o automóvel: o carro é um microcosmo, um objeto tantas vezes antropomorfizado.

Nesse sentido, geralmente no gênero terror, podemos ver um navio fantasma (*Navio fantasma*, 2002), ou uma cidade fantasma, como no filme *Cidade fantasma* (2002), e no famoso *Terror em Silent Hill* (2006), baseado no jogo de videogame *Silent Hill*. Carros antropomorfizados chegam ao ponto de se tornarem uma "pessoa", como se estivesse vivo, "habitação de uma alma", como no desenho animado *Carros* (2006) ou no filme *Christine, o carro assassino* (1983), baseado no livro homônimo de Stephen King. Outras vezes o "cesto-berço" aparece simbolizado em um berço espacial como em *Superman: O filme* (1978), como também no módulo espacial em *Gravidade* (2013), ou quando a nave espacial, além de "morada de sobrevivência", tem o risco de se tornar em viagem mortuária ou "morada final", como se fosse um túmulo. Vemos isso em *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) e *Apollo 13: Do desastre ao triunfo* (1995).

O REGIME NOTURNO DA IMAGEM DE ESTRUTURA SINTÉTICA OU DRAMÁTICA

O regime noturno da imagem não é só antifrásico, ou seja, o avesso do regime diurno. Na verdade, já que o regime noturno mantém a sua estratégia de assimilação, trouxe para perto de si muitas expressões diurnas. Nesse caso, o noturno com o diurno são integrados nas estruturas antropológicas em uma síntese.

[...] já verificamos que os símbolos noturnos não chegam constitucionalmente a libertar-se das expressões diurnas: a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação. O eufemismo e a antífrase só atuam sobre um termo da antítese e não se lhes segue a recíproca desvalorização de outro termo. O eufemismo só foge da antítese para recair na antilogia. A poética noturna tolera as "obscuras claridades". Ela transborda de riquezas, sendo portanto indulgente. (Durand 2002, 268).

No regime noturno sintético é evidente a integração da atitude trágica com a atitude triunfante do devir convertendo-as em uma concepção dramática. Por isso o tempo nesse regime sintético é dramatizado nas constelações simbólicas relacionadas e aos dramas astrobiológicos, aos calendários agrícolas. O escoamento temporal, face terrível da morte, é integrado em uma diversidade enorme de concepções cíclicas, ideias de progresso e evolução, assim como nas utopias.

Por conseguinte, os símbolos "clássicos" da síntese são cíclicos ou progressistas, operam dentro do próprio tempo, na tentativa de domesticar o devir.

O esquema cíclico foi, aliás, uma preocupação constante de Eliade. Para ele, os cânones mitológicos de todas as civilizações se baseiam na repetição do tempo, no princípio ou mito do eterno retorno. Trata-se de uma repetição da criação ou dos eventos míticos primordiais, tendo uma constante etiológica por trás. A abolição do destino enquanto fatalidade, pressupõe um recomeço do tempo, uma nova criação. O ano novo "aniquila" o caos dos últimos dias do ano, inclusive, porque ano (*annus*) tem parentesco com o anel ou círculo (*annulus*).

Durand chama a atenção para as divisões binárias, trinarias e quaternárias e como elas formam, cada uma, um núcleo constelacional onde se apegará símbolos e mitos relacionados a essas divisões. Nas simbólicas binárias, por exemplo, a polaridade e a ambivalência estão bem documentadas nas culturas antigas e nos folclores. A iconografia sublinha a ambivalência das divindades ou dos filhos dos deuses: Héracles, Hermes, Jesus, Neith. Também acentua a hibridez de certos seres como as sereias, os centauros ou os deuses bicolores do México. O teatro é representado pelas duas faces da máscara de "atuar", Jano é "bifronte", o que indica o duplo caráter do tempo, assim como o duplo caráter muito bem representado na cultura pop com o "Duas Caras", inimigo do Homem Morcego nas HQs e no cinema. Aliás, o próprio Batman esconde sua dupla identidade, tanto quanto a maioria dos heróis criados pela cultura de quadrinhos e levados para o cinema em superproduções como Superman, Homem-Aranha, Hulk, Capitão América etc.

A unificação dos contrários permitiu o drama mítico da morte e renascimento. "A poesia, a história, assim como a mitologia ou a religião, não escapam ao grande esquema cíclico da conciliação dos contrários. A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários [...]" (Durand 2002, 294). Assim, é a simbólica cíclica de renovação que comanda o mito do dilúvio, as revoluções históricas, a reencarnação com seus carmas e a ressurreição.

O núcleo constelacional que concentra muitos desses símbolos é o "drama agrolunar", sobredeterminado pela simbólica vegetal que inspira a invenção de deuses e deusas, seres elementais e personagens dotados de algum poder vindo da natureza. É o que podemos perceber seja na literatura seja nos filmes em *O Senhor dos anéis*. Tolkien explorou bem o imaginário do ciclo vegetal, tanto em seus personagens principais, os hobbits, em um personagem específico, que poucos dão atenção como Tom Bombadil, e nos Ents, árvores antigas antropomorfizadas. Ainda no cinema, o gêmeo do Popol Vuh que se transforma em árvore é retratado no filme *Fonte da Vida* (2006). Este último filme também explora a concepção cíclica da vida no princípio do eterno retorno.

O ciclo pela água como meio para o renascimento é muito bem retratado no filme *A Dama na Água* (2006), e no filme *Peixe Grande* (2003). No primeiro filme, uma "ninfa" da água surge na piscina de um hotel e, para ser salva de um monstro devorador, mobiliza todos os hóspedes. Os hóspedes representam uma espécie de microcosmo de povos e culturas. Cada um precisa representar o seu papel diante da ninfa que se chama "Story" para que, além dela, todos possam reencontrar a sua "identidade", uma espécie de renascimento. Todo o movimento é dirigido pelo zelador do hotel, que tem uma gagueira que o impossibilita de contar a sua própria história. Quando todos estão juntos e o zelador finalmente ajuda "Story" a se salvar, sua fala volta ao normal e recupera a capacidade de contar a sua história carregada de afetividade. Já em *Peixe Grande*, um filho tem dificuldade de se relacionar com seu pai porque acredita que suas histórias são mentirosas. O pai, por sua vez, não abandona a suas histórias exageradas porque fazem parte da sua natureza cíclica, de dar sentido para além do fato. Assim como o zelador do hotel em *A Dama na Água*, o filho em *Peixe Grande* não só compreende porque seu pai conta histórias, mas se junta a ele para contar a história derradeira. No final os símbolos do ciclo são retomados, um peixe e uma aliança de casamento.

Semelhante a *Peixe Grande* temos o filme *As Aventuras de Pi* (2012), que conta a história de um menino que precisou ressignificar seus sofrimentos vividos em um naufrágio. Ao invés de contar o que aconteceu, apresenta uma versão diferente e mais "poética" dos fatos, uma versão eufemizada. Aliás, essa eufemização dos fatos dolorosos, da angústia da morte amenizada por histórias "mitificadas", é técnica literária e fílmica muito bem explorada. Vide *O Labirinto do Fauno*, *A Vida é Bela*, etc. Todas são histórias de "renascimento" ou "segunda chance", típicas da possibilidade de dramatização do tempo que encontramos na estrutura sintética ou dramática.

Assim como o batismo representa a morte antes do renascimento, o "fazer a cabeça" no Candomblé marca a morte e renascimento do neófito, inclusive com um ritual de reclusão, como se estivesse sendo "gestado". Muitas vezes, tais rituais são acompanhados de mutilações sexuais, eufemizadas pela circuncisão, ou quando os iniciados são substituídos por um boneco que deve ser "despedaçado" ou mutilado, celebrando o androginato.

A mutilação dos deuses e heróis muitas vezes lembram que passaram por um martírio ou sacrifício, criando por isomorfia os rituais de sacrifício. Os sacrifícios humanos, por exemplo, foram muito comuns onde existia a prática das liturgias agrárias, como no culto do milho dos astecas. Muitas vezes o corpo da vítima era despedaçado e "plantado" nos campos com fins de fertilidade.

Alguns personagens de vários filmes acompanham esse simbolismo do sacrifício, da vida ou de uma parte do corpo, como o deus Odin retratado nos filmes *Thor*, franquia da Marvel Estúdios iniciada em 2011. Conta-se que Odin entregou um de seus olhos em troca de conhecimento absoluto. Diferente da cegueira do regime imaginário diurno, que é percebida de forma negativa, aqui ela é bem-vinda e, na verdade, é uma "cegueira que vê além", porque um "olho místico" substitui um olho comum. Também podemos perceber em outra personagem como a Viúva Negra (*Vingadores: Ultimato*, 2019), que se sacrifica em prol da salvação do grupo e da humanidade. Ou em Gandalf, o mago cinzento dos filmes *O Hobbit* e *O Senhor dos anéis*, que depois de morrer para salvar a Sociedade do Anel, renasce como um mago branco e mais poderoso.

No filme *Gravidade* (2013), a Dra. Ryan Stone, apesar de não se sacrificar, vive uma espécie de morte e renascimento. A sua viagem representa o processo doloroso de superação de perda da filha. Depois de aterrissar, estando na posição fetal, sai do módulo espacial, um tipo de ventre ou útero. Em seguida se arrasta, se ergue e caminha, lembrando um movimento evolucionário, típico do simbolismo cíclico de transformação.

É o que percebemos também em filmes que revelam a transformação de personagens como Alice (*Alice no país das Maravilhas*, 2010) e Claireece "Preciosa" Jones (*Preciosa: Uma história de esperança*, 2009). Adolescentes que precisam passar pelas agruras da puberdade e transição para uma vida adulta, assumindo responsabilidades e tomando rumo de suas próprias vidas. Apesar de Alice viver em um mundo encantado, onde monstros e inimigos são eufemizados, e Preciosa viver em um mundo real, onde membros da família são os verdadeiros monstros, existe um simbolismo de transformação cíclica nos dois filmes: a borboleta. Em Alice a personagem encontra no início de sua jornada uma lagarta azul, antes de entrar no país das maravilhas e, quando sai, a lagarta se transformara em uma borboleta, representando sua própria transformação de adolescente para uma adulta responsável. Em Preciosa, o processo de transformação é retratado simbolicamente pelo cartaz do filme em que a personagem aparece com grandes asas de borboleta.

A epifania negativa do ciclo lunar, com os sacrifícios, despedaçamentos, mutilações, tem seu ápice nos rituais orgiásticos, na tentativa de retorno ao caos, ao informe, de onde tudo pode ser novamente recomeçado. Como em um ciclo, a renovação é antecedida por uma festa caótica, com abolição das regras e leis. Assim são as festas de Ano Novo e Carnaval que, vez ou outra lembram as festas das bacantes, adoradoras de Baco. Aliás, nessa festa, o bacanal é acompanhado de muito vinho e membros despedaçados de homens curiosos.

Exemplo temos no filme *Midsommar: O mal não espera a noite* (2019), em que a personagem Dani se transforma em uma rainha da fertilidade depois que todos os seus amigos morrem sacrificados na comuna rural que visitavam. O filme revela elementos agrolunares relacionados à fertilidade como o plantio, a colheita, a veneração pela natureza, as danças circulares, as bebidas alucinógenas e o sexo ritualístico.

A série de filmes que começou em 2013, *Uma noite de crime*, remonta a ideia de expurgo de todos os pecados e crimes (o filme chama-se originalmente *The purge* – O expurgo). Nessa noite de caos, regras e leis são abolidas, para em seguida permitir a ideia de retorno à ordem.

Muitas vezes os símbolos botânicos e as deusas da lua serão acompanhados de um esquema teriomórfico, de um bestiário completo. Hécate, Diana, Ártemis são escoltadas por cães. O caduceu de deuses e heróis que trazem a renovação são ladeados de animais. Outras vezes essas deusas e deuses se transformam em animais, ou a transformação revela a hibridez do ser diurno que se torna em um ser noturno. Exemplos podemos ver na transformação de um ser humano (homem ou mulher) em um animal, como um dragão, um urso, um morcego etc.

A literatura fantástica, muitas vezes levadas para o cinema, criou personagens diversos com essa característica híbrida em que ora é um ser humano, ora é um animal. Assim encontramos na literatura de Tolkien e nos filmes de *O Senhor dos anéis* um personagem, Beorn, que se transforma em urso, ou nos filmes da série *Harry Potter* em que cada bruxo é capaz de invocar o seu *expecto patronum*, um guardião de energia positiva que se apresenta na forma de um animal de luz.

Vemos ainda na série de livros *Fronteiras do universo* (o volume 1, *A bússola de ouro*, se tornou filme em 2007) as almas dos humanos se transformam em animais de companhia chamados *daemons*.

No filme de 1985, *O Feitiço de Áquila*, um casal não consegue se unir porque foi amaldiçoado. Durante o dia a mulher se transforma em um falcão e durante a noite o homem se transforma em um lobo, em uma clara alusão de oposição entre o diurno e o noturno. Aliás, a síntese diurno-noturno pode também ser notada no filme *Malévola*, de 2014. No filme, Malévola, feiticeira de "A Bela Adormecida", é senhora da natureza, do mundo místico, do universo que é comandado às vezes pelo tempo noturno, às vezes pelo tempo cíclico dos vegetais. O futuro rei, por quem ela se apaixona, é senhor do reino dos heróis e cavaleiros, do universo comandado pelo tempo diurno, do cetro e da espada. A redenção dessa união só foi possível pela intervenção da mediação sintética entre trevas e luz, ou seja, o crepúsculo. Note que no fim do filme, ao cair do crepúsculo, a morte

redentora é realizada por uma criança chamada "Aurora", que espetou o dedo em uma agulha de uma roda de roca (símbolo do ciclo).

Vários animais por si só representam a transformação cíclica como a borboleta, a mariposa, o sapo, os insetos e os répteis. No filme *Magnólia*, de 1999, depois que os personagens passam por uma transformação redentora e início de um novo ciclo, chovem sapos. A flor magnólia é representada no cartaz do filme como estando em espiral e nos círculos concêntricos da água. Sinal de que os personagens se encontram uns com os outros e entram em um ciclo de ajuda mútua.

Aliás, a mariposa muitas vezes simboliza a transformação pela via da morte e renascimento. Isso pode ser visto no filme *Silêncio dos inocentes* (1991), tanto no cartaz, em que aparece uma mariposa ("esfinge caveira"), representando o desejo de transformação do criminoso, como nos casulos dessa mariposa que aparecem na boca dos assassinados.

O ciclo já é um símbolo que envolve um núcleo constelacional centrado nas tecnologias do ciclo como a roca e a fiandeira (a trama junta as partes separadas), a roda de moinho, o relógio (símbolo do devir "controlado"). Logo, o círculo será símbolo da totalidade temporal e a esfera celeste aparecerá no zodíaco em várias civilizações como na Babilônia, Egito, Pérsia, Índia.

Não por acaso filmes exploraram a ideia de um princípio do eterno retorno que permite uma nova chance ao protagonista. Veja *O feitiço do tempo* (1993) em que um repórter fica preso na repetição do mesmo dia em uma cidade que, curiosamente, é ponto turístico por causa de uma marmota que pretensamente apontaria se o inverno seria longo ou não. Aqui, tempo, animal e ciclo das estações se misturam.

Outro filme que aborda o ciclo de repetição é *No limite do amanhã* (2014). O filme emula a linguagem de alguns videogames que não permitem um *check point*, isto é, um ponto salvo do jogo para recomeçar. Isso significa que o protagonista tem que começar do zero e confiar em sua memória, até poder alcançar o ponto final do ciclo.

CONCLUSÃO

O que apresentamos nesse texto não é exatamente um método rígido de interpretação, senão um percurso metodológico que permite um exercício hermenêutico. Em certa medida pudemos perceber indicações de elementos simbólicos que são "pescados" e integrados na maioria das narrativas exploradas nos filmes. Uma vez que esses elementos apontam para expressões culturais arquetípicas, é sensato dizer que os exemplos

atrelados ao universo cinematográfico podem ser quase infinitos. Porém, isso não quer dizer que os exemplos se sobrepõem às estruturas. Muito pelo contrário, embora as estruturas do imaginário admitam trocas em suas polaridades, são bem delimitadas e seguem regras que implicam que as constelações simbólicas permaneçam fiéis aos seus arquétipos.

Isso significa que as imagens exploradas no cinema possuem motivação simbólica, não estão lá por acaso. As narrativas, imbuídas por sua natureza discursiva, inevitavelmente vão se prender aos seus aspectos arquetípicos, simbólicos e imaginários. Não importando o tema abordado pelo filme, sempre poderemos interpretar seus elementos simbólicos tendo como ponto de partida a pequena "enciclopédia" duraniana.

Além disso, sendo o cinema uma arte que reverbera outras artes, é possível puxar o fio do discurso de tal modo que o método mitohermenêutico também seja aplicado em outras expressões da cultura. Na verdade, tal exercício hermenêutico consente tanto iniciar pelo cinema como se debruçar sobre outras artes, com a garantia de que os resultados serão muito semelhantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalho, Rogério Gonçalves de. 2017. *A educação teológica nas veredas do labirinto literário:* Mythodologia dos contos de Jorge Luis Borges. 2017. 267 f. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Cassirer, Ernst. 2013. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva.

Deleuze, Gilles. 1994. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70.

Durand, Gilbert. 2002. *As estruturas antropológicas do imaginário*: Introdução à arquetipologia geral. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes,

Durand, Gilbert. 2013. *De la mitocrítica al mitoanálisis*: Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Turchi, Maria Zaira. 2003. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB.

ROGÉRIO GONÇALVES DE CARVALHO é Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP, 2017) e Doutor em Ciência da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 2017). É Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP, 2000). Cursou graduação em Teologia na Universidade Presbiteriana Mackenzie e Licenciatura em Filosofia pelo Centro Universitário Claretiano. Foi professor de Teologia, Antropologia e Sociologia na Faculdade de Teologia Metodista. E-mail: rogeriogcarvalho@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: 05/10/2020
Reapresentado: 14/01/2021
Aprovado: 25/02/2021

A TEORIA ATOR-REDE COMO FERRAMENTA PARA RELEITURA DO SOCIAL A PARTIR DO FILME HER

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181744

ANA CAROLINA BRINDAROLLI
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-9787-4203
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, Brasil, 79070-900 – ppgas.fach@ufms.br

RESUMO
A tecnologia normalmente é vista como impessoal e sem vida, e perde essa característica na obra cinematográfica Her. A obra nos direciona para linhas de raciocínios inusitadas. O presente ensaio usa como pretexto o filme Her para propor um olhar sobre as novas formas de se relacionar na contemporaneidade, formas que unem atores humanos e não humanos para a produção de um coletivo, no sentido latouriano, para além da sociedade. Este coletivo tem como produto social o ator/actante híbrido, na proposta de visualizar a união no mesmo contexto de humanos e tecnologias. Desse modo, proponho a utilização da obra cinematográfica do diretor Spike Jonze, como um campo audiovisual capaz de produzir no leitor uma imagem sobre a temática latouriana proposta: novo social, atores híbridos, mediação, coletivos, interação entre humano e não humano. Como fundamentação teórica, o ensaio transita por conceitos extraídos da Teoria Ator-Rede (TAR).

PALAVRAS-CHAVE
Cinema; Her; Tecnologia; Teoria Ator-Rede; Sociologia das Associações.

ABSTRACT
Technology is usually seen as impersonal and lifeless, and it loses these characteristics in the cinematographic work "Her". The film takes us to unusual lines of reasoning. This essay uses the film "Her" as a pretext to propose a look at new ways of relationships in contemporary times, ways that unite human and non-human actors for the production of a collective, in the Latourian sense, beyond society. This collective has as a social product the hybrid actor / actant, in the proposal to visualize the union in the same context of humans and technologies. Thus, I propose the use of the cinematographic work of director Spike Jonze, as an audiovisual

field capable of producing in the reader an image on the proposed Latourian theme: new social, hybrid actors, mediation, collectives, interaction between human and non-human. As a theoretical basis, the essay moves through concepts extracted from the Actor-Network Theory (TAR).

KEYWORDS
Cinema; Her; Technology; Actor-Network Theory; Sociology of associations.

INTRODUÇÃO

Her (Ela)[1] é um filme norte-americano, que mistura gêneros cinematográficos diversos que perpassam pela comédia romântica/drama e ficção científica. É uma obra de 2013, escrita, dirigida e produzida por Spike Jonze. A narrativa se centraliza em torno de um personagem humano, que desenvolve uma relação pessoal com sua assistente virtual de computador, esta por sua vez, dotada de personalidade, possui uma voz idêntica a humana. Theodore, interpretado por Joaquim Phoenix, traz ao público uma experiência melancólica, ocasionado pelo término de um relacionamento. Um homem solitário, que sofrerá alteração do seu destino quando descobrir a existência de um programa de inteligência artificial, extremamente próximo da voz e da personalidade de um sujeito humano. A inteligência artificial é Samantha, cuja voz é dublada por Scarlett Johansson.

O foco da narrativa é a trajetória percorrida por Theodore, que vive a melancolia da lembrança do passado, e a hesitação e excitação de experimentar algo novo. A obra é riquíssima em detalhes, que vão desde as imagens bem colocadas pelo diretor de arte, até uma trilha sonora que nos transmite a perturbação da personagem. Santaella e Cardoso (2015, 168) expressam a experiência incômoda transmitida pelo filme:

> *ELA* é emblemático para a sociedade do século XXI, na medida em que traduz de modo perturbador e verossímil a sensação inquietante deslumbrante da invasão da tecnologia no abrigo mais íntimo da vida humana. A narrativa é expressão plural de dilemas bastante atuais da inteligência artificial e da relação homem-máquina.

Theodore encontra, por meio dessa nova relação virtual, uma maneira de consolo e escape da sua própria realidade, que se mostra no filme como a de um homem solitário, com dificuldades de criar laços com outros humanos. Vemos um sujeito transbordado de "crises existenciais", tão presente na era digital e "moderna", e a problemática da inserção das novas tecnologias virtuais, como mediação de afetos e meios de socialização. A trama evidencia uma realidade próxima, em que os objetos, tecnologias e outros aportes "não-humanos", se apresentam não apenas na esfera da

1 Título original: Her. Tradução para língua portuguesa: Ela. Roteiro/direção: Spike Jonze. Fotografia: Hoyte Van Hoytem. Direção de arte: Austin Gorg.

eficácia e eficiência silenciadas, voltadas para o aprimoramento humano, mas também como esfera de inovação das relações sociais dos sujeitos.

Nas primeiras cenas do filme, somos levados ao interior do apartamento do personagem. As imagens remetem à identidade momentânea escolhida por Theodore: a de um sujeito que está desorganizado, desconectado e anônimo em meio à sociedade pulsante. Dessa forma, abre-se um espaço para a leitura de cena, a partir da premissa do nosso personagem afastado dos laços vistos como sociais e sujeitado ao medo das relações rápidas e superficiais. A interferência causada pela inserção de Samantha em sua rotina, lhe proporciona mais desconexão com outros humanos. Em contrapartida, vemos um novo tipo de conexão ser criada em seu cotidiano, uma nova forma de se relacionar é apresentada ao público. Isso pode gerar identificação em um primeiro momento. Embora ainda não tenhamos provado de um sistema operacional tão desenvolvido como "Samantha", já vislumbramos a sua possibilidade ao degustar, por exemplo, a "Siri" – desenvolvida pela Apple – ou a "Alexa", – desenvolvida pela Amazon – ambas são assistentes virtuais comandadas por voz, recursos que são capazes de interagir e fornecer informações, entres outras funções. Se tornaram atrizes do cotidiano, ao auxiliarem as pessoas a realizarem aos mais variados tipos de tarefas apenas "conversando" com o aparelho.

A obra Her, apresenta a contradição da vida de Theodore que trabalha escrevendo cartas para aproximar as pessoas. Um homem solitário que utiliza seu computador e a tecnologia, para escrever cartas direcionadas às pessoas desconhecidas – falando por estas – que também estão na busca desenfreada por se conectar. Abro um parêntese para que se ecoe um pouco a necessária reflexão que o filme proporciona sobre a inserção na esfera da capitalização dos afetos, da mercantilização dos sentimentos, da interação como produto.

Na medida em que o elenco e trama vão se apresentando, passa a ser mais clara a imagem de uma sociedade de consumidores necessitada de trocas de afetos, compradores de atenção, vendedores e expositores de si mesmos nas redes sociais. É possível fazer a leitura da personagem como resposta a uma sociedade do consumo, que promove o isolamento físico e gera conectividades através de outras formas de se relacionar, de manter vínculo e de criar laços. Dirá Fioruci (2019, 134):

> Nesta sociedade em que o consumo torna-se substitutivo da dimensão afetiva e a subjetividade transforma-se em um individualismo egocêntrico, base da precarização dos laços sociais e do eclipsamento ou empobrecimento da experiência da alteridade, o ser humano recorre a promessas fáceis de satisfação. O protagonista de *Her* escolhe este caminho, de forma mais ou menos consciente. Fisgado pela oferta anunciada, adquire o sistema operacional OS1.

> [...] Primeiramente, fica patente a necessidade de comunicação de Theodore que, por um momento, parece realmente estar no divã.

A trama de Her, ao apresentar a relação dos personagens "a moda romance", tende a nos persuadir em defesa da desconexão do personagem com os laços humanos. Promove um sentimento difuso de identificação, ao mesmo tempo que permite a reflexão sobre uma possível superação de formas tradicionais de socialização, reavaliando as diferenças, prós e contras através do prisma da sociologia das associações.

HER E A TEORIA ATOR-REDE

Para direcionar o olhar à esse novo social proposto na sociologia das associações, utilizo do conceito latouriano para entender a nova definição de social como um fluxo de associações e adoto como recorte teórico conceitos que abrangem a Teoria Ator-Rede (TAR), escolhendo como principal obra para representar tal recorte o livro: "Reagregando o social" de Bruno Latour. As ideias para a discussão serão de novo social, atores híbridos, mediação, coletivos, interação entre humano e não humano.

A partir da reflexão sobre a cinematografia de Her e a obra de Latour, assim como os demais teóricos da TAR, pude identificar, em um exemplo muito próximo ao nosso tempo tecnológico, um novo modo de ser social. Através de uma comunicação mais fluida, experiência proporcionada com excelência pelo cinema, pude deslocar conceitos latourianos para refletir sobre uma sociedade de associações dentro desse tempo contemporâneo.

A escolha pelo filme Her (Ela), se deu por compreender que a obra do diretor Spike Jonze ilustra de maneira dramática uma ideia antropológica aplicada por autores da Teoria Ator-Rede. Assim o cinema, como uma vertente da arte, desloca o olhar do mundo para suas nuances, cria valor e acrescenta na nossa forma de ser cultura. Acredito que a utilização da obra como corpus de análise facilitará a visualização de um exemplo de mediação técnica, sugerida pela Teoria Ator-Rede (TAR). A TAR se concretiza na tentativa de proporcionar reflexão sobre mediação técnica com a nomeada sociologia das associações. "Nesta, o conceito de mediação técnica exige que o *social* seja visto como o produto de uma associação entre atores humanos e não humanos, funcionalmente simétricos na teoria do ator-rede (TAR)" (Santaella e Cardoso, 2015, 168).

A reflexão proposta neste ensaio, busca elucidar o mecanismo de construção das interações de atores híbridos (humanos e não humanos, Theodore

e Samantha), que se formam através da mediação técnica, assim como apresentar o conceito da Teoria Ator-Rede de substituição do termo sociedade por coletivo, com uma grande colaboração do campo do sociotécnico apresentado aqui por Rifiotis (2016). Embora a quantidade de conceitos utilizadas no curto texto seja ampla, eles estão interligados e relacionados afim de clarear a ideia de um "novo social".

O uso dos elementos não humanos, representados no filme como, por exemplo, pelo aparelho celular, pelo computador e pelo jogo que simula uma existência paralela, se tornam ferramentas de interação, na qual o personagem desenvolve novos vínculos sociais. Podemos ver nessa relação a ampliação da forma que a sociologia tradicional destinava à esfera do social, isto é, aquele voltada apenas aos humanos.

Na visão de Latour, o social não é mais habitado exclusivamente por humanos. Com a instalação e imersão das tecnologias, nossas formas de comunicação vêm sofrendo cotidianamente processos de transformação e adaptação, formando assim uma rede sociotécnica de mediação da comunicação, instaurando uma cibercultura à nossa rotina. Segundo Santaella e Cardoso (2015, 177):

> Do ponto de vista do ator-rede, não é possível atribuir uma causa a um efeito, pois os efeitos são sempre multicausados ou, mais precisamente, são produtos de uma interação. Intenção, desse modo, deixa de ser predicado de *atores*. Se há finalidade ou intencionalidade em qualquer agenciamento sociotécnico, ela só pode existir para e no coletivo. É um poder disponível apenas para uma associação, nunca para um sujeito. Este é o fundamento da ideia de *mediação*, relacionada a um compartilhamento de responsabilidades da ação entre vários actantes, respeitando a ação de todos os envolvidos na técnica em questão.

Dessa maneira, Rifiotis (2016) defende que "a rede sociotécnica não deve ser confundida com a rede da internet: ela não é mero contexto no qual ocorrem ações humanas. Descrever uma rede sociotécnica implica descrever os fluxos, agenciamentos internos" (Rifiotis 2016, 91). O conceito de mediação técnica, entendido como "um par dialógico simétrico e uma gênese de propriedades novas, dada pela conjunção homem-máquina" (Santaella e Cardoso 2015, 170), se relaciona com a rede sociotécnica no sentido de uma afetação mútua entre homem e tecnologia.

Ao aproximar os objetos do ser humano, equiparando ambos como atores da vida, não se confrontam apenas os limites da expansão da tecnologia, mas traz à tona também, a reflexão de como o ser humano vem transformando seu próprio comportamento, ampliando a sua forma de

comunicação, interação e relações, no qual a consequência pode ser uma greta nas fronteiras, margens e limites entre elementos humanos e não humanos.

A TEORIA ATOR-REDE

A sociologia do social, um conceito latouriano, é vista como tradicional e surge com o importante papel de construção e afirmação das ciências humanas: ao estabelecer o conceito de social em um domínio único e intenciona distinguir esse mesmo domínio da realidade de outras esferas; fato relevante em determinado momento histórico, pois auxiliaram na afirmação e autorização do argumento adotado na área, mostrando a importância do seu campo de estudo. Porém, devido a velocidade e pluralidade das mudanças, a noção de uma forma social fixa e de uma sociedade moldada apenas por atores humanos, como por exemplo na ideia proposta pela sociologia do social apontada acima, precisava ser revisitada e repensada através de interações breves e/ou novas associações, ou seja, uma nova forma de ser social, uma substituição da sociedade por coletivos, através da rede de associações, com atores/actantes humanos e não humanos. Dessa forma, a sociologia das associações surge na contramão da representação do social como um domínio único e propõe o conceito do social como sendo "[...] o nome e um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas" (Latour 2012, 100).

> [...] muitas vezes, nas ciências sociais, "social" designa um tipo de vínculo: é o nome de um domínio específico, um material como palha, barro, corda, madeira ou aço. [...] Para a ANT, como agora já sabemos, a definição do termo é outra: não designa um domínio da realidade ou um item especial; é antes o nome de um movimento, um deslocamento, uma transformação, uma translação, um registro. É uma associação entre entidades de modo algum reconhecíveis como sociais no sentido corriqueiro, *exceto* durante o curto instante em que se confundem (Latour 2012, 99).

Na obra *Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*, Bruno Latour apresenta duas abordagens: a "sociologia do social", como comentada anteriormente, isto é, aquela vista como mais tradicional e parte do senso comum e a segunda: a "sociologia de associações", Teoria Ator-Rede (TAR)[2], ou o anagrama das palavras em inglês: ANT (Actor-Network Theory), cujo objetivo está em analisar a atividade científica e fazer a consideração

2 Anagrama das palavras em português: TAR (Teoria Ator-Rede)

tanto aos atores humanos como aos não humanos. A proposta da ANT, foi a de desfazer uma ideia de social como um domínio da realidade, um domínio único ou especial.

Através da Teoria Ator-Rede é possível clarear a relação dos objetos no cotidiano, dentro da esfera que entendemos como social, e também, como podemos notar com mais facilidade, o argumento do qual por muito tempo a sociologia se ausentou, isto é, da discussão sobre a cisão entre aquilo que é humano e aquilo que é não humano, aquilo que é objeto, artefato e/ou animal, isto é, colocando a perspectiva do humanismo como uma questão fragmentada da relação com o mundo, das questões desse mundo coletivo. Latour (2012) em sua obra, propõe uma alternativa para a sociologia, no sentido de *reagregar o social*, passando da ideia de sociedade para de coletivos, e esse coletivo é pensado, por ele, como o que pode ser constituído por diferentes atores (humanos e não humanos). Segundo Latour (2012, 112):

> Assim, doravante, a palavra "coletivo" substituirá "sociedade". Sociedade será apenas o conjunto de entidades já reunidas que, segundo os sociólogos do social, foram feitas de material social. Coletivo, por outro lado, designará o projeto de juntar novas entidades ainda não reunidas e que, por esse motivo, obviamente não são feitas de material social.

Para a Teoria Ator-Rede, são diversos os tipos de atores, e se qualificam como tais aqueles que fazem diferença no curso da ação de outro agente ou ambiente, ou melhor: "[...] partícipes no curso da ação que aguarda figuração" (Latour 2012, 108), "[...] se insistirmos na decisão de partir de controvérsias sobre atores e ator, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator – ou, caso ainda não tenha figuração, um actante (Latour 2012, 108).

Latour (2012) comenta sobre os atores não-humanos a partir do ponto de vista da Teoria Ator-Rede: "Além de "determinar" e servir de "pano de fundo" para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc." (Latour 2012, 109). A TAR não afirma, indiscriminadamente, que os objetos realizam ações no lugar dos atores humanos.

Partindo da premissa que os objetos também agem, não implicando em pensá-los como movimentos intencionais, mas como dotados de uma certa subjetividade, a ideia é a proposta de uma reflexão sobre o social como um coletivo de associações e de redes entre humanos e não humanos. Aqui, os atores não seriam distribuídos na cena como sujeitos e objetos, mas sim partindo do mesmo ponto de afetação mútua. Santaella e Cardoso (2015, 173), comentando a obra de Latour apontam que:

> Paradigmáticas, para ilustrar a nova sociabilidade que aí emerge, são as possibilidades de agenciamento típicas da cultura digital, em que diversos sensores permitem aos dispositivos uma capacidade não só de alertar, mas também de validar ou invalidar, autorizar ou desautorizar a ação humana, ou melhor, a ação mediada por dispositivos de acordo com *inputs* dados pela interação com o homem.

Na ideia de coletivos, proposta pela TAR, os laços sociais que a tecnologia proporciona, isto é, que o elemento não humano como actante dentro do social proporciona, continuam a existir mesmo depois de sua criação e configuração, ou melhor, continuam criando novas formas de interações, não diferentemente de outros objetos, animais e demais atores não humanos, porém as novas tecnologias não se silenciam, como um exemplo utilizado por Latour: "Uma vez construído, o muro de tijolos não pronuncia uma palavra – ainda que os pedreiros continuem tagarelando e os grafites proliferem em sua superfície" (Latour 2012, 118). A tecnologia como ator do social, mesmo após sua configuração, não possui a característica do silêncio, ela se faz presente em cada interação do cotidiano, autorizando e desautorizando práticas, e pela própria natureza dos laços não silenciados que criam com os humanos, deixam de ser intermediários para se tornarem mediadores de afetação mútua, dessa maneira a leitura do social rende-se a ideia de coletivos com atores híbridos. Latour (2012, 120), comenta sobre a ação dos objetos:

> [...] os objetos vivem uma vida claramente múltipla e complexa por intermédio de reuniões, projetos, esboços, regulamentos e provas. Surgem totalmente fundidos com outras ações sociais mais tradicionais. Só quando se instalam é que desaparecem de vista. Por isso o estudo de inovações e controvérsias constitui um dos primeiros locais privilegiados onde objetos podem ser mantidos por mais tempo como mediadores visíveis, disseminados e reconhecidos antes de ser tornarem intermediários invisíveis, não sociais (Latour 2012, 120).

HER UMA ILUSTRAÇÃO DA TAR

Temos o humano projetando na máquina uma dimensão humana e temos o elemento não humano sendo agente de ação e interferindo na rotina, escolhas e até emoções do protagonista. Samantha não traz apenas aconchego para Theodore, ela faz com que ele confronte a si próprio, estando ambos, em um processo mútuo de afetação e sensibilizações. Dessa maneira, as interações do nosso protagonista, não são mais apenas tomadas por agentes humanos, visto que, dentro das suas novas relações construídas, seria impossível pensar em apenas um tipo de actante, se tornando necessária

a inclusão dos atores não humanos, como afirma Rifiotis (2016): "o tecido das nossas práticas, focado exclusivamente nos humanos, não parece mais inteiriço, pois ele está mesclado de outros elementos que desempenham atividades diversas no curso da ação" (Rifiotis 2016, 90).

Theodore tem uma realidade muito similar a tantos sujeitos da nossa sociedade contemporânea e apesar do apelo romântico que existe na obra, ao notar a ausência de uma outra pessoa "física" em diversos momentos de compartilhamento, não é possível deixar o estranhamento de lado, afinal, ouvimos a voz de ambos, mas Theodore permanece "sozinho" fisicamente. Essa imagem, abre espaço para questionamentos sobre a proposta da Teoria Ator-Rede e o pluralismo dos atores do social, porém, segundo a TAR, para sermos um pouco mais realistas em relação as interações sociais, teremos que aceitar que a "continuidade de um curso de ação raramente consiste de conexões entre humanos (para as quais, de resto, as habilidades sociais básicas seriam suficientes) ou entre objetos, mas com muito maior probabilidade, ziguezagueia entre umas e outras" (Latour 2012, 113).

A "existência" de Samantha, intermediada por um objeto (aparelho celular, sistema operacional e/ou aplicativo) como sendo também uma atriz do cotidiano, em um lugar equiparado ao nosso protagonista humano, traz a reflexão sobre os traços identificados com uma nova maneira de ler o social, não apenas sendo limitado as relações humanas, mas expandindo a *caixa de pandora* para as demais formas de ser esse mesmo social, através de um olhar para as práticas proporcionadas pela mediação técnica e/ou pela rede sociotécnica.

A inclusão de objetos como atores influenciadores das decisões sociais assim como os humanos, faz parte de uma abordagem que serve tanto para a discussão sobre o envolvimento e desenvolvimento das tecnologias, como para refletir as limitações daquilo que nos define como humanos. Os elementos não humanos vistos como atores mediadores e não intermediadores, dão maior clareza para que possamos enxergar os atuais movimentos do coletivo como um processo fluído e presente no tempo contemporâneo. Fioruci (2019, 128), comenta sobre a conexão do contexto do cinema contemporâneo com a obra do diretor norte-americano:

> [...] a cinematografia contemporânea, com a qual se alinha a de Jonze, investe na exploração da identidade de seus protagonistas, suas crises e suas angústias, mormente no tocante à instabilidade dessas identidades, manifestas em sua observável fragmentação e ambivalência (Fioruci 2019, 128).

Muito embora a narrativa da obra se passe possivelmente no futuro, trata-se de um tempo muito próximo ao do espectador do presente, trazendo

um viés de identificação com o protagonista e suas experiências. Theodore não vive apenas entre os humanos, seu social, seu "drama social"[3], suas questões estão envolvidas com elementos não-humanos. O "novo social" contemporâneo não cabe mais dentro da caixinha imposta por uma sociologia tradicional.

AFETOS COMO MERCADORIA

O processo de produção do estranho, dos estranhamentos, da solidão, das identidades fragmentadas, das polaridades, é um processo que determina lugares e criam sujeitos desajustados. Fazem parte de um sistema que manipula certas relações, promove incertezas e inaptos sociais "uma hora por vez". Theodore, se encontrava solitário, sem laços duradouros, desprovido do sentimento de pertencimento social, um personagem que foi alvo previsível da capitalização de afetos. Consumidor passivo, ele se rende a Samantha, se apaixona por Her (Ela), assim como se desilude dentro desse cenário do coletivo – das tecnologias e humanos como agentes de afetação mútua.

A teoria ator-rede, prevê as conexões mais rápidas e mais eficientes, o que seria mais rápido e eficiente do que se relacionar amorosamente com o seu aparelho celular? A chance de mágoas, desilusões e de não ter assertividade seriam poucas. Uma comunicação menos "truncada" que envolveria poucos atores e poucos processos, isto é, saindo da esfera apenas humana, cheia de processos e podendo não ser eficiente ao final. "Afinal, na terminologia da teoria ator-rede, a noção de "ator" não é redutível ao sentido tradicional de "ator social", uma vez que ela deve nomear tudo que age, aquilo/quem que faz diferença, deixa rastros, podendo ser pessoas, instituições, animais, objetos etc." (Rifiotis 2016, 90.

Para elucidar a reflexão sobre os afetos como mercadoria, desloco o conceito de Taussig (2010: "A aparência animada das mercadorias evidencia a aparência coisificada das pessoas, e ambas se dissolvem quando a inspiração mercantil das definições de homem e sociedade é ressaltada" (Taussig 2010, 30, a partir da premissa do autor, pensar nas relações como mercadoria, se tornou o novo instrumento de poder: chats de relacionamento, aplicativos de comunicação e interação, aparelhos celulares com melhores imagens de câmera; tudo para que os sujeitos possam "postar" o melhor recorte da sua própria vida.

Mesmo que a tecnologia passe a ser considerada no mundo social, através do recorte sociologia das associações, como um actante de afetação

3 Conceito retirado da obra de Victor Turner: Dramas, campos e metáforas.

mútua ao lado do agente humano, ela não deixa de lado o seu viés como mercadoria de consumo, isto é, apenas desenvolve-se e ganha mais uma corporatura dentro da sua configuração, evidenciando dessa maneira, como um sistema do capital, que visa o consumo e consecutivamente interações via capitalização de afetos, está nos transformando em sujeitos isolados, fragmentados e polarizados em nossas relações.

> Na cultura capitalista, a cegueira em relação á base social de categorias essenciais torna bastante confusa a leitura social de coisas supostamente naturais. Isso se deve ao caráter peculiar das abstrações associadas à organização mercadológica dos assuntos humanos: qualidades essenciais dos seres humanos e sua produção são convertidas em mercadorias, em coisa para serem compradas e vendidas [...] (Taussig 2010, 24).

Assim há uma transposição de ideias e a era dos likes, das visualizações, do performar fazendo algo, ganha aspecto de essencialidade ao mesmo tempo de produção. Obter ou não visualizações se tornou capital e como tal objeto de disputa, poder e frustrações. A proposta de um coletivo que supera a ideia de sociedade, não exatamente visa a satisfação e manutenção dos laços, mas ao contrário, quanto mais presente e elástica forem as interações entre actantes híbridos, mais os sujeitos se tornarão dependentes do mercado.

> O eu costumava ser apresentado e mantido conjuntamente pelas habilidades individuais e com o uso dos recursos inatos tende agora a ser mediado por ferramentas tecnologicamente produzidas e que podem ser compradas no mercado. Na ausência de tais ferramentas, as parcerias e os grupos se desintegram (caso tenham tido a oportunidade de emergir antes) (Bauman 1998, 35).

O filme Her retrata bem esse cenário, pois apresenta a proposta de uma personagem virtual, fruto de um sistema operacional pago, como uma personagem real, o drama propõe a mescla entre diferentes tipos de "sociedades", humanas e não humanas, adotando o conceito latouriano de coletivos, extrapolando o conceito de domínio único de social imposto pela sociologia do social. Essa personagem é contratada a priori para organizar a vida do nosso protagonista. Samantha deveria se limitar as suas funções padrões, porém foi projetada dentro de um sistema do capital, que manipula as relações e alienar os afetos. Theodore se isola de outros seres humanos, se conecta e se permite a essa única relação, se emociona e compra a ideia vendida de um sistema operacional personalizado. Ele já não se sente solitário. Ele já não consegue criar laços de pertencimento fora da "presença" de Samantha. O afeto lhe foi vendido, agora mais um objeto é parte integral e importante do seu social. A partir de um bem

material, podemos presenciar a construção de um sentimento, uma abstração mais do real, produzindo identificações através de belíssima cenas, músicas e interpretações.

O "novo" modo de leitura do mundo social, com a inserção das tecnologias como agente não humano, agora permeado pelo dominante espírito do consumismo não tem como proposta gerar laços duradouros, como podemos presenciar ao final da obra Her. Theodore descobre que Samantha é compartilhada com outros "n" consumidores, que aquela relação não tem caráter de exclusividade e muito menos de durabilidade. Bauman (1998), discorrendo sobre os laços líquidos da pós-modernidade acrescenta a reflexão quando afirma que: em um mundo onde os laços são dissimulados em encontros sucessivos, recorrentes e frágeis, a história da vida acabando se tornando uma série de episódios cuja única consequência duradoura é sua igualmente efêmera memória.

Nota-se que os agentes não humanos e nesse exemplo as novas tecnologias, a inserção massiva dos aparelhos celulares e aplicativos no cotidiano, cumprem a dupla função de actante e mercadoria, isto é, como actantes são capazes de direcionar decisões e moldar rotinas de vida juntamente com os humanos, formando um grande coletivo de produção de interações. Agora enquanto cumprem o papel de mercadoria, servem como um *fetiche* do capital para manipular afetos, para nos "dar" afetos através da compra destes.

CONCLUSÃO

Her, o filme do diretor e roteirista Jonze, faz parte de um universo cinematográfico contemporâneo. Retrata a nova forma de viver e conviver com as tecnologias no cotidiano, assim como a série britânica antológica *Black Mirror*, que é "centrada em temas obscuros e satíricos que examinam a sociedade moderna, particularmente a respeito das consequências imprevistas das novas tecnologias"[4], funcionam como sugestão para a reflexão sobre um tipo de realidade mais que presente na atualidade.

Vivemos a base de objetos e na contemporaneidade somos reféns deles, se tornando importante a reflexão sobre essa relação, isto é, do real papel que os objetos têm em nossas vidas, pois como acredita Rifiotis (2016): "Os elementos do mundo já não cabem nas categorias do "social" previamente estabelecido, mas estão num quadro de permanente inovação" (Rifiotis 2016, 94).

4 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_Mirror. Acesso em 02 abr. 2021.

A teoria do ator-rede, é uma ferramenta importante para nos auxiliar no raciocínio sobre como esses objetos podem ser "relidos". Ela apresenta uma nova visão sobre a integração dos elementos não humanos às nossas práticas, pois nesse determinado tempo histórico, os objetos também moldam os nossos campos de ação e não mais podem serem vistos como inertes, sendo apenas significados sociais, bens, mercadorias ou artefatos silenciados. Eles se tornaram dotados de um papel essencial na configuração de uma estrutura de ação, que nos permite agir de determinada forma ou de outras, isso significa entender que muitas vezes sem eles nossas ações seriam as outras diversas. "O projeto da ANT cifra-se em ampliar a lista e modificar as formas e figuras dos participantes reunidos, esboçando uma maneira de fazê-los agir como um todo durável" (Latour 2012, 109), "Sabe-se que a teoria do ator-rede representa uma tentativa de superar a ideia de mente cartesiana e seus decorrentes dualismos" (Santaella e Cardoso 2015, 168). Através da TAR, abre-se a possibilidade de repensar o mundo social como uma rede de interações e a sociedade como um coletivo com actantes híbridos, isto é, com atores humanos e não humanos que se afetam mutuamente.

Os atores não humanos, naturalmente, não são alvo do pensamento social. Espontaneamente são alocados à margem do social, deixando elucidar a ideia de que não existem meios para inseri-los no tecido do social, inviabilizando a possibilidade de evidenciar outros múltiplos laços sociais. Através da sociologia das associações, o olhar para o social como um coletivo, como uma rede sociotécnica interacional com múltiplos atores, passa a incluir como performances da vida cotidiana os actantes híbridos através de uma mediação técnica de afetação mútua dos atores, isto é, os agentes humanos e não humanos se afetando mutuamente. Ou melhor exemplificando, Samantha e Theodore como agentes de existência e afetação mútua.

O fato investigado pela TAR é que quanto mais eficiente se torna um objeto, mais ele se silencia (ou é silenciado?) e cria o espaço como intermediador. Utilizando a obra Her como corpus de análise, para assim, proporcionar uma facilitação da reflexão sobre atores híbridos do social, é que constatamos que se torna improvável o silenciamento dos objetos quando pensados no formato das novas tecnologias. Samantha, representante do actante não humano, tornou-se na narrativa tão importante e necessária para interações quanto nosso personagem humano, pois quão mais eficiente, eficaz e presente ela se tornava na vida do protagonista, mais falas e vida ela ganhava, mais do papel mediadora a ela era autorizado, assim ela se tornara *Her*, e não mais uma rede tecnológica que fala quando o seu dominador humano permite.

As relações afetivas entre humanos são abstratas, peculiares e frágeis. De forma direta não geram capital. A mercantilização do "romance" pelos

aplicativos retorna o poder para a "mão" do sistema, que agora pode coordenar sentimentos como a própria solidão, sentimento esse, que em muitos casos, é também produzido pela ansiedade em que as nossas maneiras de se comunicar e relacionar foram produzidas, isto é, como massas de manobras do mercado vendedor de afagos.

> Uma sociedade define principalmente modos de sofrimento diante das normas que ela mesma enuncia – gerindo tais modos em um quadro tacitamente aceito de patologias, com suas estratégias de encaminhamento clínico, com suas montagens de sintomas e complexos. Pois uma sociedade é, acima de tudo, uma forma de produção de patologias, ou seja, de tradução do sofrimento na gramática ordenada de patologias (Safatle 2015, 131).

A partir da TAR, se torna possível pensar nas novas tecnologias como parte formadora desse *novo mundo social*, facilitando o entendimento do social como o resultado de interações e não mais como um sistema fixo. Acoplando a ideia de coletivo, as novas tecnologias, os objetos, os atores não humanos de forma geral e destinando a estes também, o papel de transformação das relações juntamente com os atores humanos.

A mudança de recorte sobre *o que e quem* faz parte do social, se apresenta quando é assumido que houveram mudanças nos "atores sociais", isto é, que os objetos não são inertes, que também são atores. O lema "siga os atores" aplicado pela sociologia do social, se pluraliza com a sociologia das associações proposta pela TAR, agora o principal lema é seguir os múltiplos atores, que estão em constante interação e mudança. Para a Teoria Ator-Rede, nada e nem ninguém está isolado, os atores serão sempre um coletivo que participam de uma série de combinações envolvendo diversos processos interacionais, além da escala limitativa de elenco de atores apenas humanos. Dessa maneira, o filme Her através da óptica da Teoria Ator-Rede, deixa menos nebulosa a imagem sobre quem são os atores que fazem parte dessa rede de interações.

> [...] a própria rede deixa de ser exclusivamente algo que é "usado" por humanos, ou um mero contexto para a ação humana, afinal, no curso de cada ação, a rede pode tanto ser o contexto no interior do qual certas relações se produzem, quanto um mediador que transforma relações e possibilita a emergência de sujeitos (Rifiotis 2016, 94).

O exemplo que é sugerido em Her fica a cargo da reflexão sobre o aparelho celular e aplicativos, tão responsáveis pela transmissão de informação quanto o humano que compartilha a informação com este, formando uma rede conectiva que os transporta a outra dimensão, a dimensão do afeto, antes dominada exclusivamente por seres ditos como vivos. Pensar

no objeto aparelho celular como um ator, e no caso do filme de Jonze, a voz da atriz Scarlet que representa a personagem Samantha, é dar vida a essa nova forma de pensar o social, no qual humanos e não humanos são agentes de afetação mútua, são atores da ação cotidiana e se tornam, ambos, responsáveis pelo processo de se relacionar.

Os objetos pensados como *coisas que precisam autorizar*, *permitir*, *conceder*, *estimular*, *ensejar*, *sugerir*, *influenciar*, *interromper*, *possibilitar*, *proibir*, assim como descreve Latour (2012) ou dispositivos tendo *uma capacidade não só de alertar*, *mas também de validar ou invalidar*, *autorizar ou desautorizar a ação humana*, como relatado por Santaella e Cardoso (2015), são também dotados de grande poder de persuasão pelos meios do sistema do capital que se faz presente e dominante nas relações, proporcionado de antemão a alienada sensação de liberdade e autonomia ao consumidor, ao ator humano. A divisão aparentemente razoável entre máquina/tecnologia e humano, se mostra improvável e transforma-se naquilo que neblina a reflexão sobre as possibilidades das ações serem coletivas e interacionais, processo este que realmente já está transpassando nossos cotidianos.

REFERÊNCIAS

Bauman, Zygmunt. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Fioruci, Wellington R. 2019. O ser, a máquina e a solidão - Her, de Spike Jonze. *Revista 2i*, vol. 1, nº Especial.

Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o Social*: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Bauru/Salvador: Edusc/EdUFBA,

Rifiotis, Theophilos. 2016. Etnografia no ciberespaço como "repovoamento" e explicação. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 31, n. 90: 85-98.

Safatle, Vladimir. 2015. *Circuito dos Afetos*: Corpos políticos, Desamparo, Fim do Indivíduo. São Paulo: Cosac Naify.

Santaella, Lucia; Tarcísio Cardoso. 2015. O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour. In: *Matrizes,* v. 9, nº 1.

Taussig, Michael. 2010. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul.* Tradução: Priscila Santos da Costa. 1° Ed. São Paulo: Editora Unesp.

ANA CAROLINA BRINDAROLLI é mestranda em Antropologia Social na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS, 2021). Cursou graduação em Educação Física também na UFMS. Atualmente, integra o grupo de pesquisa ANSUB – Antropologia e subjetividade, na UFMS. E-mail: anabrindarolli@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: 16/02/2021
Reapresentado: 11/04/2021
Aprovado: 20/04/2021

GIS

MAR, LAGOS E LAGUNAS: POESIA NA PESQUISA ARTÍSTICA DE UM MÚSICO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.168774

LUIZ RICARDO BASSO BALLESTERO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8690-8487
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-020
ppg.musica@usp.br

MAR, LAGOS E LAGUNAS

Prólogo
Entro no lago.
Ele me define?
Me molda?
Apenas me sufoca.

I.
Reverenciadas são as nítidas linhas de uma disciplina,
As fronteiras de seu território,
As fatias de conhecimento que ela produz
E as pessoas em que nela se isolam.

Aplaudidos são os problemas de pesquisa,
Os métodos pré-determinados,
Os percursos já percorridos,
Os resultados já esperados...

Louvados são os contornos do lago,
A quietude de suas águas cristalinas,
Lindas, controláveis,
Frias, mortas.

Elogiadas são as verticalidades,
As referências (teóricas, apenas),
As aplicações,
As especialidades.

Intermezzo dialógico
Conseguiu isolar o problema de pesquisa?
Sim!
Conseguiu se isolar da pesquisa?
Sim!?
Dá pra fazer arte e pesquisa assim?
(....)

II.
Desprezadas são a fluidez e a instabilidade,
As zonas intermediárias,
As águas salobras,
Alimentadas pelos rios e pelas marés.

Fluxos sujos e vivos
Onde os conhecimentos se confundem,
Em matéria orgânica.
Matériaorgânica (tudo junto)!

E não:

M
A
T
É
R
I
A

–
O
B
J
E
T
O

–
I
S
O
L
A
D
O
Cirurgicamente tratado.

III.
Lagos fechados,
Artificialmente represados:
Instalados,
Instaurados,
Controlados.

IV.
Lagunas semiabertas,
Movediças e cambiantes:
O que está entre,
O que se move,
O que se descobre.

Cheiro de mar,
Sopro de liberdades,
Maresia.
Ousadia.

Heresia?

V.
Alto-mar? Alto lá!
Riscos e rupturas,
Perigo!
Objeto não D-E-L-I-M-I-T-A-D-O.

Escolha uma baía!
– Mas a baía não é o mar.

O mar é infinito...

Epílogo
Se sou algo hoje, foi porque ousei não seguir os limites disciplinares da música. Segui instintos e estabeleci relações entre saberes, inclusive afetivamente.

O desmembramento intradisciplinar da música,
Em tantos lagos isolados, algo que incomoda e machuca.
Lagos formados a partir da cisão entre teoria e prática,
Entre partitura e intérprete,
Entre o dentro e o fora,
Entre o sujeito e o objeto.

Por um lugar ao sol, sujeitos e processos são descolados do espaço.
O lago esculpe o pensamento, o corpo e a sensibilidade.

Como artista, quero também poder entrar e sair desses lagos.
Não me construo a partir de disciplinas e teorias,
Autores referenciais.

Não sou um produto restringido por um campo.
Não sou derivativo.

Interesso-me pelas águas salobras, inconstantes,
Pois, nelas, sinto o gosto salgado de uma liberdade oceânica.

Não me importo de:
Me submeter a processos estipulados,
Entender partes do meu ofício,
Buscar espelhos nos quais posso me ver mais claramente,
Expandir espectros cognitivos,
Aguçar intelecto e instinto.
Ser claro e explícito.

Mas, mantenho-me sempre:
Situado, contextualizado,
Íntegro, encarnado,
Corporificado,
Sensível,
Processual
Criativo,
Relacional.

RESUMO
No meu processo investigativo como músico, pesquisador e docente, aproximei-me da autoetnografia com a intenção de me ouvir, me ver e me entender (um pouco) melhor. Talvez a minha grande questão de pesquisa (e de vida) seja essa: como eu vejo a relação entre a pesquisa e as artes na Universidade? Como resultado, escrevi um poema-manifesto (!?) que se coloca contra certas convenções investigativas e a favor de uma maior fluidez disciplinar e metodológica na pesquisa artística.

PALAVRAS-CHAVE
Pesquisa artística; autoetnografia; poesia; manifesto; disciplinaridade.

ABSTRACT
In my investigative process as a musician, researcher and professor, I approach the autoethnography with the intention of listening/seeing/understanding me (a little) better. Perhaps the most important question of research (and of life) that I have is this: how do I perceive the relationship between research and the arts at the Academia? As a result, I wrote a poem manifesto (!?) that opposes certain research conventions in favor of a greater disciplinary and methodological fluidity in the art based research.

KEYWORDS
Art based research; autoethnography; poetry; manifest; disciplinarity.

Luiz Ricardo Basso Ballestero é pianista e professor associado do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde ministra disciplinas relacionadas à performance vocal, instrumental e músico-teatral. Foi professor visitante na Universidade do Colorado-Boulder (EUA) e pianista ensaiador na Houston Grand Opera (EUA). Tem atuado com frequência como pianista e diretor musical em apresentações musicais e músico-teatrais no campo da música de concerto no Brasil e no exterior. A sua investigação trata de questões interdisciplinares relacionadas à pedagogia da performance musical e à performance vocal, instrumental e músico-teatral em contextos colaborativos. Recentemente, tem explorado as possibilidades de métodos radicalmente qualitativos, especialmente a autoetnografia, em sua pesquisa artística. E-mail: ballestero@usp.br.

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: 14/04/2020
Aprovado: 15/06/2020

GIS

THE PEACOCK JUNCTION

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.178043

MARCELO SCHELLINI
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0350-5381
Vellore Institute of Technology - Vellore Campus, Índia -
marcelos.schellini@vit.ac.in





The followers of Âryabhata say:

"It is sufficient for us to know the space which
is reached by the solar rays".

The Book of India, Abu Rayhan Al-Biruni (c. 973 - 1050)






















TOLET

THE PEACOCK JUNCTION

Attention passengers of the Flight EK544, please collect your luggage in the baggage carousel number 19. Passengers of the Flight EK544, please collect your luggage in the baggage carousel number 19.

Em termos numéricos devo anunciar desde já a hipérbole do subcontinente indiano. Com mais de um bilhão trezentos e setenta e oito mil habitantes, o primeiro sinal visível disso é o longo corredor de chegada do aeroporto de Chennai e a miríade de cartazes de boas-vindas com os mais diversos nomes, línguas e caracteres. A poucos metros do final, reconheci meu nome com timidez e alívio. As portas de desembarque sempre me causam ansiedade. Seguimos empurrando o trole até a área externa onde fomos inundados pelo ar denso de um mormaço penetrante. No estacionamento, sempre a mesma confusão ao entrar em carros de mão inglesa.

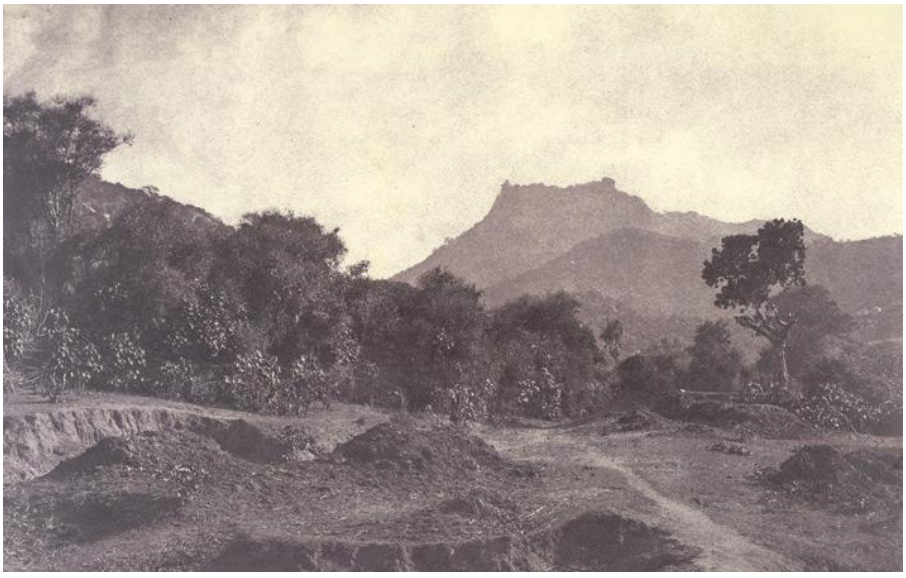
Ao chegarmos no dia primeiro de janeiro, durante o final do período de férias de inverno, evitamos o colossal trânsito desta metrópole do sul. Outrora chamada Madras, Chennai é uma das quatro maiores cidades do subcontinente indiano, situada no estado do Tamil Nadu e banhada pelas águas do Bay of Bengal. Mas essa ainda não era nossa destinação, com o carro repleto de malas e com minha pequena família, partimos pela estrada nacional para cidade de Vellore, onde situa-se um dos campus do Vellore Institute of Technology, instituição acadêmica qual eu havia sido recentemente contratado para lecionar fotografia.

Durante a curta viagem de cento e sete quilômetros, o simpático motorista Jagadeesh cordialmente anunciava os lugares com a calma particular pela qual são conhecidos os habitantes do sul. Na velocidade da autoestrada, a paisagem vertiginosa que meus olhos eram capazes de apreender se configurava em subúrbios, em imagens publicitárias de imensos *billboards*, em áreas industriais instaladas em um entorno rural e em inumeráveis obras em construção. Através dessa paisagem impermanente eu pensava nos incontáveis desafios que desde aí já estavam anunciados. Meditava sobre as fronteiras a serem transpostas em busca de entender e adentrar a nova paisagem em todas suas variações de luz, contraste, escala tonal e combinações de cores. Era certo que para me aproximar desta paisagem era preciso também ponderar sobre as diferenças geográficas, culturais, estéticas e educacionais.

A atual República da Índia obteve sua independência em 1947 e possui um capítulo importante na História da Fotografia. Desde a introdução da fotografia no então *British India* em 1840 – registrado na época pelo

Calcutta Courier – provavelmente nenhum outro território colonial foi tão extensamente representado e documentado. Durante o século XIX, o *British India* foi cenário de um fluxo considerável de produção e circulação de fotografias assim como o local de estúdios e sociedades fotográficas[1]. Consequentemente, inúmeros são os casos onde a fotografia foi instrumentalizada pelo aparato colonial de propaganda e controle territorial.

Foram muitos os fotógrafos que deixaram importantes documentos visuais que refletem não somente as preocupações técnicas e estéticas mas também os interesses coloniais. A Fotografia foi utilizada extensivamente em um empreendimento de "mapeamento" espacial e humano. Assim como o Reverend Joseph Mullens em 1856 incitava os fotógrafos a expandirem seus temas e motivos fotográficos em direção de documentar o "perfect specimen of all the minute varieties of Oriental Life; of Oriental Scenery, Oriental nations and Oriental manners"[2]. De fato, a relação entre fotógrafos e administração colonial não se baseava somente nas inclinações estéticas dos gêneros fotográficos, centrava-se sobretudo em uma relação solidamente estabelecida por meio de encargos e contratações para a realização de projetos específicos. Em muitos casos, a Fotografia integrava uma especialização militar e o fotógrafo um oficial encarregado de uma específica "missão", como foi a documentação das construções danificadas durante as batalhas anticoloniais lideradas por Tipu Sultan, fotografadas pelo oficial da *East India Company Army* Linnaeus Tripe em 1858 no Tamil Nadu.



A coleção de fotografias que reúne o acervo do fotógrafo encontra-se hoje no *Victoria and Albert Museum* em Londres. Constituindo-se sobretudo

1 Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India.* London: The British Library.
2 Idem.

de paisagens, fortificações e templos – fotografados em calótipo e colódio úmido – compreendem um valioso acervo de imagens. A vista bucólica das montanhas da *Virabadra Droog* sugere que a imagem pertence a um tempo inatingível. A paisagem se estende pelo relevo acidentado; acima, nuvens escuras enaltecem a natureza ao mesmo tempo que emolduram os limites do enquadramento. A perspectiva é realçada pelo efeito de esmaecimento atmosférico, bem representado pela passagem de tons de cinzas dando profundidade e grandeza ao cenário. Paisagem idílica que analisada fora do contexto militar na qual foi realizada poderia sugerir apenas uma apreciação plena da natureza. Observar somente o aspecto paisagístico poderia resultar na falsificação de seu significado? Com esta indagação não quero insinuar que o fotógrafo não possuísse um interesse genuíno na transcrição da paisagem, ou na preservação das antiguidades arquitetônicas; quero observar que é difícil dissociar em suas fotografias o interesse artístico, do compromisso com o protocolo colonial. E até que ponto estas não seriam faces de uma mesma moeda? À primeira vista, é difícil reconhecer o paradoxo das fotografias que foram realizadas para registrar o *aftermath* do feroz cerco ao último bastião de Tipu Sultan: as vistas pitorescas e a legitimação de uma conquista colonial.



Em 1867, alguns anos mais tarde, o proeminente fotógrafo britânico Samuel Bourne fotografou o entorno rural do estado de Bengala. Em sua fotografia *Village life in Bengal* mais uma vez é possível deleitar-se com este gênero de vista tranquila e pacífica. Do outro lado da estrada, mantida a distância do observador, vemos o carro de boi na entrada da aldeia com casas

em meio às palmeiras. Provavelmente no mesmo ano, esse foi também o entorno de inúmeros conflitos entre o empreendimento colonial ligado à produção de índigo com a população local[3]. Esse tipo de imagem da natureza idealizada não denuncia nenhum traço dos outros elementos da paisagem colonial e do entorno semi-industrial do campo bengalês.



Samuel Bourne, foi uma das figuras centrais da fotografia do *British India*, vencedor de prêmios da *Bengal Photographic Society*, seu trabalho mais conhecido foi realizado durante uma série de explorações aos Himalaias em busca de fotografar as nascentes do Rio Ganges. Além da preciosa série de vistas fotografadas em colódio úmido que representam a visão onipresente da natureza incontaminada e glacial das montanhas, publicou seus relatos de viagem no *British Journal of Photography* entre 1863 e 1870, relatos que podem ser lidos como uma antítese da transcendência da suas fotografias. Seus relatos de viagem descrevem o *extra campo* de uma prática fotográfica alinhada ao aparato colonial descrevendo os contratos governamentais, os entrepostos, a logística, os trinta *collies* carregadores

3 Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. London: The British Library. O *Indigo Rebellion* é um dos capítulos mais significativos da resistência contra a colonização britânica na Índia e consistiu em uma série de levantes populares contra o cultivo forçado do Índigo qual tinha como objetivo a exportação do produto para abastecer sobretudo a indústria têxtil européia no tingimento de roupas e tecidos, comércio que entra em declínio após a invenção dos colorantes artificiais. Do mesmo modo, o evento histórico enfatiza a complexidade do significado da cor na sociedade indiana.

do equipamento fotográfico e eventualmente o encontro desagradável com *barbarous Hindostani*[4]. Samuel Bourne foi também sócio da empresa e estúdio fotográfico *Bourne & Shepherd*, estabelecimento que curiosamente – mesmo depois da venda da sua parte da sociedade e retorno ao Reino Unido – manteve atividade comercial até 2016 e acredita-se ter sido o mais duradouro estúdio fotográfico da história da fotografia[5].

Evidentemente, durante todos estes anos de produção fotográfica sobre o subcontinente indiano, sempre houveram fotógrafos indianos. Mesmo assim, Raghubir Singh é o único fotógrafo citado no livro *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*, um livro de história da fotografia publicado em 1989 em comemoração dos 150 anos do anúncio da invenção da fotografia. Colin Westerbeck cita-o no capítulo *New Color*, onde discute as razões comerciais pelas quais a produção de fotografias coloridas ocupavam um lugar menor entre os críticos de arte. O texto ainda reflete sobre as estratégias estéticas dos fotógrafos norte-americanos em busca do reconhecimento da fotografia colorida como *fine art* e sua final assimilação dentro dos museus e galerias. Neste contexto, Westerbeck (1989) comenta sobre o fotógrafo indiano:

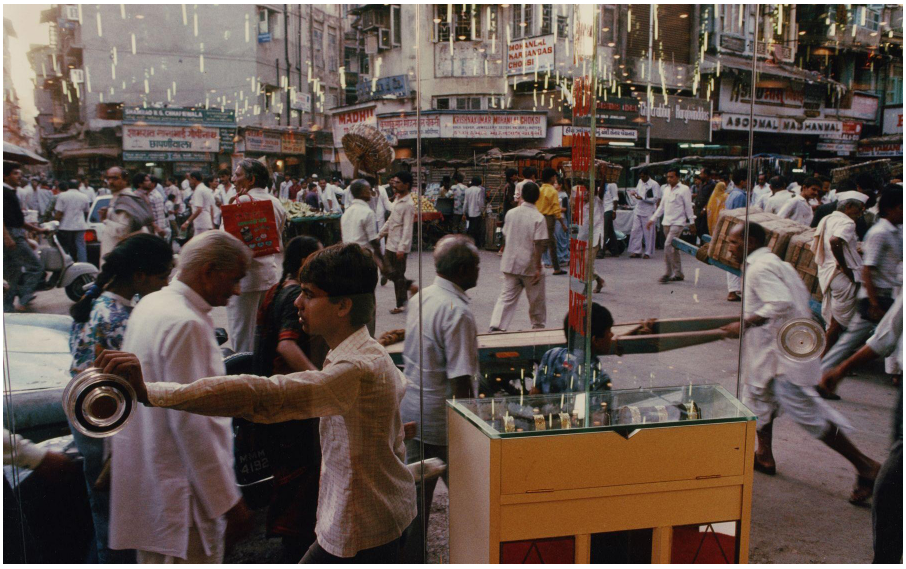
> When a native photographer works in an exotic land with a more colorful culture than our own, as Raghubir Singh has in India, we accept the lushly picturesque results with a readiness that we would not have for such imagery made here.

Embora a pequena citação reconheça parcialmente a relevância da cultura fotográfica indiana, não considera que o fotógrafo de um outro país também tenha que lidar com os problemas e as soluções para a representação das cores presentes em seu meio, afinal inúmeras escolhas e decisões técnicas (tipo de câmera, filme, processamento, ampliação, impressão, espaço cor etc.) contribuirão para o resultado final de sua paleta de cores. As cores que observamos são o resultado direto das condições de luminosidade, situações estas que variam com a mudança de coordenadas geográficas. Por outro lado, o uso das cores por uma cultura, é um universo que não é determinado somente pelas questões climáticas mas também por questões simbólicas e subjetivas. No caso da Índia, devido a sua grande diversidade climática e cultural, não posso afirmar que haja uma identidade cromática unificada que corrobora com a imagem da *exotic land with a more colorful culture*.

4 Banerjee, Sandeep. 2014. "*Not Altogether Unpicturesque*"*: Samuel Bourne and the Landscaping of the Victorian Himalaya*. Cambridge: University Press. Cambridge.
5 Nagar, Kshitj. 2016. *World's Oldest Working Photo Studio Shuts Down After Long Legal Battle.* Petapixel. 18/06/2018. https://petapixel.com/2016/06/18/worlds-oldest-working-photo-studio-shuts-long-legal-battle/



Contudo, podemos encontrar textos do próprio Raghubir Singh que enaltecem o simbolismo cromático e a cor como um elemento tão cotidiano como essencial da vida na Índia[6]. Em Tamil Nadu, observo que existe uma predileção popular pela utilização de cores para a pintura das casas e edifícios. O arranjo e a repetição destas cores acaba criando um *pattern* na paisagem urbana e em seu entorno. A observação de um cotidiano cromático com suas variações e combinações encontradas na paisagem e em outras manifestações visuais locais, me levam a pensar na presença de uma identidade cromática. No entanto, não posso afirmar que a utilização da cor é o elemento distintivo que diferencia as representações fotográficas coloniais das pós-coloniais.



6 Singh, Raghubir. 2006. River of Colour: *The India of Raghubir Singh* (2nd ed.). London: Phaidon Press.

Felizmente o contato com os alunos de fotografia pareceu ser o caminho mais curto, e ainda assim, a fonte mais relevante para aproximar-me aos paradoxos da imagem fotográfica na Índia. Chegando em Vellore, fomos acomodados na residência dos professores localizada próxima ao portão oeste do campus. O Vellore Institute of Technology é uma das maiores instituições acadêmicas do sul da Índia, atualmente a instituição possui 51 cursos de graduação e 34 de pós-graduação e mais de 36 mil alunos matriculados. Entre os alunos 62,12% são estudantes indianos provindos de outros estados, 26,63% são estudantes tâmeis residentes do próprio estado, 2% são estudantes que possuem a nacionalidade indiana mas que realizaram o ensino médio no exterior e 1,48% são alunos estrangeiros na maioria de países africanos e asiáticos[7].

Após alguns procedimentos institucionais, me apresentei para a classe do primeiro ano de Multimídia, para a disciplina de Fotografia Básica. Em uma classe imensa, com quase setenta alunos sentados ordenadamente em bancadas equipadas respectivamente com computadores, o primeiro encontro foi marcado mutuamente de empatia e curiosidade. O entusiasmo causado pela nova experiência é sobretudo enriquecido pela diversidade demográfica dos alunos, curiosidade compartilhada, uma vez que sou até o momento o único professor estrangeiro do departamento.

Observo que a indústria cinematográfica do *Tamil Cinema*, que produzia uma média de duzentos filmes por ano até o início de 2020[8], é um fator importante que influencia jovens tâmeis a se interessarem pelo curso de Multimídia e consequentemente pela prática fotográfica. No início da minha experiência com os alunos observei que a Fotografia era vista mais como uma prática intermediária entre o audiovisual e as artes gráficas. Em busca de expandir o entendimento da Fotografia, além de afirmar sua importância enquanto ferramenta dos modos contemporâneos de produção de imagem, tem sido fundamental mostrar que o entendimento da prática fotográfica também implica em decodificar os modos de ver, pensar e representar o mundo.

Essa decodificação entre o mundo e suas representações, se evidencia na digressão do início desta narrativa. Ao sobrepor a paisagem contemporânea com as paisagens produzidas por fotógrafos viajantes do *British*

7 Vellore Institute of Technology. 2020. *Self Study Report for 4th Cycle of Accreditation*. Submitted to the National Assessment and Accreditation Council. Bangalore.
8 Sreedhar Pillai. 2019. *As Tamil releases for 2019 fall below norm of 200-mark, a look at factors that led to declining numbers*, *Firstpost*. 25/11/2019. https://www.firstpost.com/entertainment/as-tamil-releases-for-2019-fall-below-norm-of-200-mark-a-look-at-factors--that-led-to-declining-numbers-7693251.html
A indústria cinematográfica do *Tamil Cinema* tem alcance e difusão internacional considerando que o Tamil é uma das línguas oficiais de países como Índia, Sri Lanka e Singapura. Igualmente é uma língua representativa nas comunidades tâmeis em países como Malásia e outros países da diáspora Tamil.

India, procuro refletir sobre o quanto as representações produzidas por viajantes do XIX moldaram a maneira que enxergamos e representamos a paisagem e certos países do mundo. Em que momentos tenho sido seduzido pelo efeito visual desta imagem idílica e pitoresca? Certamente, a construção desta imagem idealizada é anterior à Fotografia com suas representações já enraizadas no Orientalismo[9]. Por outro lado, observo que países que foram extensivamente fotografados durante o período colonial – que é também o período inicial do desenvolvimento da fotografia – são mais sujeitos à cristalização desta imagem idealizada. Do ponto de vista pessoal, tal problema da representação rende minha prática fotográfica reservada e introspectiva.

Consequentemente, a sobreposição da paisagem contemporânea com as paisagens produzidas por fotógrafos viajantes do século XIX, serve também para pensarmos como a imagética colonial influencia os fotógrafos indianos na maneira que representam seu próprio país. Ou ainda, quanto a imagem que um indivíduo faz de si mesmo é influenciada pela imagem criada de si por outros? Evidentemente, um grande acervo de imagética colonial pode gerar também uma maior reação crítica que se refletiria na criação de uma imagem antítese. Entre os estudantes de fotografia observo que existe a consciência sobre a importância de criar uma representação autêntica da Índia.

Neste sentido, a fotografia indiana contemporânea apresenta-se como uma fonte estimulante para a pesquisa. Em Chennai, em 2016, foi fundada a Chennai Photo Biennale que promove inúmeros eventos como exposições, leituras de portfólio, workshops, palestras e outras atividades educativas ligadas à Fotografia. Outros festivais acontecem periodicamente pelo país e inúmeros fotógrafos indianos publicam e expõem seus trabalhos internacionalmente como Sohrab Hura, Kapil Das e Dayanita Singh. Entre os artigos que melhor expõem a produção contemporânea está *On finitude. Life and Death under Neoliberalism*[10] onde o pesquisador Zahid R. Chaudhary analisa as obras de jovens fotógrafos indianos.

9 O Orientalismo é geralmente entendido como uma disciplina dos séculos XVIII e XIX que se concentrava no estudo das artes, línguas, religiões, obras literárias e filosóficas de sociedades e culturas asiáticas. Desde as teorias pós-coloniais o Orientalismo tem sido criticado sobretudo por ter contribuído para criação de noções de exotismo e essencialismo em relação às mesmas sociedades e culturas. Enquanto estética artística, o Orientalismo apresentou um caráter ambíguo na medida que constituiu um meio importante de representação visual da alteridade; as imagens criadas pelos artistas orientalistas europeus – realizadas muitas vezes durante viagens – obtiveram grande circulação nos meios sociais europeus e norte-americanos.

10 Chaudhary, Zahid R. 2018. *On finitude: Life and Death under Neoliberalism.* Amsterdam: Schilt Publishing. http://dx.doi.org/10.17613/pbkt-1s70



Assumindo de antemão as dificuldades de produzir um ensaio fotográfico diante de um cenário assim complexo, comecei minha pesquisa visual como um estudo sobre a paisagem do subcontinente indiano, em específico da região do Tamil Nadu. A princípio, era interessante verificar como a variação cromática dessa paisagem seria representada no meio fotográfico. Mas a prática da representação da paisagem deveria ser também uma reflexão crítica do espaço, onde a paisagem transformada pela ação do homem se colocasse em oposição à paisagem idealizada. Com o desenvolvimento desta prática, surgiu também a observação da ubiquidade da imagem fotográfica (poster, *billboard* etc.) como elemento da paisagem.

A paisagem natural da região vem passando por um processo acelerado de urbanização. Esse fenômeno tem contribuído para uma nova configuração da paisagem e entre os aspectos desta transformação, está a difusa construção de sobrados e pequenos edifícios. Notavelmente, o desenho livre, ou a falta de um padrão normativo destas novas construções, trazem inventividade geométrica e elementos cromáticos inesperados ao entorno. Existe uma grande liberdade na combinação de cores e a uma predileção por cores secundárias, terciárias (verde, laranja e violeta) e matizes saturados. A presença destas construções cria uma variação cromática profusa e estabelece a recorrência de um *pattern* vibrante na paisagem.



A transcrição da cor desta paisagem em toda sua complexidade cromática para o meio fotográfico aponta para a necessidade do aprimoramento estético em duas frentes de pesquisa: pesquisa sobre o gerenciamento de cor e sobre as possibilidades de articulação das fotografias coloridas dentro da narrativa visual. O gerenciamento de cor possibilitaria uma maior consistência na tradução da cor captada na paisagem com o dispositivo digital e sua transcrição aos espaços de cor do monitor e da impressão. Em relação a essa pesquisa, o Vellore Institute of Technology tem mostrado interesse em implementar um laboratório experimental de impressão onde dispositivos poderão ser calibrados para o refinamento destes processos de transcrição.

A pesquisa sobre as possibilidades de articulação das fotografias coloridas dentro da narrativa visual envolve o estudo de diferentes práticas de edição

e paginação de imagens. Ao longo do processo de criação, notou-se uma complexa paleta de cores e uma enorme variação de luminosidades do clima do Tamil Nadu, problematizando a construção da sequência de imagens, a narrativa visual, luz e cor rendendo um ruído em sua fluidez. Por outro lado, essa dificuldade poderia denotar uma educação visual baseada em modelos visuais restritos? Ou ainda, como Colin Westerbeck, um desconforto ao distanciar-se dos cânones da fotografia colorida americana?

Em contraposição – durante os anos de 2014 e 2015 – como parte da minha pesquisa de doutorado[11] pude estudar e fotografar no Egito, país que igualmente foi extensivamente fotografado durante sua colonização, tal como representado copiosamente por pintores e escritores orientalistas. A predominância do laranja e ocre das construções e edifícios sem reboque, o meio desértico e árido da monumental periferia do Cairo que, permeada por uma luz quase sempre quente e de baixa temperatura de cor devido a poeira da atmosfera, gerou um conjunto de fotografias de menor escala cromática e a princípio mais simples de serem articuladas dentro da sequência da narrativa visual. Comparando as duas experiências sob o ponto de vista da edição, articular as fotografias do Egito, foi como articular as peças de um quebra-cabeça mais simples do que aquele que compreende até o momento o conjunto de fotografias produzidas na Índia.

A aproximação à paisagem do Tamil Nadu proporcionou ainda a observação de seu prolixo universo visual. Contexto particular que se observa em inúmeras manifestações visuais como a arquitetura, o *kolam*[12], as pinturas populares dos caminhões, o *pattern* dos tecidos tradicionais e os usos vernaculares da fotografia. Em todas estas manifestações visuais, a cor tem um papel importante na construção e na visualização. Deste modo, o estudo da paisagem em seguida envolveu-me na observação de suas representações visuais, considerando esta observação como um aprendizado estético para a adoção de possíveis soluções, variações e derivações da cor dentro e entre fotografias.

Enquanto tem sido possível enumerar as dificuldades estéticas, são igualmente inúmeros os desafios educacionais. Enquanto professor, sou consciente de como meu modo estrangeiro de representar a Índia pode influenciar os alunos a reproduzirem este distanciamento. Neste sentido, dificuldades estéticas e educacionais se complementam sem podermos localizar precisamente suas demarcações. Em relação a isso, o ensino da Fotografia deve propor além de seu aspecto técnico, a decodificação das intencionalidades e contextos onde fotografias são produzidas; sejam

11 Schellini, Marcelo. 2017. *UMM al-DUNYA Mãe do Mundo*. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, *2*(1). https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.128973
12 *Kolam* é um gênero de arte popular de elaborados padrões geométricos comumente desenhados na entrada das casas com farinha de arroz por mulheres do Sul da Índia.

estes contextos militares, publicitários, jornalísticos ou acadêmicos. Essa desconstrução é necessária para perscrutar seus possíveis paradoxos. No que diz respeito à fotografia de paisagem, a representação fotográfica do espaço não deve prescindir do envolvimento do fotógrafo com o lugar de sua representação. Talvez deste modo, a paisagem deixe de parecer a paisagem do lugar distante. Em busca disso, o fotógrafo não deve interessar-se pelo lugar visitável, mas sim pelo lugar habitável. A presença do fotógrafo deve ser visível de algum modo na paisagem, ainda que seja somente pressentida no *extra-campo*.

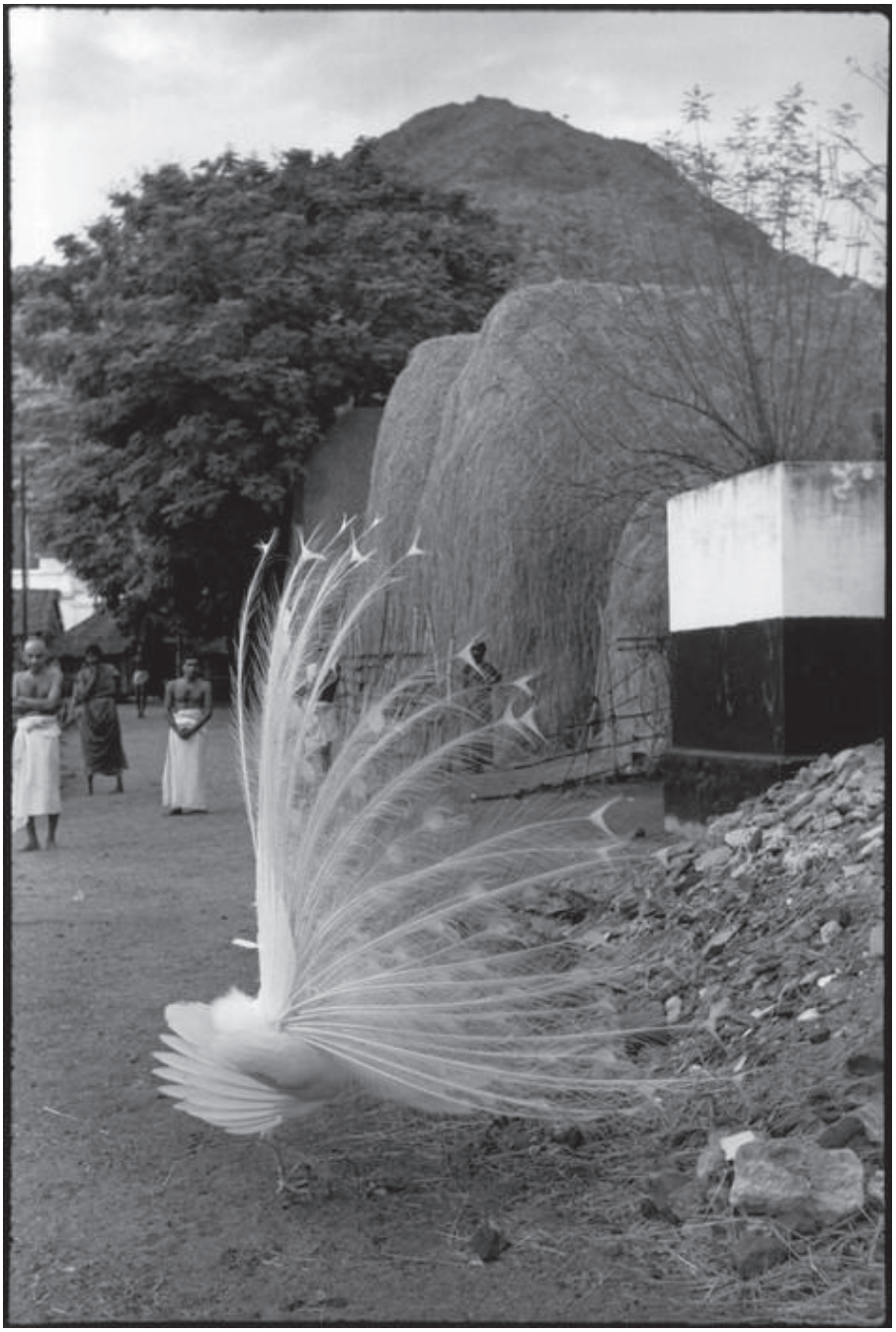
Neste momento é ainda difícil de prever a complexidade dos desafios educacionais que teremos pela frente. Com as classes presenciais suspensas devido ao surto do COVID-19, o ensino tem dependido sobretudo de plataformas online, meio que tem possibilitado a continuidade dos programas semestrais e que prevê uma reformulação significativa nas dinâmicas didáticas. Por outro lado, assim como em outras instituições e países onde o ensino das artes visuais é avaliado dentro de parâmetros do modelo acadêmico tradicional, nota-se uma contínua inadequação de certos critérios de avaliação e de desempenho curricular. Observo que adotar um critério único de avaliação para ramos do conhecimento tão distintos – como é o processo educacional artístico – pode comprometer a compreensão e o desenvolvimento de trabalhos futuros. Igualmente que, privilegiar somente a forma de escritura acadêmica tradicional como forma de legitimação e divulgação da pesquisa visual, prova ser um meio ineficaz para visualizá-la. Deste modo, os paradoxos inerentes à prática fotográfica somente serão melhor entendidos e avaliados dentro de parâmetros próprios da pesquisa artística que por meio de outros paradigmas.

EPÍLOGO

Entre as décadas de 1940 e 1950 Henri Cartier-Bresson fotografou o Tamil Nadu. Em uma das fotografias mais conhecidas deste ensaio, identificamos a figura de um pavão. Embora a fotografia seja P&B é possível perceber que o pavão é um raro exemplo da espécie que possui plumagens brancas. Atualmente no site da Magnum essa fotografia acompanha a seguinte legenda: "INDIA. Tamil Nadu. Tiruvannamalai. 1950. While Sri Ramana Maharshi is dying in his last incarnation, and thus becoming a god, his favorite peacock (the gift of a rajah) strolls the ground of his last earthly home"[13]. Parece interessante que esta fotografia propõe representar o *extra-campo* de um outro evento, ocorrido simultaneamente.

13 Cartier-Bresson, Henri. 1950. *Peacock*. Magnum Website. https://pro.magnumphotos.com/image/PAR46305.html

Como o ato de ver não acontece isoladamente, a nossa percepção estabelece relações espaciais e temporais dentro e fora do campo de visão. Assim como existe o desejo de entender e traduzir a paisagem, se torna necessário também decodificar os inúmeros contextos de suas representações. Com a intuição de que a viagem proposta aqui não é somente a do deslocamento espacial, pesquisar a paisagem tem implicado percorrer suas representações para observar que a melhor resposta para uma imagem, é uma outra imagem.



Neste périplo, balizado pelo encontro com uma nova percepção da cor – presente no prolixo universo visual do Tamil Nadu – tenho me orientado pelo tratamento da cor presente no gênero de pinturas miniaturas Indo-Islâmicas. Entre os artistas deste gênero de pintura: Ustad (Mestre) Mansur que no início do século XVII – segundo registros de época – atingiu a excelência sobre a representação pictórica dos elementos naturais (fauna e flora) da paisagem. Honrado pelo imperador da dinastia mughal Jahangir com o título de *Nadir al-Asr* – "Maravilha da Época" – é a ele atribuída a autoria da preciosa pintura em aquarela "Pavões", onde é possível ver a perfeição das plumas do pássaro equilibrando-se com os contornos dos elementos florais da minuciosa e descritiva paisagem.



O pavão é um dos símbolos nacionais da Índia. Sua figura mítica aparece na iconografia religiosa dravidiana inúmeras vezes ao lado de Murugan, jovem de rosto esplêndido que é a deidade da guerra. O pavão é sua montaria bélica e ao mesmo tempo celestial. Montado nele, Murugan está preparado para a vitória. A figura do pavão é também frequentemente encontrada nas pinturas populares de caminhões. Nas boleias e carrocerias, sua imagem tem mais que uma função decorativa. É o pavão a força e a tração que transporta as cargas de um país que parece estar vinte quatro horas em construção. Nos canteiros de obras, na poeira de estradas infindas, é ele que cumpre a tarefa de abastecer e auxiliar na construção de uma das maiores populações do planeta. E ainda assim, o pavão é uma criatura delicada.

Gostaria ainda de acrescentar que não é difícil fazer uma "bela fotografia" de paisagem. Porém, assim como a beleza do pavão tem uma função natural, a fotografia de paisagem deve ser um estudo para entender melhor o meio em que vivemos. A plumagem do pavão, a exuberância de suas cores, assim como outros elementos naturais, não são de uma beleza desproposital. Enquanto que a paisagem de natureza em sua boa parte faz-me pensar: *Ver ao vivo é muito mais bonito*. Neste sentido, a percepção do fotógrafo não deve limitar o enquadramento a cenários idealizados; ao contrário, a câmera deve sondar a paisagem e o fotógrafo deve ser capaz de apreender sua complexidade, suas inúmeras camadas, seus paradoxos. Seguindo esse preceito, o fotógrafo fará uso do dispositivo óptico como um instrumento de imersão no espaço – na paisagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Al-Biruni, Abu Rayhan. (Trad. Edward C. Sachau). 1910. *Alberuni'S India: An Account of the Religion, Philosophy, Literature, Geography, Chronology, Astronomy, Customs, Laws and Astrology of India About A.D.1030.* Edinburgh: Ballantyne, Hanson & Co.

Banerjee, Sandeep. 2014. *"Not Altogether Unpicturesque": Samuel Bourne and the Landscaping of the Victorian Himalaya*. Cambridge: University Press. Cambridge.

Cartier-Bresson, Henri. 2018. *The Decisive Moment* (3rd Ed.). Göttingen: Steidl.

Cartier-Bresson, Henri. 2017. *Interviews and Conversations 1951 - 1998*. New York: Aperture.

Chaudhary, Zahid R. 2018. *On finitude: Life and Death under Neoliberalism*. Amsterdam: Schilt Publishing. http://dx.doi.org/10.17613/pbkt-1s70

Eaton, Natasha. 2013. *Colour, Art and Empire: Visual culture and the nomadism of representation*. New York: I.B. Tauris.

Eaton, Natasha. 2014. Swadeshi Color: Artistic Production and Indian Nationalism, ca. 1905–ca. 1947. *The Art Bulletin*, 95:4, 623-641. DOI:10.1080/00043079.2013.10 786096

Guy, John, and Jorrit Britschgi. 2011. *Wonder of the Age: Master Painters of India 1100–1900*. Exh. cat. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Kaimal, Padma. 2011. *Color and Sculpture in South Asia.: Notes in the History of Art*, Vol. 30, No. 3, SPECIAL ISSUE: SUPERFICIAL? APPROACHES TO PAINTED SCULPTURE (Spring 2011), pp. 33-39. Chicago: University of Chicago Press.

Nagar, Kshitj. 2016. *World's Oldest Working Photo Studio Shuts Down After Long Legal Battle.* Petapixel, 18/06/2018. https://petapixel.com/2016/06/18/worlds-oldest-working-photo-studio-shuts-long-legal-battle/

Newhall, Beaumont. 1982 [1937]. *The History of Photography: From 1839 to the present* (5th ed.). New York: Museum of Modern Art.

Pinney, Christopher. 2008. *The Coming of Photography in India*. London: The British Library.

Rosenblum, Naomi. 1984. *A World History of Photography*. New York: Abbeville.

Schellini, Marcelo. 2017. UMM al-DUNYA Mãe do Mundo. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, *2*(1). https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.128973

Singh, Raghubir. 2003. *The Ganges*. London: Thames & Hudson.

Singh, Raghubir. 2006. *River of Colour: The India of Raghubir Singh* (2nd ed.). London: Phaidon Press.

Sreedhar Pillai. 2019. *As Tamil releases for 2019 fall below norm of 200-mark, a look at factors that led to declining numbers.* Firstpost, 25/11/2019. https://www.firstpost.com/entertainment/as-tamil-releases-for-2019-fall-below-norm-of-200-mark-a-look-at-factors-that-led-to-declining-numbers-7693251.html

Vellore Institute of Technology. 2020. *Self Study Report for 4th Cycle of Accreditation.* Submitted to the National Assessment and Accreditation Council.: Bangalore.

Westerbeck, Colin e Sarah Greenough, Joel Snyder, David Travis. 1989. *On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography*. Los Angeles: Library of Congress.

REFERÊNCIAS VISUAIS



Linnaeus Tripe.

Em Victoria and Albert Museum Website. https://www.vam.ac.uk/articles/linnaeus-tripe-working-methods



Samuel Bourne.

Em Pinney, Christopher. 2008. The Coming of Photography in India. London: The British Library.



Samuel Bourne.

Em Banerjee, Sandeep. 2014. "Not Altogether Unpicturesque": Samuel Bourne and the Landscaping of the Victorian Himalaya. Cambridge. Cambridge: University Press. Cambridge.



Raghubir Singh.

Em Westerbeck, Colin. 1989. On the Art of Fixing a Shadow: One Hundred and Fifty Years of Photography. Los Angeles: Library of Congress.



Raghubir Singh.

Em Singh, Raghubir. 2006. River of Colour: The India of Raghubir Singh (2nd ed.). London: Phaidon Press.



HURA, Sohrab.

Em Magnum Website https://creative.magnumphotos.com/photographers/sohrab-hura/



HURA, Sohrab.

Em Magnum Website
https://creative.magnumphotos.com/photographers/sohrab-hura/



Henri Cartier-Bresson.

Em Magnum Website
https://pro.magnumphotos.com/image/PAR46305.html



Mansur.

Em Guy, John, and Jorrit Britschgi. 2011. Wonder of the Age: Master Painters of India 1100–1900. Exh. cat. New York: The Metropolitan Museum of Art.

RESUMO

Este ensaio apresenta imagens e textos que relatam o encontro com a paisagem contemporânea do Tamil Nadu, sul da Índia. No início de janeiro de dois mil e vinte, em decorrência de uma experiência educacional em uma instituição acadêmica indiana, iniciei a pesquisa visual que considera a fotografia de paisagem um procedimento de imersão no espaço para refletir sobre o território e suas representações. Em seus desdobramentos – uma vez que a paisagem revela-se como um espaço de interação – o gênero da fotografia de paisagem justapõe complexas relações que vão além de uma simples transcrição da natureza; expandindo a ideia de paisagem sobretudo por meio da transformação provocada por seus habitantes, a presença do observador, o *extra-campo* e suas inúmeras representações históricas.

PALAVRAS CHAVE
Fotografia;
Paisagem;
Ensaio; Cor;
Pós-colonialismo.

ABSTRACT

This essay presents images and texts that depict the contemporary landscape of Tamil Nadu, Southern India. In early January of 2020, as a result of an educational experience at an Indian academic institute, I conducted a visual research by which I deemed landscape photography an immersion procedure in space to reflect on the territory and its representations. During its development, once the landscape reveals itself as a space for interaction, the genre of landscape photography juxtaposes complex relationships that go beyond a simple transcription of nature. It expands the idea of landscape mainly through the transformation caused by its inhabitants, the presence of the observer, the *off-camera* and its historical representations.

KEYWORDS
Photography;
Landscape;
Essay; Colour;
Post-colonialism.

MARCELO SCHELLINI é Doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Mestre em Estudos de Cultura Visual pela Universidade de Barcelona, Espanha e Bacharel em Fotografia pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de São Paulo (Senac-SP). Em 2015, com incentivo da Bolsa Sanduíche Capes, estudou um ano no Egito, frequentando a Universidade Al-Azhar e cursos de caligrafia islâmica. Seu trabalho autoral se desenvolve em rumo da descoberta de uma cartografia subjetiva do mundo, deliberadamente em busca de atravessar fronteiras territoriais e de linguagem. Atualmente é professor de fotografia e desenho gráfico no Vellore Institute of Technology, na Índia. E-mail: marcelo.schellini@vit.ac.in

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: 11/11/2020
Aprovado: 07/12/2020

GIS

POR UMA SENSIBILIZAÇÃO DO OLHAR – SOBRE A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA NA FORMAÇÃO DO ANTROPÓLOGO[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.179923

SYLVIA CAIUBY NOVAES
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-7415-2010
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

Meu foco nesse ensaio não é o filme etnográfico, mas algo dos quais os filmes, na minha opinião, muito dependem e que é a sensibilidade do olhar, uma expressão que talvez seja mais comum entre aqueles que se dedicam à fotografia. Na antropologia visual dediquei-me muito mais à fotografia do que ao filme, área na qual atuei poucas vezes.

A Antropologia é uma das áreas das chamadas Ciências Sociais em que o verbo, as palavras, o livro, as leituras, tem papel preponderante. Com isso quero dizer que desde o início, a formação do cientista social volta-se para o aprendizado de conceitos, dos quadros teóricos das várias disciplinas curriculares, do histórico dessas disciplinas, das diversas abordagens desenvolvidas pelos vários cientistas sociais que estudamos. Nas disciplinas cursadas, o objetivo é o aprofundamento de instrumentos conceituais, teóricos e metodológicos pertinentes à reflexão antropológica, que tem início nos cursos com conceitos centrais da Antropologia, como cultura, etnocentrismo, relativismo e diversidade

[1] Conferência para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), campus Rio Tinto, III Mostra Arandu, ciclo de debates sobre filmes etnográficos. 26 de agosto, 2020.

cultural, sociedade, organização, estrutura, instituição, função e processos sociais. Passamos nos cursos pelas várias escolas teóricas da Antropologia, como o evolucionismo, difusionismo, configuracionismo ou estudos de cultura e personalidade, o funcionalismo na antropologia social britânica, o estruturalismo, a antropologia pós moderna, etc.

Cursos mais específicos abordam temas caros à Antropologia: arte, parentesco, economia, troca e reciprocidade, religião, mito e pensamento ameríndio, os marcadores sociais da diferença (como gênero, sexualidade, geração, raça, classe, idade, etc.). Cursos mais metodológicos introduzem os alunos à prática da pesquisa de campo, observação participante, à elaboração de etnografias, elaboração de projetos e relatórios de pesquisa.

Quero enfatizar que todos esses cursos são absolutamente fundamentais para a formação do cientista social de modo geral e do antropólogo em particular, seja qual for a área em que ele vai se especializar. Valorizo muito essa sólida formação do cientista social e do antropólogo e minha posição é que aqueles que se dedicam à antropologia visual não podem, de modo algum, abrir mão dessa sólida formação. É isso, afinal, que nos distingue. Não somos cineastas, fotógrafos, artistas plásticos. Somos antropólogos.

A Antropologia é, de todas as Ciências Sociais, a que mais estabelece interfaces com outras áreas do conhecimento, desde o início da história de nossa disciplina: com a História, a Linguística, a Psicologia, a Medicina, o Direito, a Economia e também as Artes, nas suas mais diversas formas de expressão: dança, teatro, literatura, música, fotografia, cinema, etc.

Acho extremamente importante que alguém que queira se especializar em antropologia visual tenha proximidade com as artes. Foi só quando fui redigir meu memorial para o concurso de livre docência, na USP um concurso posterior ao doutorado, que me dei conta da importância das artes em minha formação. Desde minha juventude sempre fui muito a exposições em museus e galerias e pude fazer alguns cursos de artes.

Tive o privilégio de frequentar a *Escola de Artes Brasil:*, uma escola de artes experimental, fundada por quatro artistas paulistas, que eram todos, na época, estudantes de arquitetura: Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Rezende; todos haviam sido alunos de Wesley Duke Lee. Em plena era Medici (1969-1974), no contexto dos anos mais autori-tários da história do Brasil, a escola era um espaço de total liberdade de expressão. A arte era pensada como ligada à vida e não tinha como con-dição uma formação específica, ou um grande talento. “A arte é muitas coisas” diziam os professores.

O aprendizado se distanciava da “obra” e do “mercado”. O importante era restituir a sensibilidade por meio da educação estética – dos repertórios. Nessa escola não eram os meios expressivos, mas os processos criativos de professores e alunos que orientariam o aprendizado. O processo era sempre mais importante do que o resultado, daí a importância de criar repertório, frequentar a biblioteca, observar atentamente.

Havia na escola muita experimentação e uma das mais importantes era o desenho cego. O desenho e o processo criativo eram uma questão de observação, interesse, raciocínio visual e experiência. O desenho de observação era quase que um equivalente da própria experiência de ver: a mão que desenha acompanha o olho que vê. Lembro-me de um dos exercícios, que era sentar-se à frente de uma pessoa, tendo entre as duas uma mesa estreita, de cerca de 50 cm de largura, de modo que a distância entre as 2 pessoas que se sentavam frente à frente era bem pequena. Tínhamos que ficar em silêncio por cerca de 10 minutos, apenas observando, o que já é uma experiência bastante pouco usual e até constrangedora para muitos. Depois de 10 minutos de atenta observação tínhamos que começar a desenhar, mas o papel era colocado numa prateleira abaixo da mesa, de modo que não era possível ver o que a mão desenhava. Lembro-me de ter desenhado Helena Carvalhosa, hoje uma grande artista plástica, e que todo o meu corpo participava desse gesto que era executado pela mão. Era importante não olhar as mãos, para que não exercêssemos uma censura crítica e auto destrutiva àquilo que estávamos desenhando, para que o desenho fosse fruto do gesto, surgisse em contiguidade com ele. Desenhos não utilizam necessariamente a totalidade da superfície do papel e não é preciso começar pensando no todo para desenhar (ao contrário da pintura). Os resultados eram extremamente expressivos. A Escola de Artes Brasil: apostava em novas formas de fazer arte.

Tinha duas aulas por semana, de 3 horas cada aula. Outros artistas, como Claudia Andujar participavam das oficinas. Fiz um curso de fotografia de um ano com Claudia Andujar. Durante as aulas ficávamos por horas ao redor de uma enorme mesa, apenas olhando e comentando as fotos colocadas sobre a mesa. Fotos de grandes fotógrafos, Ansel Adams, Elliot Erwit, Cartier Bresson, Bill Brandt, Eugene Atget, Irving Penn, Pierre Verger, Marcel Gautherot, George Love, fotógrafos com estilos muito diversos. O importante era criar repertório, como que para absorver esse modo de olhar desses grandes fotógrafos.

Saíamos também em caminhadas pelo centro de São Paulo, para fotografar a cidade. Detalhe importante: fotografávamos sem nenhuma câmera, que segundo Claudia poderia nos levar a privilegiar a técnica em detrimento do olhar. Com os indicadores e o polegar das duas mãos fazíamos o melhor

enquadramento do que estava sendo observado. Posso dizer que continuo, até hoje, fotografando onde estiver, sem câmera.

Os cursos na *Escola de Artes Brasil:* foram fundamentais na minha for-mação. Nunca me tornei artista, mas esses cursos me propiciaram uma enorme sensibilidade do olhar. A sensibilidade do olhar depende, tal como a atitude de qualquer cientista, de um estranhamento, de certa relação até paradoxal, entre proximidade e distância. É preciso muita proximidade, como no exercício de observar uma pessoa tendo apenas 50 cm entre você e ela; mas é também preciso distância, distância aqui entendida como uma certa desfamiliarização, ou uma desnaturalização do olhar. Dificil-mente enxergamos aquilo que nos é extremamente familiar, estamos tão habituados que ficamos como que cegos. Os surrealistas perceberam bem como lidar com objetos que nos são familiares e que eles denominavam a fotogenia dos objetos cotidianos.

A sensibilização do olhar é fundamental na formação do antropólogo. Vivemos hoje em mundos enclausurados, compartimentados, empa-redados, que não nos permitem esse olhar sensível. E não me refiro ao confinamento que nos é imposto como condição de isolamento na atual pandemia do corona vírus. Há muito tempo vivemos em espaços fechados, murados: as cidades estão cheias de condomínios murados, andamos em carros, cujas janelas são escurecidas, são muitas as casas nas cidades com muros altíssimos, fazemos as compras em shoppings fechados, as crianças deixaram de brincar nas ruas, estudam em escolas fechadas. Já estávamos enclausurados antes mesmo da pandemia que começou a se espalhar pelo mundo a partir de dezembro de 2019. A pandemia apenas diminuiu nosso espaço de circulação e nos obrigou a um cotidiano em que a tela, seja do celular, do tablet, do computador, não sai da nossa frente.

Para fazer uma boa foto é preciso sair desses espaços que nos aprisionam e com os quais estamos tão familiarizados. É preciso caminhar, como tanto aprecia Tim Ingold, e observar. Como antropólogos precisamos nos permitir sair dos livros, temos que nos deter no todo e em detalhes, descobrir ângulos que não suspeitávamos, observar gestos e expressões faciais, detalhes arquitetônicos, ter atenção para as minúcias que fazem parte de modos específicos de habitar e viver o mundo.

Ismail Xavier diz, referindo-se à imagem cinematográfica, que “Toda imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem”. (Xavier 1990, 379). Estas observações podem efetivamente ser transpostas para a fotografia.

A questão do repertório é fundamental. Assim como lemos muitos livros, de muitos autores, temos que olhar fotos, de muitos fotógrafos diferentes,

temos que frequentar exposições fotográficas. Percebam que a fotografia não será lida. Não lemos uma foto, o que fazemos é olhar atentamente a imagem. Ao olhá-la reconhecemos ou não determinados detalhes de seu conteúdo. Bergson dizia que o olho só vê o que a mente está preparada para conhecer. Franz Boas dizia que "o olho que vê é órgão da tradição". O fato é que ninguém consegue ver com olhos inocentes: destituídos das preconcepções de seu tempo e cultura; por outro lado, quanto mais amplo nosso repertório, mais conseguiremos ver.

Nesse sentido, além das questões culturais que nos permitem ou não decodificar determinada imagem, é o repertório de cada observador que levará à percepção de diferentes significados. A polissemia da imagem, seus múltiplos significados, não estão na imagem em si, mas na recepção. Imagens tem esse enorme poder de evocação, que depende das vivências de quem a observa, de sua história de vida, de suas memórias.

José de Souza Martins vê o ato fotográfico como uma construção imaginária, expressão e momento do ato de conhecer a sociedade com recursos e horizontes próprios e peculiares. A imagem frequentemente demonstra a insuficiência da palavra como documento da consciência social e como matéria prima do conhecimento. Paradoxalmente, imagens nos permitem melhor perceber as "entrelinhas", os subentendidos.

Podemos ler artigos sobre a fome na África, análises, informações, dados estatísticos. Imagens podem ser mais eloquentes. Kevin Carter, fotógrafo sul-africano, ganhou em 1994 o Prêmio Pulitzer de fotografia ao retratar uma menina sudanesa esquálida e moribunda, tendo a seu lado um abutre que apenas aguardava seu momento final. Sabe-se que o fotógrafo cometeu suicídio meses após o prêmio.

Não são apenas as fotografias que nos emocionam pelo sentido de realidade que proporcionam. Como cientistas sociais, já lemos inúmeros textos críticos a respeito de instituições como o Estado, a Igreja, o Exército e a família. As gravuras de Goya, penso especialmente nas séries *Caprichos e Desastres da Guerra*, que comoveram o século XVIII continuam a causar em nós um grande impacto pela força daquilo que apresentam imageticamente. *Apocalypse Now*, filme de 1979 de Francis Ford Coppola, certamente aproxima o espectador dos horrores da guerra do Vietnã de um modo inigualável e em minha opinião supera o romance de Conrad que deu origem ao filme. Eu mesma procurei tratar da desigualdade socioeconômica no Brasil num videoclipe em que a frieza dos dados estatísticos pudesse ser substituída pela ironia das fotos de revistas como *Caras e Chiques e Famosos*, tendo como pano de fundo a música *Fim de Semana no Parque*, dos Racionais.

Mas por que enfatizar a importância da fotografia na formação do antropólogo?

Hoje não tenho dúvida de que a fotografia é um excelente recurso para que alguém se inicie na pesquisa de campo com o intuito de produzir etnografias. Em primeiro lugar, porque a fotografia permite mudar o foco – do verbo para o comportamento, o corpo, os gestos, os detalhes sobre os quais nem sempre é possível falar. Com a fotografia saímos das famosas entrevistas, que frequentemente empobrecem, e muito, a etnografia. As fotos evidenciam imediatamente se o pesquisador conseguiu ou não uma maior intimidade com o tema e as pessoas escolhidas. Sem se aproximar é impossível uma boa foto. Nesse sentido, a fotografia, que é essencialmente muda, é mais importante do que o ato de filmar, em que sempre corremos o risco, como cientistas sociais, de preencher tudo o que não foi observado com aquelas entediantes entrevistas, de nativos e especialistas.

Na pesquisa de campo a fotografia pode ser um estímulo para que o pesquisador se aproxime do universo que deseja conhecer. O ato de fotografar implica empatia e certamente intersubjetividade. É muito difícil fotografar em ambientes a que não pertencemos sem que se estabeleça uma relação de confiança, intimidade e empatia. A câmera é, por outro lado, um instrumento que obriga à observação atenta, um olhar sensível e, de certo modo desnaturalizado. Tal como em toda boa pesquisa, para fotografar é preciso estranhar – ou desnaturalizar o olhar – e ao mesmo tempo se aproximar. Distância e proximidade são, como dissemos, ingredientes fundamentais da boa etnografia e igualmente da fotografia. Fotografar implica igualmente um tipo de conhecimento que não passa pela palavra, mas muito mais pela sensibilidade do olhar, pela intuição, pela capacidade de estar no lugar certo na hora certa, pela sensibilidade de colocar o corpo (e a câmera a ele acoplada) na correta distância. Fotografar implica a boa relação que se consegue estabelecer com as pessoas que fotografamos. É igualmente importante no ato de fotografar decidir o que estará em foco e o que estará desfocado, ou se tudo que a foto mostra estará em foco. Não tenho a menor dúvida de que estas habilidades são fundamentais para a boa pesquisa de campo.

Participei em 2018 de uma exposição fotográfica de trabalhos feitos por antropólogos, com curadoria de Fabiana Bruno e que se intitulava *Confidências das imagens na Antropologia, modos de ver, pensar e interrogar*. Há dois sentidos ligados à palavra confidências no título dessa exposição, que gostaria de aqui ressaltar: segredo e intimidade. Segredo e intimidade, pois as fotografias, desenhos e objetos reunidos nessa exposição de antropólogos revelam muito de seus autores, como se evidenciassem seus segredos; por outro lado, são imagens e objetos que revelam sentimentos

de afetos entre os antropólogos e os parceiros de suas pesquisas, um relacionamento de intimidade e cumplicidade com o tema e seus interlocutores. Segredo e intimidade que dificilmente conseguiríamos com o texto acadêmico, que partilhamos com as outras Ciências Sociais, como a Sociologia e a Ciência Política. Por outro lado, quero enfatizar que cabe ao pesquisador plena consciência das imagens que ele quer ver publicadas a respeito das pessoas que pesquisa, de seus interlocutores. Essa é uma questão ética. Imagens contribuem, como o nome já diz, para a imagem que se terá daquele povo.

Minha convicção é que, de todas as disciplinas que compõem as Ciências Sociais, é a Antropologia que mais se aproxima do lado sensível da realidade social em que todas se debruçam e, por outro lado, a que mais se aproxima das artes e incorpora, a seu modo, as linguagens que nos chegam desse campo, como a fotografia, o desenho, o cinema, etc. Por uma razão muito simples: mais do que sociólogos e cientistas políticos, somos nós antropólogos que, em nossas pesquisas, procuramos uma verdadeira imersão nesses mundos outros que nos dispomos a entender. A pesquisa de campo envolve relações face a face, pelo tempo prolongado em que convivemos nesses outros universos empíricos. Não trabalhamos com questionários e sabemos que entrevistas, mesmo as não estruturadas pouco rendem e significam, em geral, uma comunicação opaca com nossos interlocutores. Relações de confiança mútua são nossos principais instrumentos de pesquisa e sabemos o quanto isso demora a ser estabelecido.

A fotografia tem, a meu ver, uma certa associação com a narrativa de que tão bem fala Walter Benjamin. Ele já dizia que "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E dentre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (1996, 198). O narrador segundo Benjamin, retira da experiência o que ele conta – é a sua própria experiência ou a que os outros relatam. Ao narrar ele incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.

Diria que tanto a fotografia como a narrativa têm esta capacidade (que não é dada ao texto acadêmico ou à informação jornalística) de acolher a experiência de quem contempla ou ouve. Acolhimento que desperta em quem ouve ou contempla novas reflexões, sobre suas próprias experiências. Por acolhimento da fotografia quero dizer que ela é suficientemente "aberta" para que o observador possa mergulhar em seu interior e, paradoxalmente, perceber em si mesmo o que a foto desperta. Ao vermos algo, vemos não apenas a aparência da coisa que a imagem nos mostra, mas igualmente a relação que mantemos com esta aparência. Imagens estimulam a imaginação e podem nos levar a estabelecer relações antes insuspeitas.

A narrativa não explica; tal como a fotografia, ela evoca. A arte de narrar deixa na narrativa a marca do narrador, assim como a boa foto traz o olhar sensível do fotógrafo atento ao captá-la.

Muito diferente é a entrevista, seja aquela do nativo, seja a do especialista no assunto de que se está tratando e que povoa grande parte dos filmes etnográficos contemporâneos. O entrevistado apenas responde às perguntas previamente formuladas pelo pesquisador e fala frente à câmera com um mínimo de envolvimento. Quase não há gestos, o discurso que surge para a câmera é praticamente um discurso pronto. Não se vê no entrevistado um mergulho no tema que o obrigue a um trabalho de memória. Certamente esta não é uma regra que se aplique a toda e qualquer entrevista. Claude Lanzmann, diretor de *Shoah* e Eduardo Coutinho são grandes mestres da entrevista.

Por outro lado, diria que a fotografia é uma excelente aliada do pesquisador em campo. Levar aos fotografados as fotos que deles tiramos é essencial numa relação a longo prazo. Além disso, como as fotos estimulam conversas, é sempre possível, em campo, introduzir as fotos sobre os temas que queremos discutir com nossos interlocutores, sem que o tema caia do céu. Fotos rendem conversas que seriam com certeza impossíveis sem elas. Como falar sobre funerais se nenhum está ocorrendo naquele momento em que estamos no campo?

Em termos de apresentação de resultados de pesquisa a fotografia pode trazer à Antropologia um novo horizonte, mais sensível, a partir do qual será inclusive possível a elaboração de um discurso mais próximo de nossos universos de pesquisa. Lanço aqui um outro desafio interessante para a Antropologia contemporânea e, mais especificamente, para a etnografia experimental. Vejam que não me refiro aqui à imagem como via de acesso ao imaginário, mas à imagem como linguagem. Esse é um outro desafio, a ser levado à sério e com a competência desejada. As imagens muito mais evocam do que explicam. Após a crise da representação que atinge as ciências humanas a partir de meados da década de 80, linguagens como a da fotografia e a do cinema podem ser inspiradoras. Uma escrita que incorpore a montagem, a simultaneidade, a polifonia e a descontinuidade narrativa, que o cinema vem utilizando há quase um século, deveriam nos estimular como antropólogos a problematizar a noção de cultura com que trabalhamos, a rever a desterritorialização cada vez mais presente nos grupos que estudamos, e fundamentalmente poderiam nos estimular a experimentar novas estruturas narrativas.

Ao fotografar o pesquisador isola alguns fragmentos do universo que investiga. Este recorte espacial evidencia alguns aspectos que são realçados pela foto. Como antropólogos sabemos que o rendimento de nossas

pesquisas é maior quando nos debruçamos sobre universos de escala reduzida. Nossas abordagens micro são mais interessantes, via de regra, que nossas abordagens macro. É também assim que a fotografia trabalha. Ninguém fotografa a realidade ou a sociedade. Tal como a etnografia, a fotografia nos dá a sensação de incompletude, nem uma nem outra abarcam tudo, são sempre fragmentárias, recortam um campo sobre o qual se aprofundam, num mergulho que é, ao mesmo tempo, sensível e inteligível. Isso só pode significar um ganho para nós. É o silêncio eloquente das imagens que podemos levar para nossa disciplina, com tudo que, a seu modo, as fotografias têm a dizer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1996. "O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov". In *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura* de Walter Benjamin. Obras Escolhidas, Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense. 197-221.

Conrad, Joseph. 2019 [1902]. *Coração das Trevas.* São Paulo: Ubu.

Martins, José de Souza. 2008. *Sociologia da fotografia e da imagem.* São Paulo: Contexto.

Xavier, Ismail. 1990. Cinema, Revelação e Engano. IN *O Olhar* Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 367-383.

FILMES

Coppola, Francis Ford. 1979. *Apocalypse Now.* Estados Unidos.

Lanzmann, Claude. 1985. *Shoah.* Paris, França.

RESUMO

Nesse texto, procuro associar a pesquisa de campo antropológica ao próprio ato fotográfico, mostrando o que há de comum nessas duas atividades: a necessidade de recorte, de proximidade, de intimidade e empatia, a decisão sobre o que estará ou não em foco. A partir de minhas experiências na *Escola de Arte Brasil:*, falo sobre a sensibilização do olhar, a necessidade de criar repertórios e a oportunidade que a fotografia oferece de mudar o foco – do verbo para o comportamento, o corpo, os gestos, os detalhes sobre os quais nem sempre é possível falar. Procuro ainda ressaltar a associação da fotografia com a narrativa de que fala Walter Benjamin, a capacidade tanto da narrativa, quanto da fotografia, de acolher a experiência de quem a ouve ou contempla.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia;
Pesquisa de campo em Antropologia;
Sensibilização do olhar.

ABSTRACT

In this text, I try to associate anthropological field research to the photographic act itself, showing what is common in these two activities: the need for clipping, proximity, intimacy and empathy, the decision about what will or will not be in focus. From my experiences at the *Escola de Arte Brasil:* I talk about the awareness of the gaze, the need to create repertoires and the opportunity that photography offers to change the focus - from the verb to behavior, the body, the gestures, the details about which it is not always possible to speak. I also try to emphasize the asso-ciation of photography with the narrative that Walter Benjamin talks about, the ability of both the narrative and the photography to welcome the experience of those who hear or contemplate it.

KEYWORDS
Photography;
Field research in Anthropology;
Eye awareness.

Sylvia Caiuby Novaes é antropóloga, Professora Titular no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, Coordenadora do LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia e do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual. Pesquisadora 1B do CNPq (301161/2018-6) e da FAPESP (2018/21140-9). E-mail: scaiuby@usp.br

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 em: 24/11/2020
Aprovado em: 27/11/2020

GIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175089

INSTANTES FOTOGRÁFICOS

RICCARDO PUTTI
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2834-5257
Università degli Studi di Siena, Siena, Italia, 53100
didattica.dispoc@unisi.it

Em novembro, o céu de São Paulo frequentemente está nublado, cinza, coberto por uma espécie de tapete fino de nuvens que filtra uma luz diáfana, homogênea e sem contrastes. Há quem encontre vantagens em fotografar com esse tipo de luminosidade difusa, porque não cria problemas de latitude de exposição, não obriga a compensar os contrastes e torna as imagens suaves. Não é o tipo de luz que aprecio, embora eu conheça bem as suas vantagens, sobretudo nas imagens de arquitetura. Nos registros fotográficos de arquitetura, aplica-se uma iluminação padrão que permite a realização de uma sessão de fotos, como se fosse uma prática a ser feita aleatoriamente. Nesse contexto, não é necessário pesquisar a luz mais favorável do dia, ou seja, a melhor posição do sol em relação ao objeto a ser fotografado. Obviamente, esse tipo de iluminação natural, difusa e diáfana, como numa sala de reunião, muitas vezes, pode ser útil.

Refletíamos justamente sobre esse assunto, eu e Rose Satiko, uma colega da Universidade de São Paulo (USP) com a qual compartilho o campo da antropologia visual, enquanto esperávamos o metrô que nos levaria da estação Vila Madalena até a São Bento. Estive em São Paulo durante o mês de novembro, para ministrar um ciclo de palestras no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP. Nesse dia, eu havia decidido ir visitar o Mercado Central para fazer algumas fotos e, considerando a minha pouca familiaridade com a cidade, Rose se ofereceu, gentilmente, para me acompanhar durante essa jornada fotográfica. Há muito anos, eu realizo fotos em mercados e feiras, nos lugares por onde passo: mercados pequenos, grandes, municipais ou de bairros, ou simplesmente, barracas de rua.

Da estação São Bento, continuamos o nosso trajeto até o Mercado Municipal. Ao sair da estação, deparamo-nos com uma multidão que nos comprimia, de uma maneira que dificultava a locomoção. Eu havia levado uma mochila fotográfica, colocada à minha frente, por precaução. Mergulhamos na multidão, caminhando tranquilamente por cerca de dez minutos, até chegar ao Mercado Municipal. Decidi não realizar nenhuma foto durante o nosso percurso, por não me sentir à vontade, mesmo tendo encontrado uma grande variedade de barracas: muita confusão, policiais que caminhavam de um lado para outro, vigiando para que nada acontecesse. Resolvi esperar até chegar ao Mercado.

O Mercado Municipal foi projetado em 1924, pelo arquiteto Francisco Ramos de Azevedo, e inaugurado em 1933. O edifício é caracterizado por seus grandes vitrais que ilustram cenas da vida agrícola da época. Tais vitrais filtram uma luz suave, difusa e sem contrastes, por vezes compensada por bolhas luminosas produzidas pelas lâmpadas dos quiosques. Tal iluminação apresenta uma situação complicada porque, em uma penumbra constante e difusa, alternam-se fontes puntiformes de luz, que tornam o ambiente quase impossível de ser fotografado, ou melhor, fazem com que a luz produza um problema adicional ao quadro, mesmo usando uma tecnologia analógica.

Entramos pelo ingresso principal do Mercado, localizado na Avenida do Estado, e nos deparamos com uma barraca de frutas, bem iluminada, que cativava o olhar de quem ingressava com sua diversidade de cores. À direita, uma outra barraca com algumas mesas nos convidava a experimentar um suco de frutas. Escolhemos uma mesa de madeira, coberta por uma toalha de plástico, para bebermos um suco e desfrutar de um lugar confortável, onde fosse possível preparar a máquina fotográfica. Eu havia levado uma analógica e teria que escolher qual filme utilizar, mas tive que esperar para estudar a iluminação do local e decidir, pois nesse caso, diferentemente de uma máquina digital, não bastava pressionar um botão para escolher a exposição ideal. Eu tinha duas escolhas com relação ao material fotográfico de que dispunha: "puxar" um filme ISO 400 ou usar diretamente um ISO 3200. Escolhi a segunda opção. Tal escolha significava que não poderia mudar a sensibilidade ISO durante a sessão de fotos. A diferença entre as duas escolhas está na granulação e, sobretudo, na resposta aos contrastes. Ainda que pareçam ser somente questões técnicas, na verdade são instrumentos expressivos. Como metáfora, poderíamos dizer que é como escolher a forma e o tamanho de um pincel.

O suco em cima da mesa, talvez de manga, era um convite para ser saboreado, mas eu continuei manuseando a câmera com calma. Verifiquei se tudo estava em ordem e comecei a estudar o tempo de exposição e o diafragma, que deveriam ser regulados em relação à profundidade de campo. Enquanto Rose e eu bebíamos o suco, continuamos conversando

sobre fotografia, sobre a diferença entre manejar uma câmera analógica e uma digital. Confessei a Rose, que é uma "nativa" das imagens digitais, que ainda não tinha me habituado a ver através de uma tela, presente quase que predominantemente em todos os aparelhos. Quando uso uma câmera digital, prefiro usar somente um dos olhos para olhar o visor. Na verdade, nas câmeras analógicas de formato médio e grande, como nas 6 x 6, sem falar das *folding*, também se visualiza uma tela, na maioria dos casos, mas é um olhar diferente, porque a imagem é diferente, menos nítida, sem dúvida, comparando-as às de LCD, mais sutil, porém, sempre o resultado de uma projeção ótica, diáfana e com um toque de magia. A diferença entre as fotos analógicas e as digitais não se dá no campo da técnica, mas sim, no da expressividade. Na verdade, a luz é reproduzida de maneira muito distinta e fazendo com que que esse seja um elemento descritivo que transforma a performance expressiva.

A minha câmera é uma analógica de 35mm, que possui um telêmetro *no reflex* (*rangefinder*) com distância focal de 45mm; o enquadramento é visto através de um visor duplo, acoplado à lente, e que alinha as duas imagens para a focalização. O tamanho do negativo é de 6,4 x 2,4 cm, equivalente a uma fotografia panorâmica. O foco das imagens é obtido através de um telêmetro que, sinceramente, na minha idade e considerando a pouca iluminação do local, causava-me um grande tormento. Nada de focalização automática, obviamente. Para contornar tais dificuldades, operei a distância hiperfocal, que é um sistema simples e eficaz. Entre um gole de suco e outro, expliquei a Rose qual é a função das linhas coloridas que se encontram no anel de focalização - são estas que nos isentam de usar a fórmula para se calcular a profundidade de campo. Não sei se minhas elucidações foram claras, mas o meu objetivo era explicar como eu havia planejado fotografar com essa câmera inusual, sem ter que "pensar" no foco e na exposição que, em um ambiente uniforme, é possível de se medir somente uma vez para, em seguida, fazer alguns ajustes do material ou, no máximo, do diafragma. A atenção, portanto, pode se concentrar no enquadramento.

Realizei a minha primeira foto à frente da barraca da entrada principal, naquele momento, a luz filtrada pelos vitrais ainda continuava desenvolvendo um papel muito importante. Decidi, portanto, permanecer naquele local. O filme era em preto e branco, sendo assim, não me concentrei nas cores das frutas, nem na homogeneidade da luz, mas sim nos contrastes e variações entre as partes iluminadas e as sombras, que permitiam delinear as formas.

Aqui se apresenta uma grande diferença entre a imagem digital e a fotografia em P&B: a digital é realizada geralmente em cores e editada na pós-produção, através de um software que as reduz em preto e branco. No meu caso, que utilizo uma câmera analógica, não existe a possibilidade de

uma manipulação posterior. Devo visualizar a imagem em preto e branco. É um modo de olhar diferente, indubitavelmente. É possível praticar o mesmo com a imagem digital, mas é algo menos automático. A questão não é o grau de dificuldade, mas sim uma abordagem distinta, uma necessidade de concentração devida, sobretudo, a um número limitado de fotos e à impossibilidade de se controlar imediatamente o resultado das mesmas, mas, sobretudo, de se ver em preto e branco.

Ver em preto e branco é o tema central da minha reflexão. Não sei se fui suficientemente claro. A questão central, na minha concepção, é que nós vemos através das cores. A visão é cromática - olhar em preto e branco - é uma habilidade que se conquista, através de um grande esforço da imaginação.

Diante da variedade de cores da barraca de frutas, que se apresentava como um dispositivo de atração visual, fui forçado a escolher um outro olhar: não focar nos cromatismos que, neste caso, dominavam a visão. Frente a tal dilema, uma outra exigência veio me socorrer: na realidade, eu não me encontrava naquele local para fotografar as barracas de frutas, as mercadorias, os produtos alimentares, mas sim, as pessoas, os vendedores, os clientes, em poucas palavras, todo o tecido que constitui o coração do mercado e que troca, além das mercadorias e dinheiro, olhares e movimentos, gestos e palavras, desejos e renúncias. Os corpos se transformam, com esse olhar, em protagonistas, que dominam e redefinem todos os outros elementos e então as fotos em P&B encontram a sua força expressiva máxima.

Encontrava-me diante da barraca de frutas, pedi a autorização ao vendedor para fotografar, como em muitas ocasiões, de maneira silenciosa, com pequenos gestos e olhar direto. Após tirar algumas fotos, o vendedor imediatamente me ofereceu um cestinho de frutas, que recusei, não porque não as teria comido com prazer, mas simplesmente para não sujar as mãos, para que eu pudesse continuar manejando a câmera. Então, a nossa interação ficou mais próxima e fui obrigado a dar-lhe uma explicação, para não causar desentendimentos. Rose estava por perto e pode me socorrer, despedimo-nos, então, do vendedor, com um sorriso, na direção de outras barracas.

Seguimos até o andar superior, um grande mezanino suspenso, com um terço da profundidade do edifício e que corre por toda a sua extensão. Do alto, era possível ver o vasto espaço do andar inferior, os seus corredores, barracas, as pessoas que passavam e que se reuniam para conversar, que pediam informações, compravam. O olhar do alto é sempre muito cativante porque controla a cena, desvenda o espaço exibindo-o em suas articulações. Revela, também, o que não se compreende quando se está no seu interior.

A iluminação no mezanino era muito fraca para uma "película", muito provavelmente, com uma câmera digital, seria possível realizar fotos menos "escuras". Porém, esse seria um empecilho a uma tentativa de expor o filme não à iluminação artificial, mas a do ambiente, ou seja, à atmosfera daquele lugar, ao seu encanto. Se tivesse usado uma digital, eu teria obtido um efeito realista que, na verdade, se transformaria em hiper-realista. Igualmente imaginário, mas com uma leitura diversa do analógico. No digital, eu obteria um efeito de revelação além das possibilidades do próprio olho, enquanto que, com a química do analógico, poderia me aventurar no indizível, no que ele evocava sem descrever.

O mezanino abrigava uma área de alimentação com vários quiosques e um amplo espaço para mesas e cadeiras. Dentre tais quiosques, um em especial se sobressaía por seu painel luminoso com a escrita "Mortadela Brasil". Tal nome demonstrava a sua clara ascendência italiana, mesmo se a mortadela, hoje em dia, tenha se transformado em um alimento tipicamente brasileiro, envolvida até no recente debate político, ao apelidar os eleitores do Partido dos Trabalhadores, num debate entre direita (os "coxinhas") e esquerda que ganhou metáforas alimentares.

Realizei algumas fotografias no mezanino, que logo me provocaram a curiosidade de ver o seu resultado, mas teria que esperar mais um mês para satisfazê-la. Nesse caso, eu não poderia simplesmente apertar um botão, para rever a imagem, como se faz com uma câmera digital. O filme obriga a esperar. Foquei minha atenção na exposição, tentando compensar a escuridão de todo o ambiente com a luminosidade da placa do quiosque, mas eu não havia projetado um plano fechado, mas sim, um geral, portanto, luzes e sombras teriam que convergir em algum ponto de latitude de exposição do filme.

Na versão panorâmica, um rolo de filme rende somente 22 poses, portanto, é impossível realizar dois cliques, variando a exposição de um ponto. Um clique deve ser suficiente. Assim, não foi difícil consumir rapidamente as 22. Coloquei a câmera novamente na mochila e, com Rose, voltamos às nossas respectivas casas.

A Avenida Paulista (São Paulo) geralmente permanece fechada ao trânsito aos domingos, das 9 horas da manhã até o pôr do sol, e aberta a pedestres e ciclistas. A avenida ganha vida com a multidão, algumas pessoas passeiam sozinhas, outras acompanhadas, há quem faça uma apresentação musical, estão presentes os mais variados tipos de performances, que transformam a avenida em um grande palco ao ar livre. Cada indivíduo escolhe a sua própria trajetória, um desenho, há quem se transforme em ator ou espectador e quem simplesmente passeia ou desfruta ser um *flâneur*. Essa foi a próxima parada do meu *tour* fotográfico, um domingo à tarde na Avenida Paulista. Naquela

ocasião, fui sozinho até o local, mesmo tendo marcado um encontro com Isabel, uma doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia social (PPGAS-USP). Cheguei à Paulista com a linha B do metrô, muito antes do horário combinado, para tirar algumas fotos e passear. Naquele dia, a luz se apresentava novamente de maneira muito difusa e suave, típica de um céu nublado. Não sei se era algo negativo, pois, no final das contas, esse tipo de luz simplifica muito, porque não obriga o posicionamento em relação ao sol, há uma maior liberdade na escolha do ponto de vista por direcionar a atenção a um outro agente de enquadramento: o movimento entre as partes que o compõem. Movimento não somente da cena, mas do olho que vê a imagem, a tensão onde os pontos, ou melhor, os espaços do fotograma, se entrelaçam. O olhar não seria mais guiado pelos contrastes de luz e sombra, mas sim pela tensão entre as partes, entre os corpos que formam a cena.

Ao sair da estação de metrô, deparei-me com um fluxo de pessoas que passeavam tranquilamente pelos amplos cenários da Paulista. As pistas, normalmente densas de carros, ônibus e motos, tornavam-se silenciosas e eram percorridas por um enxame sem pressa. A multidão, às vezes, aglomerava-se em volta de uma performance teatral, uma apresentação musical ou qualquer outra atividade, ou se dispersava e se transformava em tranquilo caminhar com um sorvete ou, ainda, em alegre balbúrdia da juventude. Questionei-me sobre se essa não seria a versão pop do aristocrata *flâneur*. A atmosfera me agradava muito e continuei caminhando sem meta, ao longo dos quilômetros da avenida. Eu não pretendia tirar fotos, somente vagar e apreciar, se tivesse decidido realizá-las não teria tido a oportunidade de observar ao meu redor, sem nenhum objetivo, somente assimilando inconscientemente. Recordei-me então de Bateson, a propósito de sua leitura da poesia *The Ancient Mariner* ("O Conto do Velho Marinheiro"), de Coleridge.

Eu ainda tinha um pouco de tempo livre antes do meu encontro e, por tal razão, não consegui fugir do desejo de tirar algumas fotos. Na verdade, geralmente fotografo em solidão, mas, naquele dia, eu havia programado fazer uma excursão fotográfica acompanhado, como no Mercado Central. Comecei, quase sem pensar, a tirar algumas fotos. Posteriormente, quando vi as amostras, percebi que as primeiras imagens eram mais genéricas, provavelmente uma tentativa de dar uma ideia do lugar. Não havia um plano fechado de algum elemento em particular, diferentemente da primeira foto, feita no Mercado Central, onde a figura do comerciante se destacava do fundo do balcão. Os espaços da avenida, liberados da pressão do trânsito, apresentaram-se em suas amplitudes, sem uma função prevalente que lhe desse conotação de um mercado. A Avenida Paulista, aos domingos, é um lugar à procura de autor.

Na hora marcada com Isabel, segui até a estação Brigadeiro do metrô, onde havíamos combinado o nosso encontro. Nessa linha do metrô, há

várias estações que perpassam a Paulista e o receio de não me lembrar ao certo da estação me causava um certo mal-estar. A minha dúvida desapareceu rapidamente, ao ver Isabel subir as escadas. Descobri, então, que estar acompanhado tornava as coisas mais simples, era mais fácil se mimetizar do que estando sozinho, com uma câmera nas mãos. Senti-me mais anônimo em meio à multidão, de qualquer maneira, eu também caminhava ao longo da avenida, sem um motivo específico. Não sei o quanto consegui explicar a Isabel, durante o nosso passeio, sobre o meu modo de pensar a fotografia de rua, declinada nos seus dois eixos espaço-temporais: o instantâneo e a deriva.

O instantâneo é o lugar onde se cruzam as afinidades e as diferenças entre o cinema e a fotografia. Deleuze faz uma análise muito clara a respeito dessa peculiaridade em *Immagine-Tempo*, *Immagine-Movimento* ("A Imagem-Tempo", "A Imagem-Movimento"). Porém, se examinarmos a trajetória das técnicas de (re)produção das imagens em movimento, observaremos que as primeiras máquinas que deram origem à Câmera Lumière foram inventadas para decompor o movimento em uma série de instantâneos, que permitiriam o seu estudo. O cinematógrafo inventa a projeção em uma sucessão acelerada desses instantâneos criando, assim, o tempo fílmico que, todavia, como afirma Deleuze, está ligado à imagem-movimento.

A fotografia, por sua vez, cristaliza e isola o instantâneo, superando a propensão da imagem fotográfica ao tempo de exposição. O tempo fotográfico do instantâneo elimina a pausa reflexiva e a da composição da imagem fotográfica de pose, e se instala em um "piscar de olhos".

Deleuze discorre ainda sobre a figura do Aion em seu livro *Logica del Senso* ("Lógica do Sentido") - o Aion, o tempo sem presente:

> *toute la ligne de l'aïon est parcourue par l'instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place. (Deleuze, 1969)*

O instantâneo representa bem essa ideia de tempo sem presente, constituído apenas por passado e futuro. A fotografia extrai o instante sem densidade e extensão projetando um fragmento do passado no futuro.

A fotografia, contudo, não é uma filosofia, mas um ato concreto, no qual máquina e humano se fundem para produzir uma evocação do passado e torná-la objetiva, no sentido de ser compartilhável pelos sujeitos, e não de adesão objetiva à complexidade da realidade. Extrair uma figura e cristalizar, então, o fluxo do olhar através de um fragmento de tempo próximo a zero.

A deriva, no meu modo de conceber a fotografia de rua é, também, um outro fator que permite a fusão do olhar com o obturador: do *flâneur* de Charles Baudelaire e Walter Benjamin à Teoria da Deriva de Guy Debord.

> *Para se fazer uma deriva, caminhem sem rumo e horário. Escolham gradualmente o percurso não com base no que já se conhece, mas no que se vê ao redor. È necessário sentir-se alheio e olhar, cada coisa, como se fosse a primeira vez. Uma forma para facilitar essa prática é caminhar com passo cadenciado e o olhar ligeiramente inclinado em direção ao alto, de modo que a arquitetura esteja no centro do campo visual e a rua na margem inferior da visão. Deve-se perceber o espaço como um conjunto unitário e deixar-se atrair pelos seus detalhes (Guy Debord,1956)*[1]

A fotografia não se ocupa de todas essas questões, pelo contrário, quando o olhar se transforma em fotográfico, o pensamento alfabético se dissolve e o figurativo surge como espaço do pensamento e o obturador, como a pena da caneta tinteiro, os olhos e a mãos.

Após ter realizado algumas fotos, 22, para ser exato, e muito divagar, enquanto observávamos o cruzamento da Paulista com o parque Trianon, entramos na Livraria Cultura, no Conjunto Nacional, um lugar agradável onde, em um enclave recortado em meio a uma abundante prateleira de livros, foi possível beber um suco ou comer algo. A conversa com Isabel se deslocava para outros temas, como cinema, ficção científica, robôs humanoides, representações do corpo. O tempo passava rapidamente. Quando saímos da livraria, já era noite. Em poucos minutos, a luz que eu buscava, aquela de transição entre as primeiras luzes artificiais e a últimas naturais, havia desaparecido.

Fiz alguns cliques na penumbra iluminada pelos faróis dos carros que brilhavam sob algumas gotas de chuva.

Nos últimos dias da minha estadia em São Paulo, decidi me mudar para perto da Paulista, deixando o meu tranquilo refúgio no Alto da Lapa, na casa de Sylvia, uma outra colega da USP que, naquele período, estava no exterior. Transferi-me para o 23° andar do Blue Tree Premium Paulista, uma espécie de hotel arranha-céu. Então, voltei à solidão da fotografia.

1. *Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.* (Guy Debord 1956)

O cenário da minha janela era atraente, a poucos metros de altura, era possível ver a Avenida Paulista. Na realidade, bastava que eu saísse do meu apartamento "empoleirado", quase no topo do edifício, e pegasse o elevador para, após poucos passos, chegar ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Ao sair do saguão do hotel, deparei-me com um grande mural do artista Kobra, onde se via, em ressalto, uma enfermeira da cruz vermelha. O mural se encontrava logo atrás do museu, quase que indicando a oposição entre os espaços fechados e a rua. Eduardo Kobra é um artista paulistano muito famoso que trabalha não somente na sua cidade natal, mas em várias partes do mundo. Kobra se auto define um "street artist soldier".

Durante a semana, a Paulista é um fluxo ininterrupto de carros e de humanos, os primeiros preenchem as oitos pistas ao lado das ciclovias; os segundos, caminham ao longo de suas extensas calçadas.

Após tanto discursar sobre a imagem analógica, sem ser realmente um fundamentalista das mesmas, decidi pegar a minha "*full frame*" (jargão que significa que o sensor digital da câmera possui uma dimensão equivalente a de um filme de 24x36 mm) para caminhar sozinho, ao longo dos dois quilômetros e meio da Paulista. A reflex é mais volumosa que a telêmetro analógica. Resolvi operá-la manualmente, adotando somente uma lente fixa de 85mm. Assim, renunciava às muitas vantagens da moderna reflex digital. Não por uma forma de esnobismo ou por querer ser retrô, mas somente uma maneira de me concentrar na fotografia, uma espécie de abordagem ritualística à câmera, uma tentativa de simbiose entre o corpo e a máquina.

A fotografia digital é uma fotografia em cores, na sua tecnologia de base, mesmo sendo possível, com a manipulação de um *software*, transformar as imagens em preto e branco. Ao meu ver, a imagem digital é em cores e eu a opero nessa modalidade. No entanto, eu sentia a necessidade de um contraponto, em relação às fotos em preto e branco do domingo passado, para completar a minha tentativa de dar um panorama da maior avenida da metrópole brasileira. Metrópole onde se reúnem as contradições de um mundo que pulsa ao ritmo das transações financeiras, mas que continua, obstinadamente, ligado aos corpos humanos.

Começava a sentir-me à vontade ao caminhar pela avenida, com seus amplos espaços fartos de corpos e carros, todos dominados por um ritmo frenético. O fluxo contínuo de carros, motocicletas e ônibus era interrompido pelos semáforos que regulavam o trânsito e permitia que os pedestres cruzassem rapidamente a artéria. Ao centro da avenida, uma ciclovia abrigava tanto bicicletas quanto patinetes elétricos.

Foi naquele caos de veículos e pessoas, de riqueza e miséria, que decidi não fotografar as crianças de rua, que corriam às margens materiais da

avenida, alimentando-se das migalhas que caíam dos arranha-céus, tabernáculos da finança mundial. Penso que seria facilmente retórico incorporá-las, através de um olhar breve e exótico e, ao mesmo tempo, algo muito difícil e complexo para um olhar aprofundado.

Esse último registro eu poderia visualizar imediatamente, muito antes que um avião me levasse de volta à Itália, onde teria que esperar mais alguns dias para ver os negativos feitos com a câmera analógica. A despeito de tudo, o tempo de espera me agradava, fazendo com que o regresso fosse cheio de expectativas.

TRADUÇÃO
Heloisa Barbati

REVISÃO DA TRADUÇÃO
Thaís Bonini

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bateson, Gregory e Mary Catherine Bateson. 1987. *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred.* New York: Macmillan.

Debord, Guy. 1956. *Théorie de la dérive*, in Les Lèvres nues, n. 9, Bruxelles.

Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens Éditions de Minuit, Paris*, pgs. 195.

RESUMO

Diálogos fotográficos nos contextos do Mercado Central e da Avenida Paulista, em São Paulo; relatos e reflexões acerca da fotografia e da imagem digital.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia visual; Fotografia; Deriva; *Flâneur*; Aion.

ABSTRACT

Photographic dialogues in contexts of the *Mercado Central* and *Avenida Paulista*, in São Paulo; reports and reflections on photography and digital image.

KEYWORDS
Visual anthropology; Photography; Drift; Flâneur; Aion.

Riccardo Putti ensina Antropologia Visual na Universidade de Siena e na SSBDEA da Universidade de Perugia. Ele também dirige o laboratório de antropologia visual ARS VIDENDI do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Cognitivas da Universidade de Siena. Recentemente (outono de 2019) foi professor visitante internacional da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP. E-mail: riccardo.putti@unisi.it

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: 11/09/2020
Aprovado: 28/09/2020


ONAL
ILFORD
362
34
34A
35


ILFORD
3627-12
DELTA
MORTADELA BRASIL
224
marba
7A
8
8A
9


ILFORD
3627-12
O Empório
das frutas
16A
17
17A


KODA
26
KODAK 400TX
25
25A
26
25


GOOD


13
KODAK 400TX
14
491
EDIFÍCIO
SANTA EMÍLIA
GARAGEM SAÍDA
Domínio
SPIELBERG
13A
13
14




18
KODAK 400TX
19
KODAK 400TX
18
18A
19
19A




34
KODAK 400TX
35
A ÚLTIMA CEIA
R. Maria Figueiredo
Brigadeiro
34
34A
35


Av. Paulista
FOME
FLK-9539


KODAK 400TX
10
KODAK 400TX
9A
10
10A


SUPER
star


KODAK 400TX
3
KODAK 400TX
DROGASIL
2A
3
3A


HOMEM VITRUVIANO
ESPECIAL
EBB-2957
FMN-2091


KODAK 400TX
10
KODAK 400TX
CAIXA
21°C
9A
10
10A


874C PQ. CONTINENTAL
8 2455
Piso Baixo
FTI-8786





GIS

OBJET TROUVÉ: ETNOGRAFIA DE RUA – PARIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181404

FERNANDO DE TACCA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8998-4266
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – apdepia@unicamp.br






Paris - Banlieue
Autres départements
Etranger
Paris - Banlieue
Autres départements










3e Arrt
RUE
DE LA PERLE
3e Arrt
RUE
DE
THORIGNY


CHARLIE








RIE DE PARIS
EZ RIEN SUR LA VOIE PUBLIQUE
TRIEZ VOS DÉCHETS
ISEZ LE BAC APPROPRIÉ
MAIRIE DE PARIS





RESUMO

Esse pequeno ensaio faz parte de uma proposta mais ampla sobre a cidade de Paris, e teve seu início em 2012, inspirado pela relação entre o livro "*Pasages*", de Walter Benjamin e as fotografias de Eugéne Atget. Naquele momento, durante o período de um mês, foram produzidas imagens de ruas, vitrines, passagens, e de pequenos cantos, através de três tipos de câmeras, sendo uma delas analógica. Baseadas e inspiradas nos olhares técnicos de Atget, mas também produzidas e trabalhadas a partir de uma câmera cega (GoPRO) e de uma câmera Lomo olho de peixe, foram criadas sobreposições de imagens no próprio negativo para que se evidenciasse a decomposição de espaços monumentais através das imagens.

Como continuação da proposta, em um período mais amplo, entre março de 2016 e fevereiro de 2017, a partir do deambular e do flanar fotográfico pelas ruas de Paris, situações fortuitas e encontros casuais com objetos imprevistos, indicativa dos diálogos que propõe a cidade, retomaram o pensamento de Jean Baudrillard, e fizeram latente e constante a busca por uma existência ou uma conversa entre os objetos e seu entorno. Objetos banais, esquecidos, descartados ou interferidos, que ao olhar fotográfico criam pulsões, transformando o fotógrafo em um coletor, em seu sentido mais antropológico.

PALAVRAS-CHAVE:
Etnografia de rua; Paris; Antropologia visual.

ABSTRACT

This brief essay is part of a broader proposal about the city of Paris. It began in 2012 inspired by the relationship between the book "Passages" (by Walter Benjamin) and the photographs by Eugene Atget. At that moment and during a period of one month images were produced of streets, store windows, *PASSAGES?*, small corners. Three types of cameras were used, one of those analog. Based on and inspired by Atget's technical looks (also making use of a blind camera - GoPRO and a LOMO - fisheye camera) overlapped images were created in the negative itself so that the decomposition of monumental spaces could be evident using these images.

A sequel to this proposal took place during a wider period between March 2016 and **February** 2017. Based on photographic wandering through the streets of Paris, spontaneous occasions and casual encounters with unexpected objects revisited Jean Baudrillard's thoughts, highlighting the dialogs the city introduces. These also made constant the search of an existence or a dialog between the objects and its surroundings. Such objects seen as common, forgotten, discarded or interfered with can transform the photographer in a gatherer in the anthropological sense through the photographic pulses they create.

KEYWORDS:
Street ethnography; Paris; Visual anthropology.

FERNANDO DE TACCA é fotógrafo e foi professor no Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 1989 – 2019). Criador e editor da Revista Studium (2000 – 2019). Prêmio Pierre Verger de Fotografia 2004 – ABA; Bolsa Vitae de Artes 2002; Prêmio Zeferino Vaz de Reconhecimento Acadêmico 2006 – Unicamp; Prêmio Nacional de Fotografia Marc Ferrez 1984/2010/2014. Professor Visitante na Universidad de Buenos Aires (2004) e na Osaka of Foreign Studies University, no Japão (1995, 1997). Pós-doutorado na Universidad Complutense de Madrid (2011) e na Universidad de Zaragoza (2019), com bolsas FAPESP). Autor dos livros: A Imagética da Comissão Rondon (Papirus, 2001); Imagens do Sagrado (Ed. Unicamp/IMESP, 2009); Souvenirs (Ed. Unicamp, 2015). E-mail: fernandodetacca@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: 24/11/2020
Aprovado: 02/12/2020

GIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175885

RISCANDO PONTOS

RODERICK PETER STEEL
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-020 – eca@usp.br

ORCID
http://orcid.org/0000-0001-7661-420X

CÍRCULO INTERIOR E EXTERIOR[1]

Como funcionam territórios rituais e de viagens internacionais em termos de performatividade e corporificação? E quando começa ou termina uma viagem em ambos destes lugares? Como é que símbolos geram "energia" para esses corpos viajantes à medida que eles atravessam estados liminais no cosmograma e aeroporto? Quando as viagens aéreas começaram, nos anos 50, foram rapidamente apelidadas de coquetéis sobre asas: famílias se arrumavam, pais vestiam suas melhores roupas, meninos davam nós em gravatas pela primeira vez. À primeira vista, aeroportos testam limites de corpos pois obrigam viajantes a se submeterem a uma longa procissão de controles de segurança, não inteiramente desprovidos da noção de liminaridade. Em seu livro sobre linhas, Tim Ingold faz uma distinção entre o dédalo (*maze*) e o labirinto (*labyrinth*). Nessa analogia, o aeroporto é o dédalo, com corredores demarcados por barreiras que obstruem qualquer visão além do caminho imediatamente à frente. Ele canaliza, desvia e finalmente confunde o viajante que pode facilmente chegar ao portão errado, ou pior ainda, ao terminal errado. O dédalo é funcional e tem como meta um tipo de viagem determinado pelo destino. Com o labirinto, no entanto, o caminho nem sempre é tão claramente delineado, e é fácil vagar por vetores, ou "*wayfares*". Sinais sutis indicam o caminho

1 A integra do projeto "Riscando Pontos" contempla uma performance-palestra presencial. Estas "fotografias-combinadas", ou "montagens polípticas" seriam projetadas num diaporama, composto de múltiplos projetores de slides. Este suporte remete aos antigos relatos de antropólogos e outros viajantes que faziam apresentações ao vivo de suas viagens mundo afora.

a seguir. Afirma Ingold: "Você pode caminhar como um sonâmbulo ou sonhar ao longo de um caminho do labirinto e explorar outros tipos de percepção, mas deve prestar atenção ao processo de caminhar para chegar ao seu destino." (Ingold 2015, 131) Este percurso se assemelha ao desenho feito à mão do cosmograma, ou ponto-riscado, que também é ritualmente cantado e que canaliza múltiplas linhas de movimento em uma narrativa central onde deuses, ancestrais, natureza e humanos se entrelaçam. Na análise de Ingold, os aeroportos aparentemente obrigam os viajantes a seguir roteiros pré-definidos, dentro de uma rede estática de conectores.

Mas podemos realmente falar sobre o caráter dos espaços sem discutir o que acontece com os corpos que se movem e são movidos por eles? Será que viajantes simplesmente desempenham funções pré-designadas em um aeroporto, ou seu desenho circular semelhante a uma mandala, ou um cosmograma, serve para nos lembrar que viajantes performam vôos livres de passagem? Como rituais, viagens aéreas são "propositais (direcionadas à realização de um determinado objetivo)" e além dos "eventos comuns do dia a dia" (Tambiah 1981, 113). Viagens aéreas se assemelham a um rito: são planejados com semanas de antecedência e mobilizam o corpo no que costuma ser uma experiência estressante que envolve múltiplos portais, a começar pela escolha de um destino, aquisição de documentos, seguido por check-ins e múltiplas travessias. Este rito inclui escaneamentos do corpo inteiro – que alguns críticos chamam de "revista completa virtual sem causa provável" – e às vezes revistas físicas intrusivas e exames minuciosos do corpo com base na nacionalidade, aparência física e marcadores culturais. Um estudo sobre segurança aeroportuária constatou que os selecionados para revista detalhada a consideram uma ameaça à sua dignidade (Alards-Tomalin et al 2014, 62). A interação regular com a tríade de guardiões – alfândega, polícia e oficiais de migração – remete a noção de biopoder de Foucault: "mecanismos pelos quais as características biológicas básicas da espécie humana se tornaram o objeto de uma estratégia geral de poder." (Foucault 2007, 1). A noção do aeroporto como espaço liminar, repleto de intensidades afetivas e emocionais, contrapõe o aeroporto de Marc Auge como "não-lugar" estéril e vazio cultural, originalmente cunhado pelo autor no livro "*Introdução a une antropología de la submodernité.*" Auge afirma que lugares e não lugares não são espaços reais, mas imaginários, e se refere ao turismo como uma jornada impossível. Para ele, um sítio passa da tipologia do lugar ao não-lugar sempre que falta história e sentido. Porém, o viajante internacional também passa pelo que Schechner chama do limiar entre "categorias sociais ou identidades pessoais" (Schechner 2012, 63). Os três ritos de passagem de Van Gennep – separação, liminaridade e incorporação – atravessam viagens internacionais. A partir do momento que o viajante embarcam

no avião este se torna uma pessoa limiar. Quando entrevistei Nilson para o filme "Reinos[2]", ele afirmou que todos aqueles que chegam no seu terreiro para suas "Sessões de Cura" de quarta-feira à noite passam por uma limpeza ritual para livrá-los das "energias negativas da rua". A postura inicial, para quem entra no terreiro, é de submissão e respeito. Pisar num terreiro, ou aeroporto simultaneamente desterritorializa e reterritorializa o visitante-viajante. Durante a pandemia, viajantes submetem-se a uma leitura de temperatura, em antecipação a quaisquer sinais de uma potencial febre por Covid-19. Os visitantes do templo aguardam enquanto Cobra Coral – uma das primeiras entidades que recebeu em transe, quando tinha quatorze anos e ainda praticava umbanda – espalha a fumaça de um incensário litúrgico na sua frente e entoa pontos-cantados – as canções litúrgicas associadas ao ponto-riscado – aos espíritos indígenas. Depois de receber o Caboclo Sete-Flechas, este canaliza as chamas das velas acesas com uma série de gestos de braços cruzados que imitam os sinais do ponto-riscado sobre o corpo do Pai Nilson, e nos objetos que serão usados na cura sessão. De acordo com este sacerdote:

> Como funciona o ritual? A entidade que me possuiu esfrega fogo sobre meu corpo, purificando assim o corpo que está usando enquanto alcança a aura dos iniciados e canta: "Corre corre malunginho! Vença a oposição e limpe os caminhos". Uma vez que tudo foi limpo, é como se a energia de todos é estabilizada e então você começa a curar. (Pai Nilson entrevistado no filme "REINOS")

Caboclo Sete-Flechas então caminha até os visitantes e desenha uma cruz com um grande bastão de giz (pemba) na testa de cada um, num alinhamento e corporificação de um dos **símbolos** principais do ponto-riscado. Farris Thompson, em "*Flash of the Spirit*" nos lembra que a cruz *Yowa* junta a metade inferior do cosmograma Kongo, chamado de Kalunga (o mundo dos mortos se chama *lunga*) com os vivos na parte superior. No Brasil esta cruz umbandista é polivalente e demarca a relação entre deuses, entidades (ou encantados), ancestrais, vivos e – no jogo de búzios – com o destino pessoal (*odu*). Se diz que o espaço ritual mais simples é uma cruz grega [+] marcada no chão. Pai Nilson ativa essas linhas com sopros de fumaça. "Usa fumaça para descarregar, usa fumaça para redirecionar as energias e trabalhá-las a favor das pessoas." Fogo e fumaça são formas imateriais cruciais à maioria dos princípios científicos. Para Emanoel DeLanda, a física moderna pensa em termos de forças inobserváveis, que ele chama de "atratores", que combinam de maneiras complexas para produzir vetores e formas ou figuras particulares. E é o espírito do caboclo – encarnado – que realiza

2 https://roderickssteel.wixsite.com/reinos

um desencadeamento metafórico desses atratores, por uma variedade de meios que, por sua vez, modificam física e virtualmente objetos e corpos. Para DeLanda, os atratores modificam a matéria e a tornam detectável. Na ciência real, gases, sólidos e líquidos são diferentes estados de um único sistema, e o fogo manipulado e a fumaça soprada pelo caboclo no seu cachimbo invertido ou boca performa o ato de modificar, despertar, ativar o potencial latente de objetos rituais. Os visitantes compactuam com essa fumaça virtual-espiritual: fecham os olhos e sintam o soprar. Se tornam seres tácteis, em vez de óticos, invertendo a sensação de subordinação do toque e do sensorial ao visual. A fumaça é percebida e interiorizado pelo corpo, proprioceptivamente, por meio de neurônios mecano-sensoriais nos músculos. Brian Massumi descreve um efeito residual de eventos como rituais, causado pelo aumento de energias, como algo que é "sustentado por tempo suficiente para deixar uma espécie de imagem residual de seu dinamismo, que pode ser reativada ou injetada em outras atividades" (Massumi 1987, 14). O ritual cria uma teia de estados intensivos e os canaliza, direciona e encaminha a um fim específico como cura. Embora os visitantes geralmente não sejam "iniciados" seus corpos são graficamente aparelhados com as linhas "cósmicas" desenhadas no chão. A assinatura de cada caboclo em forma de ponto-riscado se funde com o corpo do observador, que então se torna um co-*performer*, e imbui símbolos com significados próprios. De fato, Roger Bastide, um etnógrafo francês que traçou o candomblé nos anos 50, atribuiu aos pontos riscados a tarefa de "revelar aos indivíduos sua vida secreta". (Bastide 2011, 95).

Victor Turner nos diz que a ambiguidade reina nas fronteiras das estruturas rituais e que a liminaridade não é um conceito que explica as coisas (Turner 1988, 102). Bateson se refere aos conflitos que levam a esse cruzamento como "Esquizogênese". No segundo volume de Capitalismo e Esquizofrenia, Deleuze e Guattari se propuseram a escrever e criar uma série de "platôs de intensidade" a fim de buscar novos vocabulários para superar a formulação do platô de Gregory Bateson, a partir de seu ensaio sobre a cultura balinesa (Deleuze & Guattari 1987, 24). Brian Massumi observa, na sua nota de tradutor que esta é uma das poucas ocasiões em que eles reconhecem uma dívida com Bateson: eles assumem diretamente sua compreensão dos platôs como "uma região de intensidades autovibrantes contínuas cujo desenvolvimento evita qualquer orientação em direção a uma culminação ponto ou extremidade exterior" (Deleuze & Guattari 1987, 24). Isso lembra a descrição de Pai Nilson do campo de forças para o qual os visitantes são trazidos pelos cosmogramas: "É uma ciência e sabedoria em que uma pessoa é aprisionada em energias positivas que suprimem as forças negativas e as dissipam. Mas há uma dupla corrente aqui: após essa descarga, os mesmos símbolos trazem benefícios." Será que a natureza polissêmica

das flechas desenhadas no solo nas sessões de cura é muito diferente do percurso que prescrevem nas pistas aeroportuárias? Nos rituais do ponto-riscado os símbolos tornam-se campos de força e estão "em jogo": eles rechaçam especificidade e ganham sentido no corpo do visitante. Os sinais do aeroporto, no entanto, não estão "em jogo": pode haver pequenas variações de país para país, mas seus significados permanecem fixos segundo a Convenção de Aviação Civil Internacional, de 1951. O ponto riscado é de fato uma "região com autovibração": um conjunto conectado de momentos e experiências que, no entanto, são capazes de mover a si mesmos e uns aos outros. Se de fato a territorialização se da por regiões conceituais, que mantém o platô coeso, então o terreiro da umbanda fornece uma região altamente simbólica, potencializada por meio dessas "vibrações". Linhas e símbolos gráficos paradoxalmente dão ao platô um campo de energias virtuais potenciais que se movimentam sobre um terreno móvel. A palavra "vibração" figura como um dos principais "princípios científicos" da Umbanda. Uma busca rápida na internet revela uma série de textos baseados no "Caibalon", publicado me 1908, que defendem que a umbanda é uma ciência, parte de um "princípio hermético" enunciado há anos pelos Mestres do antigo Egito, em que as "diferenças entre as diversas manifestações de Matéria, Energia, Mente e Espírito resultam das ordens das variáveis de Vibração", e que permite ao estudante Hermetista "conhecer as suas vibrações mentais, assim como também a dos outros."

O visitante, que não consegue modificar eficazmente a estrutura ritual, é incumbido de gerar significados para que o ponto-riscado gere a cura. "O platô de intensidade é um objetivo-em-si-mesmo, uma situação de constante evolução e devir em que o conflito não se constrói, mas é expressado e liberado." O único conflito possível aqui é como individuar um conjunto de símbolos aos quais foi atribuído um potencial ou poder de cura dentro de uma "ciência" mística que transcende o aparato perceptivo organizado da subjetividade. Pai Nilson explicita essa relação: "Uma estrela de seis pontas é formada por dois triângulos que equilibram a terra e o céu. As setas e outros símbolos podem até ser percebidos como signos indígenas, mas não: eles são meios de direcionar as energias. Que faz parte de outra sabedoria que são outras formas de consciência agindo no corpo astral dos espíritos indianos que recebo, como Caboclo Sete-Flechas".

Como argumentado por Turner, eventos e performances não são estruturas simples pois têm vida própria. Temos de estudar esses momentos como instâncias reais de contingência, momentos em que a formação de significado e o simbolismo se condensam e assumem novas formas. Nilson enfatiza: "Os símbolos se referem ao universo de cada pessoa." Os símbolos são individualizados, e aqueles que foram curados podem

retribuir significado aos símbolos de cura. Mais uma vez, nos voltamos para Campbell, que especifica o funcionamento de um sistema simbólico de três camadas: o físico, da consciência em estado de vigília; o espiritual e o onírico; e o inexprimível e absolutamente incognoscível." (Campbell 1997, 199). Campbell afirma que o termo "significado" só pode referir-se aos dois primeiros, que fazem parte da esfera da ciência, dos sinais. O inexprimível, o absolutamente incognoscível, pode ser apenas sentido e não mais hoje no santuário religioso do que em qualquer outro lugar. O "inexprimível" de Campbell é uma reminiscência de uma grandeza além de qualquer possibilidade de cálculo matemático inerente ao sublime de Kant. Para Pai Nilson, essa imensidão encontra-se na distância entre os extremos convocados pelas formas híbridas ponto-riscados, que se ligam ao pensamento africano e ocidental. Em suas palavras: "A polaridade existe na maioria das religiões tradicionais. Positivo e negativo coexistem: a Maçonaria tem suas duas colunas. Leitores de cartas, leitores de tarô veem tudo em termos de polaridade. Dependendo da maneira que uma carta cai ela é positiva ou negativa." DeLanda usa um exemplo da termodinâmica para descrever um processo semelhante: a morfogênese. Para ele, sistemas que incorporam uma diferença de intensidade são adeptos da criação de fenômenos de experiência. Isso acontece, por exemplo, quando opostos polares, como o ar frio e o ar quente, são separados em recipientes e depois misturados, produzindo um fluxo espontâneo de ar de um lado para o outro. Para ele, "muitos fenômenos, em geologia, meteorologia, biologia e até economia e sociologia, emergem espontaneamente da interação das diferenças de intensidade" (Delanda 1997, 3). Os caboclos performam, administram intensidades e energias morfogênicas. Isso reverte o que DeLanda descreve como a obsessão da física – de criar formas finais em equilíbrio – a favor de um processo morfogenético movido magicamente "pela diferença que dá origem a essas formas" (Delanda 1997, 4). O ponto-riscado, e os rituais em geral, "libertam diferenças intensivas das extensas estruturas (estruturas estendidas no espaço-tempo) a que dão origem". O que importa aqui é a cocriação de fenômenos de experiência, que geram, em termos deleuzianos, importantes insights filosóficos (e psicológicos) para o visitante que "só podem ser apreendidos durante o processo de morfogênese, isto é, antes que a forma final seja atualizado, antes que a diferença desapareça." Mas o ritual do ponto-riscado orquestra a interação entre essas diferenças de intensidade e dá origem a fenômenos de experiência para produzir um fenômeno (uma cura mágica) que pode eventualmente produzir evidências científicas (alterações em um exame médico). Estamos nos aproximando, neste caso, a noção deleuziana do corpo sem órgãos, e seu "autômato espiritual" que requer um surto inventivo de afetos e ações para responder a uma nova condição sensorial, que combina "transmitir [s] o sentido espiritual do mundo diretamente para o cérebro." (Ramey 2012, 11). A transcendência

performada pelo visitante possivelmente se da entre o que é empírico, pessoal e individuado e o que é transcendental em termos de um ritual impessoal e pré-individual. Este é um espaço vetorial e não métrico. Na verdade, um corpo colocado no meio de um cosmograma rapidamente se vê sobrecarregado em termos sensoriais, às vezes incapaz de perceber com clareza e ativar a imaginação. Voltamos novamente ao sublime de Kant como expressão do transcendente encontrado na natureza e como drama multi-sensorial que sobrecarrega o corpo.

CONCLUSÃO

Usando a analogia deleuzeiana, é como se o ponto-riscado restaurasse um corpo doente às suas n-dimensões (N-1) que a realidade gradualmente subtraiu. Em contraste com isso, as setas de asfalto, nas quais foram depositados todo tipo de marcas de derrapagem de pneus e óleo de motor, denotam hoje, especificamente, linhas riscadas de contágio, transmissão viral, linhas de fuga pandêmicas. O aeroporto que antes era uma encruzilhada impessoal de convergência é agora, de divergência de diferentes mundos, produzindo linhas de fuga invisíveis, tornaram-se descentralizadores escatológicos do biopoder. Assim como o ponto-riscado, os aeroportos provam que "Liminalidade é um mundo de contingência onde eventos e ideias, e a própria "realidade", podem ser impulsionados em direções diferentes" (Thomassen 2012, 700).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFRICAS

Alards-Tomalin. 2014. Airport security measures and their influence on enplanement intentions. *Journal of Air Transport Management 55.* 37, 60-68.

Bastide, R. (1948-1949). 2011. Ensaio de Uma Estética Afro-Brasileira. In *Impressões do Brasil: Roger Bastide.* Fraya Frehse e Samuel Titan Jr. (Org.), São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Campbell, Joseph. 1997. *O Voo do Pássaro Selvagem.* Editora Rosa dos Tempos. Rio de Janeiro.

Delanda, Manuel. 1997. *The Machinic Phylum. TechnoMorphica.* Rotterdam.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trad. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Eriksen Thomas Hylland. 1992. *In limbo: notes on the culture of airports, easa meeting in Prague.*

Foucault, Michel. 2007. *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978.* pp. 1–4; see notes on p. 24, notes 1–4.

Geertz, Clifford. 1972. Deep play: notes on the Balinese cockfight. *Daedalus,* 134 (4) Fall, 56-86.

Kapferer, Bruce. 1986. The ritual process and the problem of reflexivity in Sinhalese demon exorcism. In *Rite, Drama, Festival, Spectacle.* John MacAloon, ed., pp. 179-207. Ithaca: Cornell University Press.

Ramey, Joshua Ramey. 2012. *The Hermetic Deleuze: Philosophy and Spiritual Ordeal.* Duke University Press,

Rappaport, R. A. 1999. *Ritual and religion in the making of humanity.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Sakano, A. 2016. Airport security and screening satisfaction: A case study of U.S. *Journal of Air Transport Management 55.*

Shaw, Robert. 2015. Bringing Deleuze and Guattari down to earth through Gregory Bateson: plateaus, rhizomes and ecosophical subjectivity. *Theory, Culture & Society*, 32(7-8), pp.151-171.

Tambiah, S. J. 1981. A performative approach to ritual. *Proc. Br. Acad. 65.*

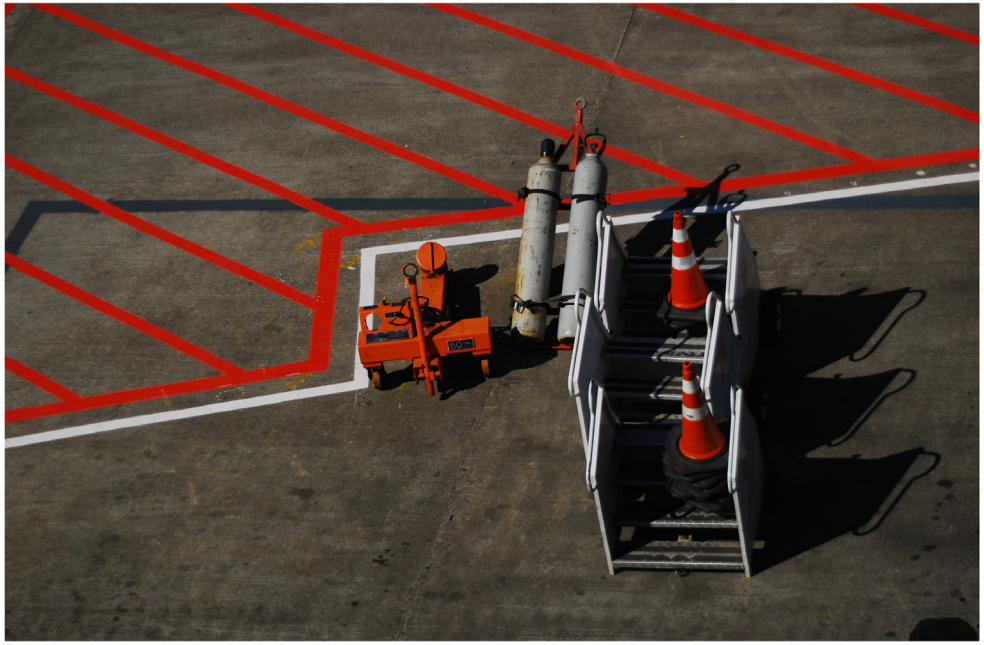
Thomassen, Bjørn. 2012. Notes towards an Anthropology of Political Revolutions. In *Comparative Studies in Society and History*.

Thompson, Robert Farris. 1983. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy.* New York: Random House.

Turner, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications.

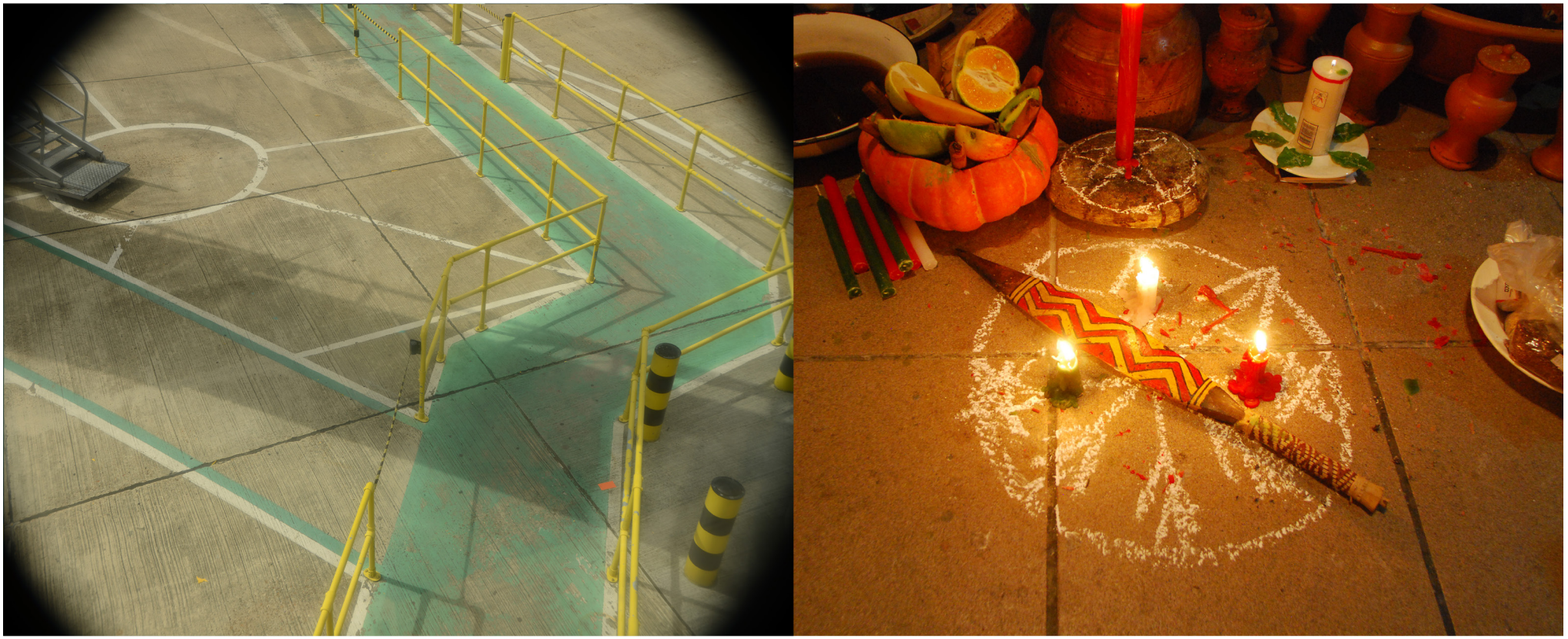

STOP









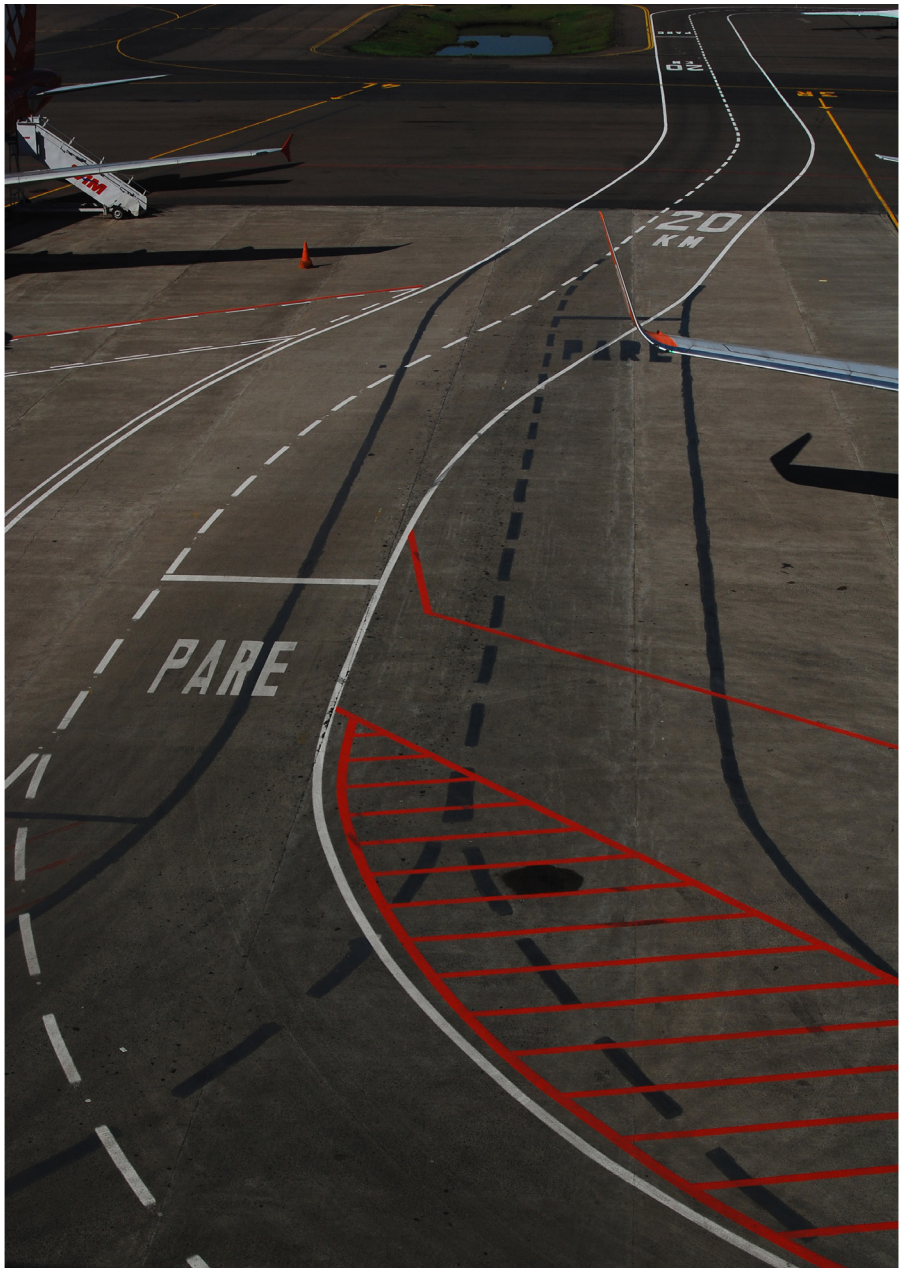



Intl
RCL
E175
ERJ
ERJ145/ERJ135/ERJ140/ERJ145


B757-21787-8
B767-2-3
B777-21787-9
B74






20
KM
PARE
PARE











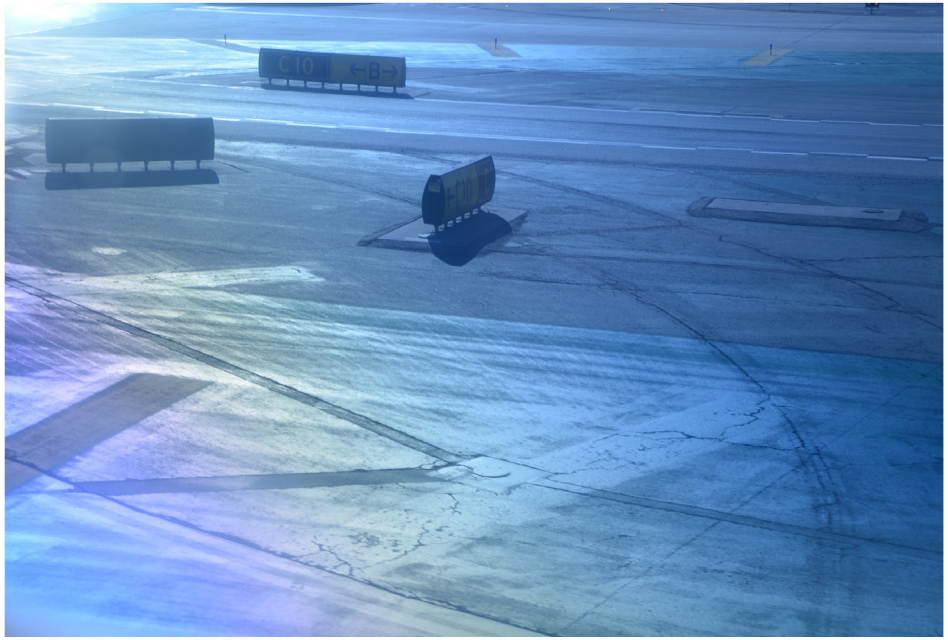

SECURITY
E
UREZZA
BUS






































AVIATOR



RESUMO

Este ensaio fotográfico cria um movimento paralelo entre a observação etnográfica e um arranjo fotográfico polípticoˢ, a fim de alinhar fronteiras artísticas e antropológicas entre cosmogramas afro-brasileiros – pontos-riscados – e marcações aeroportuáriasˢ. Essas fotografias exploram semelhanças entre vocabulários visuais simbólicos que predominam em cosmogramas e sinais de aeroporto para criar linhas fuga entre estes espaços liminares. O texto e imagens convidam a imaginar formas inéditas de relacionar mundos diametricamente opostos: terreiro/aeroporto; transe/estar-em-trânsito; cosmografia/sinalização aeroportuária; cura/covid-19. E desta fusão abrir para múltiplas dimensões temporais que nos possibilitam deslocar e visionar por meio de uma manifestação artística-acadêmica.

PALAVRAS CHAVE
Cosmograma; políptico; umbanda; aeroporto; fotografia.

ABSTRACT

This photographic essay creates an experimental parallel flow between ethnographic observation and polyptychal photographs, in order to align artistic and anthropological borders between African Brazilian cosmograms - pontos-riscados - and airport markings. The polyptychs explore similarities between a 'visual vocabulary' prevalent in cosmograms and airport signs to create lines of flight between between these liminal spaces. Text and images suggest imagining new ways of relating diametrically opposed worlds: umbanda temple / airport; trance / being-in-transit; cosmogram/ airport markings; cure / covid-19. And to open up to multiple temporal dimensions that enable us to dislocate, to perceive anew through an artistic-academic manifestation.

KEYWORDS
Cosmogram; polyptychs; umbanda; airport; photography.

3 Existe uma ligação óbvia entre o políptico e o ponto riscado, ambos são divididos em quatro partes iguais por suas linhas horizontais e verticais (que formam uma "cruz grega"). Os polípticos eram pintados na Renascença para retábulos em igrejas e catedrais.

4 Comecei a fotografar a Festa de Iemanjá em Praia Grande nos anos 90. Vinte anos mais tarde, enquanto esperava numa sala do aeroporto de Tucson, Arizona, enxergava sobrepostas ao asfalto do aeroporto sucessivos riscos deixados pelos pneus dos aviões, quase como partituras visuais. Havia ali uma série de notas entoadas que pediam encontros com outras grafias, sons, linhas movediças. Passei cinco anos fotografando aeroprotos, e juntei esss imagens às fotos de pontos riscados tiradas na praia e em terreiros de Umbanda, Tambor-de-Mina e candomblé de Angola.

Roderick Peter Steel é doutorando e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Possui graduação em Cinema pela Boston University (1991). Trabalhou com documentários nos Estados Unidos (WGBH-PBS) e Inglaterra. É membro dos Grupos de Pesquisa: Poéticas no Audiovisual (USP) e LabArteMídia (USP). Em sua obra, parte de experimentações visuais para abordar questões ligadas a diversos tipos de montagem entre a performance do corpo e a performance audiovisual, dentro do território da arte contemporânea e das religiões de matriz africana.
E-mail: rodericksteel@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: 05/10/2020
Aprovado: 03/11/2020

GIS

"A GIRA QUE EU FAÇO É FIRME!" – O GESTO DA RAINHA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174197

JEAN SOUZA DOS ANJOS[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7216-4747
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil, 60020-181 – ppga@unilab.edu.br

Laroyê, Rainha Pombagira Sete Encruzilhadas! É ela a mulher que abre os caminhos, as porteiras, para a feitura deste ensaio que é uma macumba de antropologia e imagem. A Pombagira é uma mulher que desafia o mundo do patriarcado com o seu corpo subversivo. Ela dança, canta, bebe, fuma e gargalha. É com sua gargalhada que a entidade da Umbanda anuncia sua chegada no terreiro. O objetivo da manifestação da Pombagira é a realização dos desejos de seus filhos e filhas. Pombagira é um Exu Mulher, ou seja, ela é uma intercessora, uma entidade de comunicação entre o mundo material e o mundo espiritual. Exus, como diz Birman (1985, 42) são capazes de quebrar qualquer galho e excelentes abridores de caminhos. São figuras transgressoras, como indica Augras (2009, 16), que em tudo correspondem à inversão dos valores prezados pela boa sociedade.

Na Cabana do Preto Velho da Mata Escura, terreiro de Umbanda localizado no bairro Bom Jardim, em Fortaleza-CE, a Rainha Pombagira encarna (Anjos 2019, 102) no Pai Valdo de Iansã. A Festa da Rainha acontece desde 1987 e é uma das mais belas da cidade. Pombagira chega e canta "A gira que eu faço é firme. É gira de mulher que não bambeia. No meio da encruzilhada, no romper da madrugada, Pombagira faz a gira". Entre a força do

1 Este ensaio foi produzindo durante a pesquisa de campo para o mestrado em antropologia pelo Programa Associado de Pós-Graduação (PPGA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) e foi orientado pela Prof.ª Dr.ª Jânia Perla Diógenes de Aquino. A Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) financiou a pesquisa com uma bolsa de estudo.

mistério, a Pombagira sustenta o pensamento de quem nela confia. A festa acontece no segundo sábado de novembro e é preciso sete giras preparatórias, o cortejo com o assentamento da entidade pela cidade e a matança para o banquete da festa. Na celebração a Pombagira ganha flores, perfumes, joias entre outras oferendas que umbandistas e clientes trazem para presenteá-la.

Fotografo deixando escapar segredos sagrados, gestos sutis. Mas quem olha, às vezes, não vê. É preciso treinar o olhar de pesquisador. Nem tudo é dito. E nem tudo é possível de se dizer. Rabelo (2015) em seu artigo *Aprender a ver no Candomblé* diz que o "iaô treina a atenção para ver o que não está diretamente acessível ao seu olhar". O antropólogo-fotógrafo também treina. É o olhar de soslaio, "uma visão de relance, discreta e rápida". Treina o olhar para o invisível presente no visível. Apreende a lidar com as respostas de silêncios. Os desejos, as vontades, as disputas, as entrelinhas... O que o mundo invisível pode nos desvelar por meio das imagens? A força da mulher das encruzilhadas.

A força da Rainha Pombagira é a potência deste ensaio que se mostra em poética visual. Não é por acaso que o movimento da mulher transborda pelas fotografias espalhando a emoção que a entidade encarna. Revolucionária no amor, do amor e pelo amor, a Moça, como também é chamada, vive e reina atendendo anseios, apascentando corpos e almas, reacendendo a chama da vida, curando feridas... Quando a mulher encarna, meu corpo treme e meus pelos arrepiam. Porque nós sabemos um do outro e ela está nas encruzilhadas da minha existência. O corpo presente, vivo, emana perfume e a vida flui porque os caminhos se abrem. No abraço, a graça e o perdão se apresentam como um rio perene. A confirmação chega, a liberdade se derrama e a alma ilumina. A Rainha, dona de si, canta: "Estrela linda vem descendo de Aruanda. Estrela da Pombagira, ela é a Rainha da Umbanda. Estrela linda no salão iluminou. Estrela da Pombagira, ela é Rainha do Amor".

REFERÊNCIAS

Anjos, Jean Souza dos. 2019. *Amor, festa, devoção: a rainha Pombagira Sete Encruzilhadas.* 2019. 158f. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Centro de Humanidades, Programa Associado de Pós-graduação em Antropologia Social, Fortaleza (CE). Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/50245 Acesso em: 01 out. 2020.

Augras, Monique. 2009. *Imaginário da magia: magia do imaginário.* Petrópolis, RJ: Vozes, Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: Editora PUC.

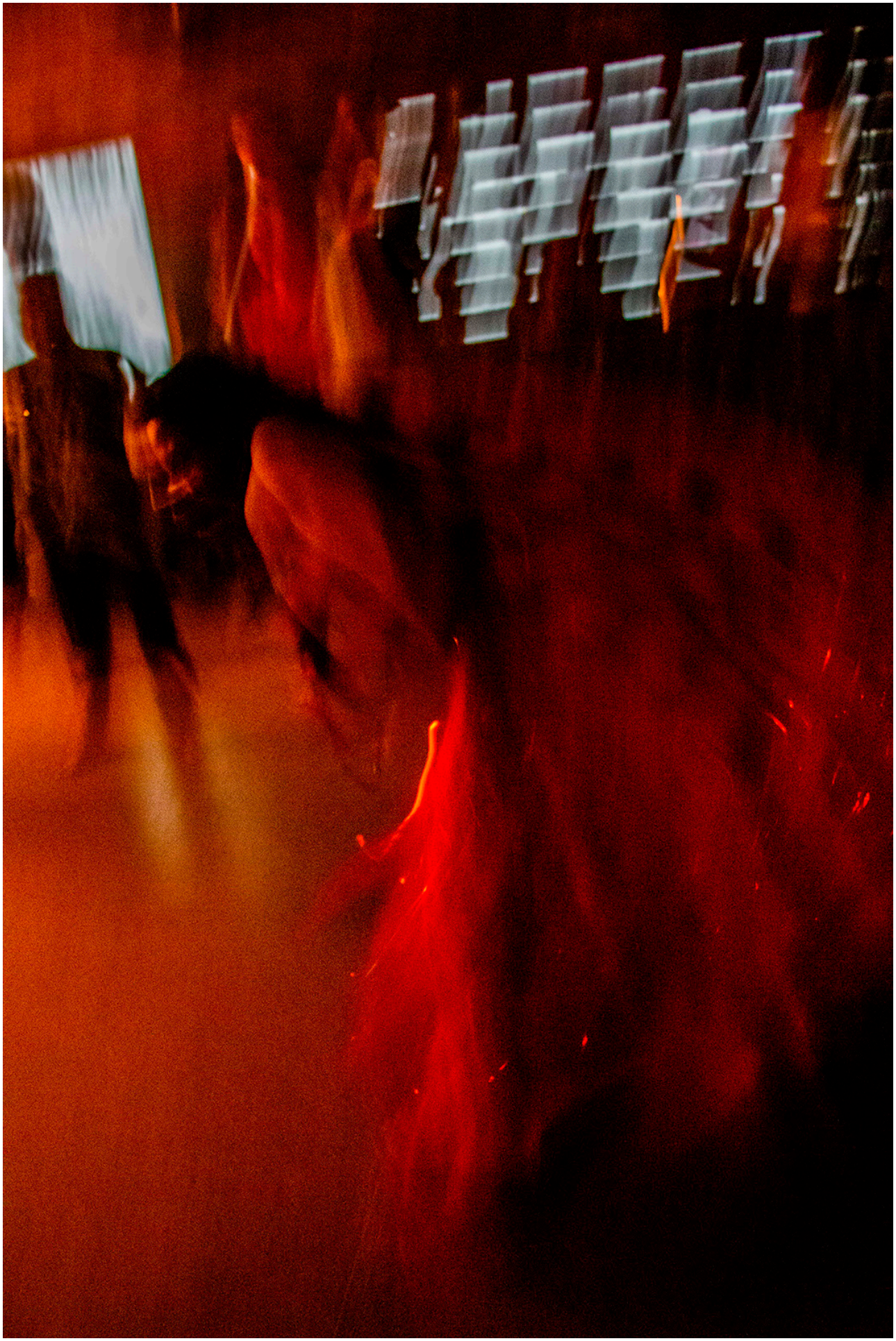
Birman, Patrícia. 1985. *O que é umbanda.* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense.

Rabelo. Miriam C. M. 2015. Aprender a ver no candomblé. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 229-251. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ha/v21n44/0104-7183-ha-21-44-0229.pdf Acesso em: 01 out. 2020.





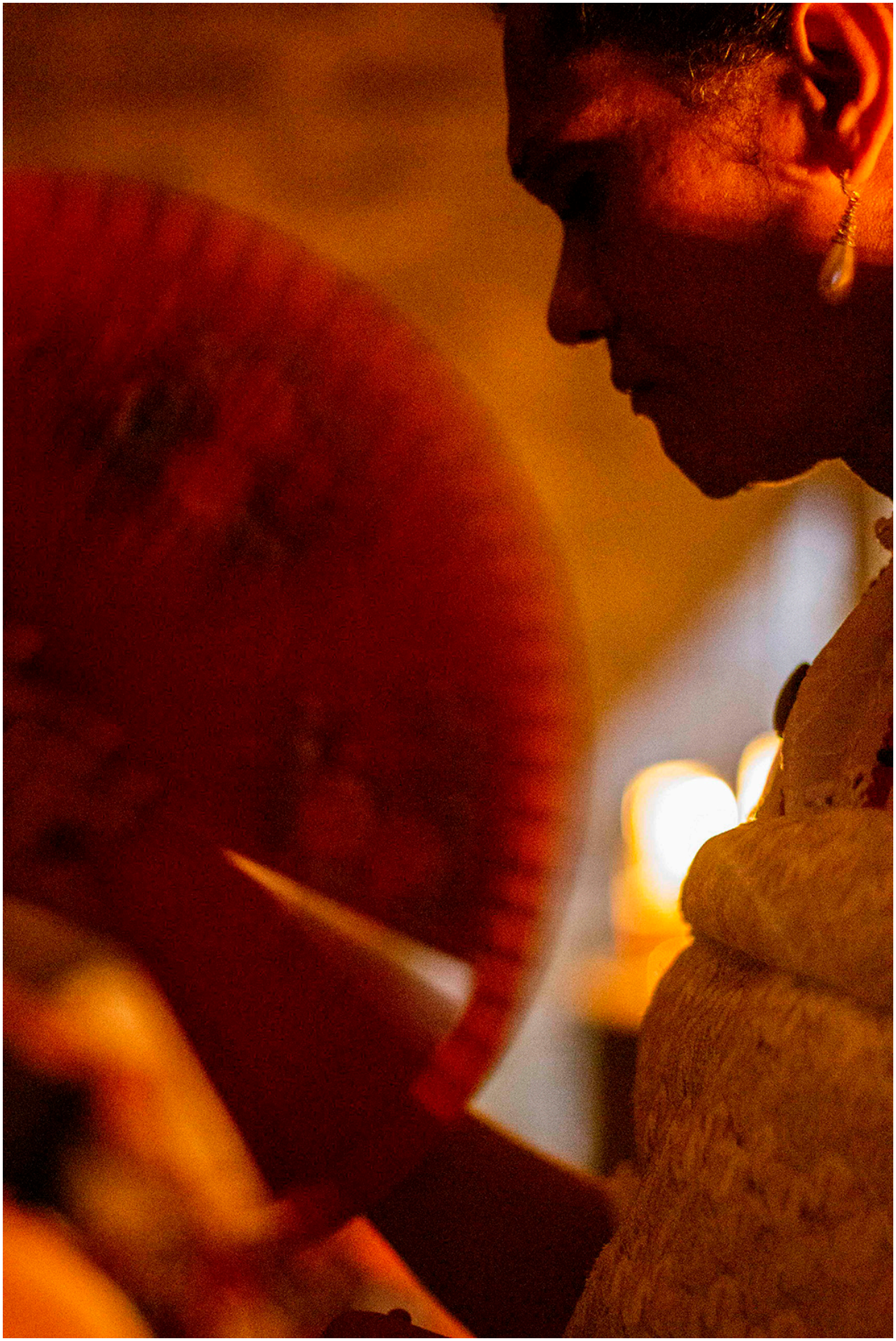








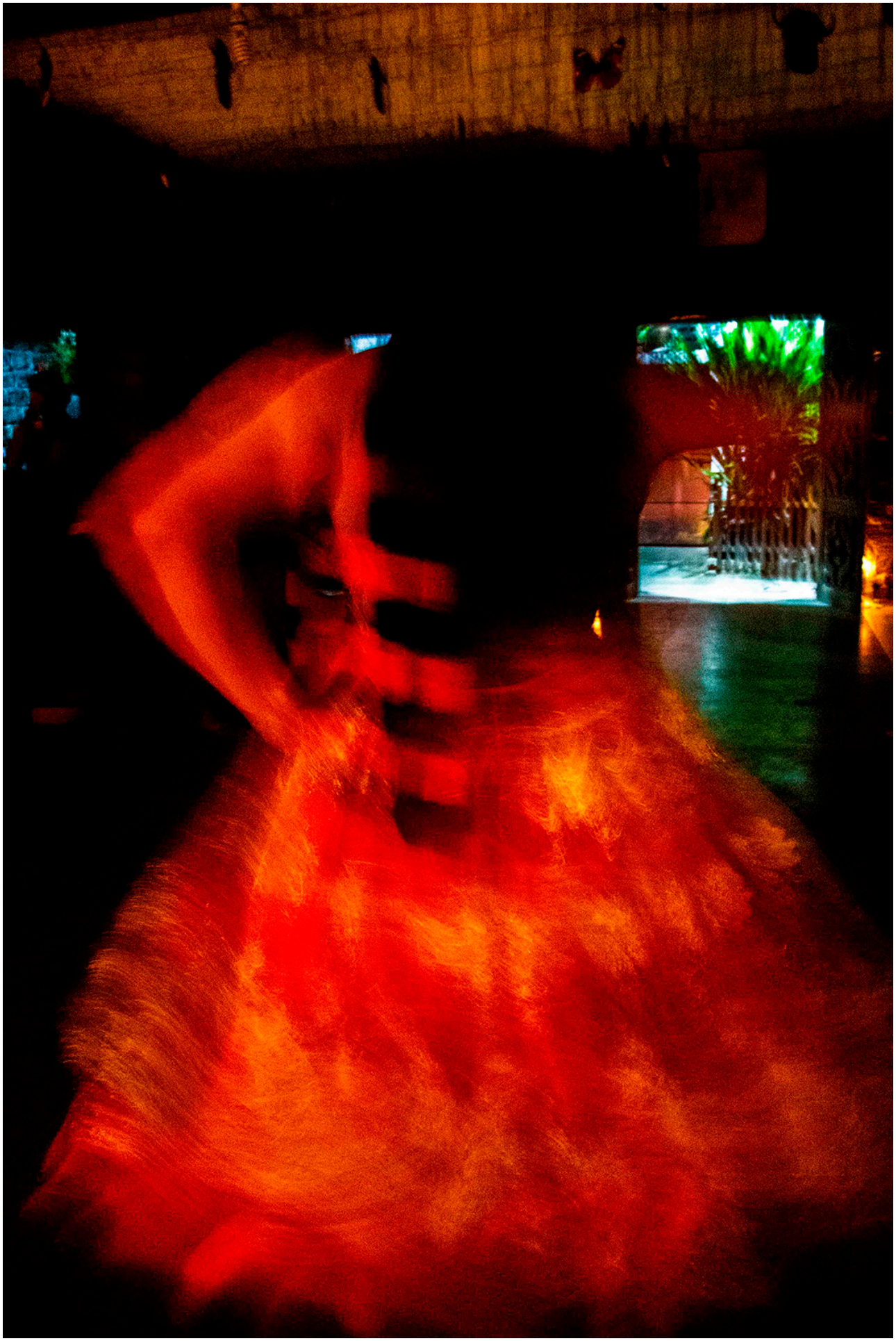

















HILTON

RESUMO

Ensaio fotográfico sobre as giras da Rainha Pombagira Sete Encruzilhadas na Cabana do Preto Velho da Mata Escura, em Fortaleza, CE. Um trabalho, uma baia, uma antropologia macumbeira que movimenta e enfeitiça. As imagens encantadas desvelam o que se pode olhar e guardam os segredos sagrados, gestos. O visível e o invisível se encontram revelando poéticas, interstícios e conhecimentos.

PALAVRAS-CHAVE
Pombagira; Umbanda; Religião afro-brasileira; Antropologia visual; Imagem.

ABSTRACT

Photo essay on the rituals of Rainha Pombagira Sete Encruzilhadas in the Cabana do Preto Velho da Mata Escura, in Fortaleza, CE. A worker, a *macumbeira* anthropology that moves and bewitches. The enchanted images reveal what you can look at and keep the sacred secrets, gestures. The visible and the invisible find themselves revealing poetics, interstices, and knowledge.

KEYWORDS:
Pombagira; Umbanda; Afro-brazilian religion; Visual anthropology; Image.

JEAN DOS ANJOS é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Possui especialização em Ciências da Religião: Pesquisa e Ensino do Fenômeno Religioso pela Faculdade Católica de Fortaleza (FCF), bacharelado e licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Selecionado para o Prêmio Pierre Verger da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), em 2020. Recebeu menção honrosa no III Prêmio de Fotografia Arthur Napoleão Figueiredo, em 2018. Premiado no Salão de Abril, em 2016. Pesquisador do Laboratório de Antropologia e Imagem (LAI/UFC). Associado da ABA.

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: 02/10/2020
Aprovado: 06/10/2020

GIS

MEMÓRIA É MOVIMENTO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175030

ALICE NIN
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-9276-2998
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil, 24210-201 – gap.egh@id.uff.br

É um dia de dezembro já mergulhado no alto verão carioca e os corpos que sobem e descem dos ônibus e vans se movem mais soltos, imersos na energia que os fins de ano parecem exalar aos pouquinhos, chegando devagar, e por fim imergindo a cidade num êxtase silencioso e um tanto dolorido de mais uma passagem anual. Fazemos a cola pros lambes em baixo do sol quente e a mistura responsável por juntar as imagens às paredes se derrete e evapora rapidamente. Bota escada pra lá, bota escada pra cá, tá soltando a ponta direita da foto ali, passa a cola, passa de novo, cuidado vai rasgar, encharca, precisa de mais, tem que tirar as bolhas com as pontas dos dedos, cuidado, vou fazer, ainda tem mais oito fotos, vai lá na Beta pegar mais água pra mistura, enquanto isso a gente vai descendo a rua pra conversar com o dono do mercadinho pra colar a foto da noiva lá naquela parede verde, tá bem, leva a escada que aí a gente já cola as fotos que vão na parede da caixa d'água, tá bem, deixa escorrer.

Hoje à noite é o dia da inauguração da exposição e vai ter churrasco, e vai ter cinema, a tela do cinemão já tá lá na quadra do Azul, enquanto isso quem foi no mercado comprar as carnes e refrigerantes pro churrasco tá chegando e a gente tá montando uma mesa com os cartões postais impressos com imagens do arquivo dos moradores; uma delas de seis mulheres, todas vestidas de rosa, num carnaval da escola de samba do Jaca, a *Unidos do Jacarezinho*. Outro de uma foto em preto e branco com a formação de um time de futebol, quem tá em pé tá de braço cruzado e quem tá agachado se abraça com intimidade em frente a uma bola de futebol toda branca que espera paciente sobre a grama. Outra

foto, essa colorida, é de uma festa de aniversário onde as pessoas olham pra câmera posando em volta de uma mesa de bolo com salgadinhos e refrigerantes, esses ainda em garrafas de vidro, como hoje são as cervejas. Todas essas imagens fazem parte de arquivos pessoais que, quando compartilhados, se coletivizam, e acessam tempos vários. Lembro de Didi-Huberman (2012) que diz que a imagem é rastro, corte, traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares.

Entre muitas imagens aconteceu o evento que chamamos de Tenda das Memórias, que aconteceu um mês antes, em frente ao bar do João, boteco de um antigo morador do Azul que fica ao lado da casa da tia Beta, mãe do Léo, que nos recebe. No dia da tenda a caixa de som do bar do João se fazia presente com música e cerveja, junto de duas mesas repletas de fotografias e varais espalhados pelas paredes com mais fotografias, essas penduradas por pequenos pregadores de madeira. Quem passava quase sempre se demorava em alguma imagem ou outra, e nesse vai e vem o Léo e o Gê filmam, o Dudu e eu fotografamos, todo mundo bebe e conversa, tem gente que dança, e a tarde vai escorregando devagarinho pelo dia.

***

Memória é movimento é um ensaio de fotografias sobre o poder da circulação comunitária de imagens internas à arquivos pessoais e familiares, partindo de um trabalho coletivo que culminou com uma exposição chamada *Outro Olhar*, realizada nas ruas do Azul, parte alta da comunidade do Jacarezinho (RJ), e é fruto de uma parceria entre os coletivos Norte Comum e Cafuné na Laje, na época ambos atuantes na cidade do Rio de Janeiro a partir de práticas artísticas coletivas e descentralizadas. O ensaio documenta o processo coletivo de realização da exposição, que consistia em trabalhar com a memória visual do morro do Azul a partir de imagens dos arquivos dos próprios moradores, suas histórias e memórias do lugar, e é um desdobramento da pesquisa que já tinha sido iniciada pela Cafuné na Laje para realizar o filme *Favela que me viu crescer*[1], lançado em 2015.

Partindo do processo de realização da exposição, as fotografias deste ensaio se debruçam sobre como movimentar a memória visual de arquivos pessoais promove o encontro e a partilha dessas imagens-portais como uma forma de viver a fotografia, experimentando-as coletivamente, fortalecendo os laços comunitários e a importância histórica do lugar a partir de dentro, a partir de como ele próprio se significa visualmente. Assim reconhecendo e difundindo a relevância desses

1 https://www.youtube.com/watch?v=JiT3ovJgbYM

arquivos como um território necessário para o debate contemporâneo acerca das imagens fotográficas e sua participação na construção de uma memória coletiva.

As fotos são sobre o encontro com imagens de um arquivo que é pessoal mas também coletivo, na medida que conta sobre a história e memória do Azul, no Jacarezinho. É sobre o encontro de imagens familiares, dos álbuns, com a rua. É sobre o convívio das pessoas com suas memórias, e o poder de movimentá-las: em cada relação ativada pelas imagens o lugar se atualiza e se fortalece através de si.

O Azul é parte do Jacarezinho, que fica na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Entre os muros da General Electrics (GE), o rio Jacaré, e a linha do trem, o Jacarezinho nos anos 80 se situava na região do segundo maior parque industrial da cidade do Rio de Janeiro. Léo Lima, fotógrafo nascido e criado no Azul, integrante do coletivo Cafuné na Laje, escreve esse texto sobre o Jacarezinho para o catálogo da exposição:

> Situado na Zona Norte do Rio de Janeiro, o jacarezinho ergueu-se da Vieira Fazenda, parte baixa da favela até o Morro Azul na parte alta, cercado por indústrias e fábricas. No caminho que começa atravessando a linha do trem para um lado ou para o outro, casas de pau a pique e alvenaria se misturam aos terreiros de umbanda e candomblé, igrejas evangélicas, campos de futebol e balcões de bares de esquina em diferentes alturas, ligados por escadas de concreto, pipas incansáveis cortam os céus, as crianças estão sempre em movimento enquanto algumas caixas d'água paradas.
>
> O antigo morro da "titica" foi sendo moldado ao longo do tempo, por desejo ou necessidade dos seus moradores, novos e antigos, até o que vemos hoje: superposições continuadas de sonhos, desejos e necessidades, casas, bares, quadras, lojas e lajes. O que o Jacarezinho tem de extraordinário? Não sei ao certo, o que sei com certeza é que, quando se pede a um morador do jacarezinho que descreva uma vida feliz ele sempre imagina uma favela como a dele, com sua gente, do futebol na G.E. à Escola de Samba Unidos do Jacarezinho.

Se um lugar é sempre um quebra cabeça de olhares e permanências, e as perspectivas sobre ele coexistem em camadas simultâneas, (sejam elas camadas temporais ou relacionais que se ocupa num mesmo território) propomos as fotografias como imagens-portais que nos permitem partilhar e transitar por entre essas camadas de simultaneidade, nos proporcionando uma viagem à deriva no tempo/espaço de um lugar e seus *diversos passados* (Rivera Cusicanqui 2018).

Por isso, a exposição não buscou contar uma história nos termos lineares do que significa a História de um lugar, mas sim, a partir das fotografias, colocar em circulação histórias que são contadas na beira do asfalto, sem separar e organizar o lugar no tempo de maneira tradicional, já que o que nos movia não era um processo de catalogação como os dos museus e instituições, mas sim um processo de troca de experiências e histórias que habitam um lugar de *tiempos mixtos* (Rivera Cusicanqui 2018), onde as fotos de família reúnem e recolocam uma temporalidade misturada através da simultaneidade de tempos heterogêneos por elas ativadas. Essa recusa da linearidade e escolha pela simultaneidade como método de encontro com as fotografias dos moradores me parece uma escolha importante para que tipo de processo estava sendo ativado.

***

Outro Olhar promoveu o acontecimento de reunir pessoas em torno de imagens que elas mesmo produziram, narrando junto sobre essas lembranças: pode parecer trivial, mas se pararmos para pensar no histórico que o direito à memória visual têm no país e em que tipos de imagens circulam sobre o Jacarezinho nos principais meios de comunicação da cidade, fica evidente que esse movimento de se encontrar para celebrar as fotografias que contam sobre suas histórias a partir de suas próprias representações é um acontecimento de contracorrente.

Encarar a memória como acontecimento é importante para pensar a forma como a exposição propôs circular as imagens que dela participaram, se opondo ao fetiche de produto tão característico ao meio das artes visuais, todo o processo foi pensado em torno de tipos de *movimentação* e *trajeto* voltados para a *troca*; tendo como "material expositivo" principal as próprias *relações*, ao invés dos objetos e produtos. O acontecimento de lembrar junto é uma prática muito poderosa, num sentido mesmo de ritual coletivo. Me parece que quando as memórias são compartilhadas localmente, reforçando esse laço de recordação comum, reafirmamos a potência do que significa viver em comunidade.

Isto é, quando lembramos juntos acessamos os muitos passados de um lugar, ativando memórias que contornam a sensação de pertencimento à ele; a demolição de uma construção marcante do bairro, ou o fim de uma linha de ônibus, ou até mesmo um acidente que alguém próximo sofreu jogando futebol, as festas de aniversário, enfim, imagens em alto-relevo com posições e vínculos referentes a uma temporalidade diversa e territórios simultâneos. Em *Outro Olhar* isso aconteceu junto de uma circulação que movimentava as imagens num sentido de aproximar e fortalecer as

autorrepresentações do território do Azul, ou seja, junto de uma circulação que aproximava as pessoas das imagens (ao invés de distanciar, como é comum nos museus e instituições de arte) como agentes constantes de sua construção. Por isso, uma dinâmica de acontecimento: pois existe propondo movimento e demarcando passagens.

Assim, se o foco estava nas relações e não no produto, a exposição aconteceu mesmo foi nas conversas entre as pessoas durante sua realização, e o foto-ensaio *Memória é movimento* é sobre esses encontros e conversas a meio-fio com quem passava pela rua e se deparava com as imagens de si, dos vizinhos, dos parentes junto aos vizinhos, dos primos ainda crianças, dos familiares que já se foram, dos antigos namorados e namoradas e do time de futebol do bairro. Aconteceu no movimento das fotos que iam de mão em mão, dos corpos que encontravam os lambe-lambes, e não em torno de produtos-objetos a serem expostos e comercializados em um espaço restrito a sua existência e protagonismo.

Por isso que é a partir das relações que esse foto ensaio propõe memória como movimento, pois as imagens de arquivo das moradoras do Azul, junto das histórias delas mesmas, trazem o recheio de um lugar que continua nascendo, por não ser fixo, e renascendo a cada palavra e fotografia onde lembranças são ativadas por dentro, às avessas, e contam sobre os muitos passados de chão e céu partilhados no Azul. Me parece que as memórias são um acontecimento pois não existem paradas. Pelo contrário, se criam na troca, em movimento, existem na conversa, no miolo das histórias, num devaneio que por mais solitário que pareça, se move.

Mais sobre o projeto Outro Olhar: https://navalhanaliga.com/Outro-Olhar-1

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós*, vol. 2, n 4: 206-219.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. Fragmentos de Yapa en torno a la noción de Lo ch'ixi. In: *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Silvia Rivera Cusicanqui, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tinta Limón: 75-93.






OZZER FLUP


















AZUL
DIA:
ADV.
LOCAL:
HORA:
N.B.
ambev






SAUDADE
AZUL
CVRL
AZUL
PAGA VAIA!

RESUMO

O ensaio fotográfico *Memória é movimento* é sobre o encontro com fotografias de arquivo pessoal dos moradores do Azul, no Jacarezinho, Rio de Janeiro (RJ), a partir da realização coletiva da exposição *Outro Olhar* pelos coletivos Cafuné na Laje e Norte Comum. Partindo do processo de pesquisa da exposição, as fotografias se debruçam sobre a importância de movimentar a memória visual de arquivos pessoais, promovendo o encontro e a partilha dessas imagens-portais como forma de viver a fotografia, experimentando-as coletivamente, fortalecendo os laços comunitários e a importância histórica do lugar a partir de dentro, de como ele próprio se significa visualmente. Assim reconhecendo e difundindo a relevância desses arquivos como um território necessário para o debate contemporâneo acerca das imagens fotográficas e sua participação na construção da memória coletiva de um lugar.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia visual; Memória visual; Fotografia; Arquivo; Artes visuais.

ABSTRACT

The photo essay Memory is movement is about the encounter with personal archive
photographs of residents of Azul, in Jacarezinho (Rio de Janeiro), gathered by the exhibition
Outro Olhar, conceived by the collectives Cafuné na Laje and Norte Comum. Having the
exhibition's research process as a starting point, the photographs focus on the importance of
mobilizing visual memory of personal archives. The aim was to approach and share these
portal-images and promote a way of perceiving and experiencing photography collectively,
while strengthening community bonds. The emphasis was placed on the historical importance
of the territory from within, of how it is visually signified. Thus, the recognizing and valuing
of these archives is a necessity for the contemporary debate about photographic images and
their participation in the construction of a territory's collective memory.

KEYWORDS
Visual anthropology; Visual memory; Photography; Archive; Visual arts.

ALICE NIN é fotógrafa e pesquisadora residente no Rio de Janeiro. Tem Bacharel em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com orientação da professora Oiara Bonilla. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) em um projeto de mapeamento dos núcleos de Antropologia Visual no Brasil (2018), supervisionado pela professora Ana Lúcia Ferraz (CAV - ABA), resultando na criação do site do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (CAV-ABA). Com o coletivo Norte Comum realizou diversos projetos onde buscavam construir existência pelo direito à cidade e circulação nas costuras urbanas. Atualmente trabalha como Assistente de Câmera em diversos projetos audiovisuais, além de continuar desenvolvendo seu trabalho como fotógrafa e pesquisadora. E-mail: alicelimanin@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: 26/09/2020
Aprovado: 06/10/2020

GIS

DENGBÊJ – UM GRITO DE RESISTÊNCIA CURDO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175241

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7776-6464

KELEN PESSUTO
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

Um grande pátio ao ar livre cheio de cadeiras, um grupo sentado ao canto fuma cigarros de palha enquanto bebem chá e conversam. Pelas paredes revestidas de basalto ecoam uma voz rouca. Uma sala repleta de homens sentados, são cantores curdos e sua plateia. Um senhor de cabelos brancos e bigode, trajando um lenço curdo no pescoço ressoa os versos de sua canção. Uma das mãos abafa o som em um de seus ouvidos, enquanto a outra segura o *tasbih*[1]. Sem o acompanhamento de instrumentos, utilizando apenas voz, ele canta em curdo. A cada estrofe uma pausa para encher os pulmões de ar novamente, uma tosse, um pigarro... O final de sua canção, a qual termina com um grave "eee eyh!", é emendada pelo brado de um outro cantor. E assim, um após o outro, quatro senhores cantam as lendas curdas para uma plateia composta principalmente de homens. Essas performances são diárias, começam às 13:00 e terminam ao pôr do sol.

Trata-se do Dengbêj Evi (Dengbêj House), no antigo bairro de Sur, em Diyarbakir, principal cidade do Curdistão[2] turco, que se situa ao norte da Turquia e é considerada hoje o principal centro de *dengbêj*. O que me levou a este lugar foram as palavras de Ciwan, um refugiado curdo-sírio: "Se você quer conhecer sobre

1 Tasbih, conhecido também como Masbaha, é um objeto similar ao rosário, com contas (que podem ser 33 ou 99 e que representam os 99 nomes de Deus) utilizado pelos muçulmanos em suas orações.
2 O Curdistão é uma região do Oriente Médio que foi dividida entre o Irã, Iraque, Síria e Turquia, após a 1ª Guerra Mundial. Os curdos não são turcos nem árabes nem persas, formam sua própria etnia, cujas origens são incertas (Cf. Pessuto 2017).

um povo, você tem que ouvir sua música". Sem falar a língua e com a câmera na mão, percorri a cidade de Diyarbakir em busca dos chamados "rouxinóis das montanhas".

Dengbêj significa cantor em curdo, é um termo composto das palavras *deng* (voz) e *bêj* (tempo presente do verbo dizer) (Scalbert-Yücel 2009, 4). Esses cantores são poetas profissionais, que cantam contos, lendas e histórias de seu povo. Suas canções não possuem acompanhamento instrumental, eles utilizam somente a própria voz, assim transmitem as tradições. O termo é utilizado para definir tanto esses cantores quanto o gênero musical. O *Dengbêj* é uma das maiores manifestações culturais do povo curdo, responsável pela transmissão da língua e histórias curdas.

A ideia de nação curda está diretamente ligada à questão do idioma curdo. Os governos soberanos, sabendo da importância do curdo como mobilizador de identidades acabam por coibir seu uso. O processo de assimilação perpetrado pelas "nações hospedeiras" (categoria nativa) — Irã, Iraque, Síria e Turquia — começa já pela língua, pois ao minar a cultura de um povo, enfraquece-se sua memória coletiva. A língua curda é responsável por manter a coesão e a conservação da identidade nacional de 25 milhões de curdos.

Como a prática do Dengbêj está ligada ao uso da língua curda, ela sofreu, desde a criação do Estado turco, diversas crises[3]. Desde a década de 1960, período do primeiro golpe militar da Turquia (época marcada por um forte nacionalismo), tem havido, muitas vezes, tensões entre *dengbêjs* e as autoridades. Em 1980, após o golpe militar na Turquia, os *dengbêjs* foram silenciados. O curdo foi proibido oficialmente, houve prisão e até tortura, que não poupou nem os cantores e nem ouvintes. Os cantores e pessoas que possuíam gravações em casa foram presos, em uma época que falar curdo nas ruas gerava multa e até prisões.

A partir do final da década de 1990, houve uma institucionalização do *dengbêj* e em 2007 foi criado, na cidade de Diyarbakır, o Dengbêj Evi (Dengbêj House), local que reúne estes cantores, que só podem cantar músicas de amor e nunca abordar temas políticos em suas canções quando cantadas em público.

Desta forma, o *dengbêj* é o principal meio de transmissão do idioma e da cultura curda. E esta série fotográfica, realizada na cidade de Diyarbakir, retrata esses cantores e os arredores do Dengbêj Evi.

3 A música curda na Turquia passou por sete diferentes períodos, que vai desde a proibição total até a institucionalização do dengbêj (Cf. Reigle 2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

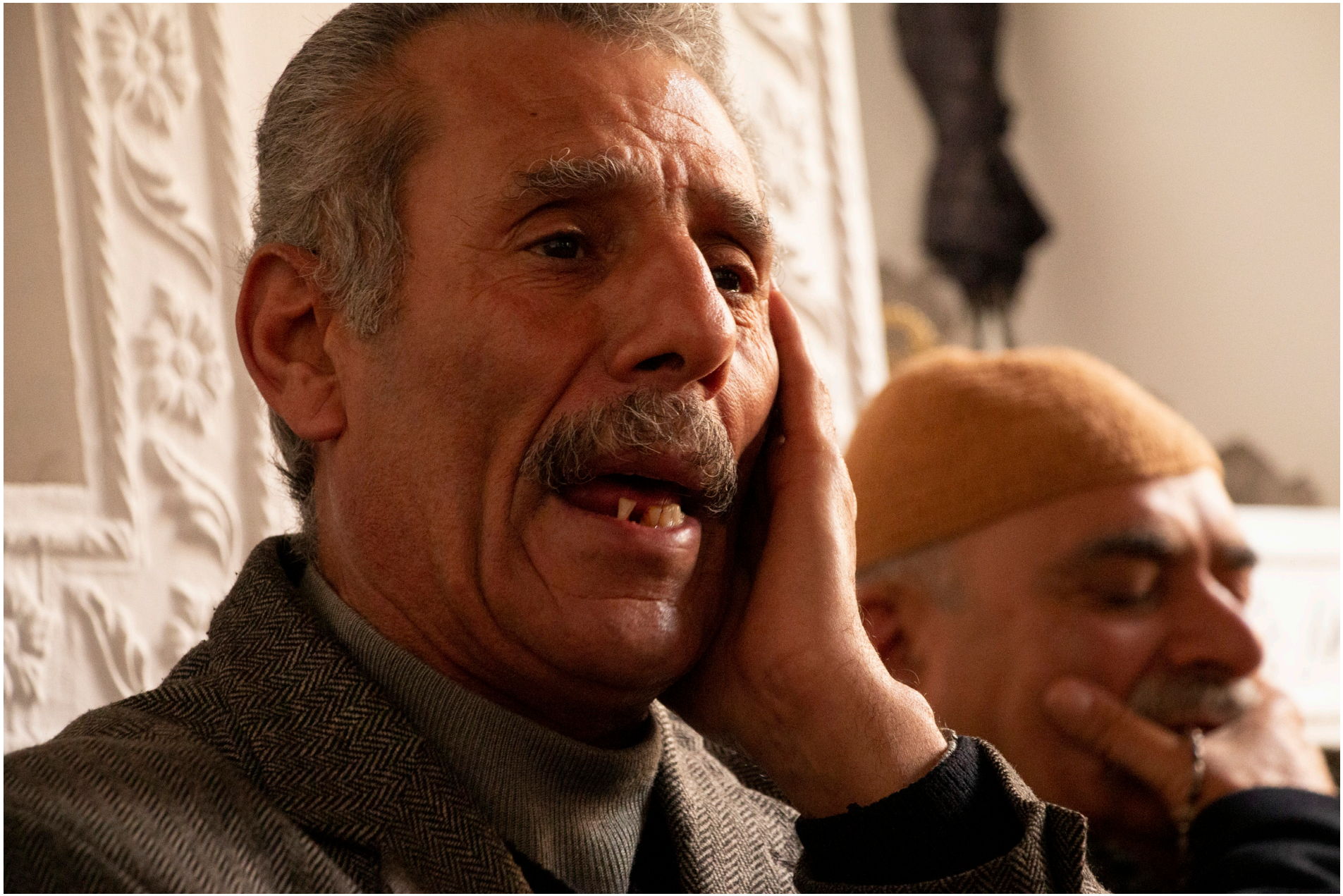
Pessuto, Kelen. 2017. Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Reigle, Robert F. 2013. A brief history of Kurdish music recordings in Turkey. *Hellenic Journal of Music, Education and Culture*. Vol. 4.

Scalbert-Yücel, Clémence. 2009. The Invention of a Tradition: Diyarbakır's Dengbêj Project. *European Journal of Turkish Studies* 10/2009. http://ejts.revues.org/4055 (acessado em 08/04/2015).




















EZBER
ELEKTRİK





RESUMO

Este foto-ensaio foi realizado na cidade de Diyarbakir, no Curdistão turco, e retrata o *dengbêj*, a principal prática cultural do povo curdo, que visa transmitir sua língua, seus mitos e suas histórias através das gerações. Em um país onde o idioma curdo é proibido até nas escolas, a prática do *dengbêj*, mesmo institucionalizada (a partir de 2007, quando foi criado o Dengbêj House), é um ato de resistência do povo curdo, pois através dessas canções a língua curda vive e resiste.

PALAVRAS-CHAVE: Dengbêj, Música curda, Diyarbakir, Curdistão.

ABSTRACT

This photo essay was accomplished in the Diyarbakir city, in the Turkish Kurdistan, and portrays the Dengbêj, the principal cultural practice of the Kurdish people, which aims to transmit their language, myths and histories through generations. In a country where the idiom is forbidden even at schools, the Dengbêj practice, even institutionalized (since 2007, when was founded the Dengbêj House), is an act of resistance of the Kurdish people, because through these songs the Kurdish language lives and resists.

KEYWORDS: Dengbêj; Kurdish song; Diyarbakir; Kurdistan.

Kelen Pessuto é cineasta, mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e bolsista FAPESP. Pesquisadora do GRACIAS (Grupo de Antropologia em contextos islâmicos e árabes), GRAVI (Grupo de Antropologia Visual) e NAPEDRA (Grupo de Antropologia, Performance e Drama). Membro do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) - Portugal. E-mail: kelenpessuto@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: 29/09/2020
Aprovado: 06/10/2020

GIS

VESTÍGIOS E MARCAS ALÉM DAS HUMANAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.174260

JAQUELINE GOMES[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-2605-3093
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31270-901 – antro_pos@fafich.ufmg.br

Para as pessoas que vivem às margens do Lago Amanã, a criação de um lugar envolve um aspecto bastante prático de ação sobre determinada porção da floresta. Deve-se ser ativo, *zeloso*, mas antes de tudo, bom negociador. Para um jovem começar uma *roça* é necessária a anuência de seus pais, parentes ou mais velhos. É, antes de tudo, uma sinalização do amadurecimento, de que a vida adulta chegou e com ela a possibilidade de se constituir uma família. Falo dessa necessidade de negociação também vislumbrando um caráter temporal. Raramente uma ponta de terra é *mata bruta*, mas antes, como *capoeira* ainda que velha, nela há marcas de outras gentes e de outros tempos. Trata-se então, de uma negociação também com o passado, sobre o que deve ser contado sobre as marcas passíveis de serem visualizadas, quem são seus produtores e donos. Parte dessa negociação em algum momento pode se dar no campo cosmopolítico, quando além de animais e plantas, as pessoas se encontram com curupiras, mãe da mata, pai dos bichos, caboclinho, mapinguari e tantos outros seres que transitam entre estatutos ontológicos.

Essa dimensão ativa de produção de lugares, envolvendo o estabelecimento de *roça* e posterior implementação de um *sítio*[2], articula, pelo menos, duas dimensões: a

1 Texto desenvolvido durante a vigência de bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).
2 A dinâmica de cultivo na região envolve um sistema migratório de roças de espécies de ciclo curto voltadas para subsistência e comercialização em pequena escala, e manejo prolongado de áreas chamadas de sítios que se constituem como agroflorestas.

da vida social das comunidades que se atualiza pelos casamentos, nascimentos de filhos e rearranjos de alianças e redes de parentesco e compadrio; e o passado dos próprios lugares, que não raras vezes, são efetivamente produto de trajetórias pessoais, que envolvem, por sua vez, desejos e ações de pessoas específicas, mas sempre circunscritas em tempos específicos também: o *tempo dos antigos*, *da seringa*, *dos patrões* ou mesmo o *tempo da reserva*. A clareza dessa relação entre a formação dos lugares e seu arcabouço histórico se colocou para mim quando recebi o convite para visitar o *sítio* de Erinei Tavares, chamado Careta, filho de meus principais anfitriões na comunidade Bom Jesus do Baré.

Numa manhã de quinta-feira, faltando três dias para minha partida e encerramento de mais uma etapa de campo, saí com Careta e seu filho Gabriel, de apenas 4 anos, chamado de Gabigol, em alusão ao jogador do Flamengo, time que é quase unânime na comunidade. Apenas nós três em uma boa canoa, com um rabeta (motor de polpa) e 10 litros de gasolina. Nos acompanhavam o fumo colombiano, uma espingarda e terçado, uma mochila com alguns apetrechos como canivete, colheres, um pacote de bolacha recheada e uma fralda de pano para limpar a criança, ainda uma garrafa pet com água fria e nosso almoço: farinha com calabresa frita. Na minha bolsa, a máquina fotográfica, meu smartphone que cumpria a função de GPS e um caderno com caneta. Eram cerca de 7 horas da manhã quando saímos, sem haver de minha parte um objetivo muito claro que não o de "andar" pelo Igarapé, parar nos lugares que houvesse nome e conhecê-los, ainda que nos meus termos este "conhecer" considerasse mais que basicamente duas ações: georreferenciar – ou "tirar o ponto", como Careta se referia – e registrar informações que julgasse relevantes, como plantas presentes, se havia sido roça, quem a abriu ou se haveria um *chupador*[3] ou alguma história ou "causo" curioso do passado. Além do mais, era uma oportunidade para conferir a presença de *cacos*, que é como os vestígios cerâmicos arqueológicos são chamados localmente.

Obviamente, a cada 10 minutos ou menos, Careta me falava um novo nome em ambas as margens do Igarapé. Ali tinha um barreiro, logo mais uma trilha, ou onde o pessoal abre suas roças, mais à frente um sítio, na esquerda rebolados de castanha, estradas de seringa. Que terrível! Seria impossível parar em todas as pontas de terra, afinal, todas eram "lugares". Que decepcionante! Planejar uma andança para voltar no mesmo dia, com uma criança, sem muita comida e a sensação que levaria dias para percorrer alguns poucos quilômetros. Estava tudo errado, mas eu

3 São locais alagadiços que na bibliografia especializada estão relacionadas às áreas que animais buscam para obtenção de minerais. Assim, são pontos de caça usados no território, que entre as pessoas de Amanã podem ser chamados de *barreiro*, *chupador e canamã*, classificados de acordo com critérios de implantação, sazonalidade e frequência e diversidade de animais.

empolgada! O igarapé que remetia algum monótono no seu verde, tão meandrante que a todo olhar me enganava com uma ressaca, era constituído por tantos lugares possíveis que reavaliei se era mesmo necessário proceder com aquele dito mapeamento de lugares significativos.

De fato, mapeá-los não me fazia conhecê-los. Meus companheiros de Amanã sempre me informavam isso de maneira gentil. A ida do pequeno Gabriel me fazia pensar em como aquela criança entre tantas incursões, pelo tempo da canoa que nos faz olhar cada tom de verde e formas de folhagens, estaria construindo seu mapa, não exatamente mental, mas incorporado através de expedições desde sua tenra idade. Por muitos anos de ir e voltar.

De estar.

Parar e tomar um banho.

De fazer um assado.

De ir focar e caçar,

De eventos como aquele narrado por seu pai, que ocorrera uma semana antes de nosso "passeio": ele e dois de seus primos foram até o São Sebastião, um deles não era um bom caçador. Sem experiência suficiente para andar naquele igarapé já não muito cheio e com muitos *paus*, de repente uma paleta quebrada.

Voltaram 40 km igarapé abaixo no remo.

A viagem de quatro horas transformada em vinte.

O tempo relativo, que sem o barulho do motor permitia um observar detalhado das nuances e sombras das margens, dos sons de ariranhas e pássaros, das marcas de gente e de bichos.

Já ciente naquele início de dia, que levaria uma vida para compreender e conhecer aqueles lugares, continuei a anotar, e principalmente, a fotografar. Paramos naqueles lugares que Careta elegeu como mais interessantes, isto envolvendo a facilidade do caminhar e o que falar sobre eles, bem como o que ponderava ser relevante para meus objetivos: registrar histórias e encontrar "vestígios materiais".

O primeiro lugar visitado foi o sítio de seu irmão. Não chegamos até a roça de mandioca, na qual haviam trabalhado no ano anterior, mas nas margens repletas de rastros de ariranhas e aproveitamos a visibilidade do

terreno para encontrar alguns *cacos* de cerâmica. A próxima parada seria o sítio do próprio Careta, e o parafraseando: "*pense num lugar bonito*". Uma ponta não muito alta, com um declive suave até a margem d'água, bem limpa. Somos recebidos por uma estrutura de paxiúba e telhado de palha de ubim, envolta por palmeiras diversas como açaí e bacaba. Esta casa, chamada de tapiri, era elevada do chão, não possuía paredes, apenas os esteios que são suportes para as redes. Os únicos dois objetos presentes eram um *fogareiro*[4] e uma *bilha* para água feitos de barro, provavelmente adquiridos com as mulheres da comunidade Nova Olinda. Na frente da casa que dava para o Igarapé, Careta ia observando a superfície do terreno à procura de fragmentos. Embora não tivesse encontrado vestígios arqueológicos anteriormente, me justificava que olhar era importante porque ele não sabia se realmente não existiam ali, pois nunca havia procurado, ainda não tinha *andado para ver* aquelas coisas. Acessamos a roça percorrendo um trilho por entre capoeira antiga e frutíferas, a clareira invadida por uma forte luz, implantada aos fundos do tapiri do sítio, com mandioca brava, cará e banana. Era vistosa e provocava o gradiente entre a mata bruta e o cultivo da jovem família.

A cada nova parada ou lugar avistado, narrativas desencadeavam-se sobre experiências das mais diversas. Fenômenos como trovões que abriram clareira na mata, bichos incomuns como o *janauí* que eram atraídos pela fumaça de peixe assado às margens do igarapé, e por isso o simples ato de assar um peixe longe das comunidades (lugar social por excelência) pairava alguma tensão entre a proibição dentre os mais idosos e transgressão dos mais jovens. Uma concentração de palmeiras marajá que se tornou dispositivo para narrativas de experiências sensoriais, como o causo do encontro desastroso de um homem com o dono dos bichos, quando o caçador tomou consciência estava entre palmeiras espinhosas e bastante ferido. Até mesmo um ponto específico da superfície do igarapé remetia a um *encante*, cujo nome Cantagalo indicava que ali no fundo um galo encantado continua cantando. As castanheiras irmãs que dão nome ao lugar, cujas copas dão pistas dos mosaicos costurados entre a mata e manejo humano, mas são vistas somente através de um exercício contínuo do observar. Histórias como o falecimento de um antigo dono de um lugar que, após enterrado ali, deu seu nome à Ponta do Felipe, hoje usada como acampamento de caça e que nos remete às experiências de *visagens*.

Na Ponta do Felipe havia uma estrutura efêmera para a caça, e meu guia ao falar sobre ela, sorria em tom jocoso, aventando conexões entre ele e os antigos índios que poderiam ter vivido no lago. Como as comunidades de hoje, Careta pensa que as aldeias deviam ficar na margem do lago

4 Um objeto cerâmico bastante típico da região do médio Solimões, uma espécie de "churrasqueira" móvel para assar peixe.

Amanã, enquanto os igarapés seriam as "*ruas*" por onde passavam para ir ao "*mercado da floresta*". Sua metáfora evocava aproximações do seu universo rural com o meu da cidade, de modo que eu pudesse compreender a dinâmica que hoje os habitantes de Amanã imprimem no uso do seu território. Para mim, sua explicação ia ao encontro dos modelos arqueológicos que vamos construindo lentamente conforme a identificação de assentamentos e concentrações de plantas úteis.

Naquele dia, nosso destino foi igarapé do São Sebastião, onde o bisavô de Careta, um nordestino casado com uma índia peruana ainda no século XIX, começou a trabalhar na colocação de seringa. Foi o único lugar que caminhamos por cerca de uma hora mata a dentro, por trilhos pouco marcados no chão, um rumo serpenteado cheio de espinhos, povoado por seringas, algumas identificadas como filhas de outras, por tauaris que curupiras gostam e sapopemas que são moradas de mãe da mata. Na trilha, Gabriel seguia seu pai. Eu, por minha vez, seguia o menino. Pensava na sua perspectiva vendo a grandeza da floresta, cujas seringueiras e castanheiras compunham parte das redes que entrelaçavam a criança às suas gerações anteriores. Na fotografia, o movimento através de um lapso desfoque, com o pensamento que eu arqueóloga e mãe, com saudade de meus filhos, via o andar de Gabriel. Certamente aquele dia me afetou, pois, os fragmentos cerâmicos, que outrora encontramos em nossa primeira parada, eram agora apenas mais alguns vestígios no complexo emaranhado de marcas que fui sendo apresentada a cada lugar que passávamos.

Nos últimos vinte anos, a agenda de pesquisa da arqueologia amazônica se reconfigurou, focando menos no caráter exploratório dos mapeamentos de sítios e tipologias da cultura material, para se aprofundar em estudos regionais intensivos, mais holísticos e com diversificação das análises sobre micro e macro vestígios, com um estreitamento de relações com a Ecologia Histórica. Com esta mudança de foco, as arqueólogas e arqueólogos têm sido capazes de fazer uma arqueologia sem artefatos, mas antes sobre paisagens (Neves 2015, 15). Trata-se de um incremento com uma vertente politicamente engajada com a defesa do bioma, onde informações arqueológicas amparam o dimensionamento do impacto humano sobre a floresta. Esse aspecto faz da arqueologia uma área de conhecimento extremamente atual, socialmente responsável e preocupada com temas urgentes que reverberam na garantia de direitos e da existência de povos indígenas e tradicionais, frente ao desmatamento e expansão da fronteira agrícola.

Mas minhas incursões pelos lugares de Amanã guiadas por pessoas diversas, jovens e idosas, me deixam duas lições. A primeira parte de uma frase recorrente em que esses guias me diziam: "*não achamos mais cacos*

porque a gente não anda por aí procurando". Ou seja, os vestígios humanos que pesquisadores elegem como primários, não são índices fundamentais para a experiência dessas pessoas com seu mundo. Podemos ampliar nosso escopo, para pensar as histórias através das paisagens, mas as mudanças paisagísticas visíveis não seriam exclusivas de gente humana.

É extremamente comum que os moradores, diante de nossa insistência arqueológica de relacionar concentrações de plantas úteis próximas de sítios arqueológicos à uma herança indígena milenar, se expressem em aparente concordância "*parece mesmo plantado*". Mas se engana quem pensa que essas conexões são feitas facilmente pelas pessoas de Amanã. Há um conhecimento ecológico tão profundo que castanhais não são vistos como resultado do manejo humano ao longo dos anos, mas são chamados de floresta ou roça de cutia, o mesmo ocorre com o tucano e palmeiras de açaí, enquanto tambaquis espalham sementes de seringueiras, mungubas e palmeiras de jauari. Apesar disso, essas plantas podem ser atribuídas igualmente ao trabalho humano. Ao mesmo tempo que é planta de tambaqui, jauari é sinal de antigos povoados, pois novos exemplares podem nascer depois que as pessoas para consumirem os peixes, os limpam e descartam as sementes que eles carregavam na barriga.

Tão comuns, frases como "parece mesmo plantado" podem nos remeter a sentidos de correspondência entre uma visão "nativa" e aquela arqueológica, de floresta como recurso. Mas venho pensando como poderiam indicar, antes, mais uma equivalência entre os seres que povoam os mundos e possibilidades de entrarem em relação (Gonçalves 2001, 355), que necessariamente uma lógica que confere "continuidades" [entre todas as aspas] de manejo sobre a floresta ou que humaniza as ações de seres no cosmo.

Aqui reside a disjunção entre nossos objetivos históricos e conhecimentos tradicionais ou indígenas. A segunda lição, portanto, parte dessa disjunção. Os mundos que pesquisamos são e sempre foram povoados por muitos mais seres que apenas os humanos. Invariavelmente, esses grupos, no passado e presente, sempre travaram relações com seres diversos, alguns cosmológicos que podem ser donos e exercem maestria e zelo sobre determinadas feições e outros seres. Nesse sentido, buscar marcas humanas, como fazemos, é um objetivo antes de tudo determinado por uma ontologia naturalista.

Nesse percurso de pesquisa, se antes pretendia expandir minhas análises para as paisagens focando sobre marcas humanas, elas se desdobraram em também considerar as marcas *outras*, com maior interesse nos *encantados* que povoam as águas e florestas, vistas pelas pessoas com as quais trabalho.

Neste ensaio, estão reunidas doze fotografias que são fragmentos dessa experiência, sinais e marcas dos vários seres e tempos que podem ser conectados pelos lugares do igarapé do Baré. Convido a quem ler que procure reconhecer nelas outra coisa além da aparente uniformidade da floresta, mesmo que incialmente tais imagens possam ser tidas como singelas e pouco técnicas. Educar a atenção aos tons, às formas das folhagens, às presenças de pai e filho, plantas e seus cultivadores como peixes e roedores, à perspectiva da pequenez humana diante da vida da floresta. Trata-se de um exercício de se conectar a estes lugares informados por meu relato, não como narrativa que explica as imagens, mas como pista para um horizonte de transformações da floresta. Uma provocação para incitar sentidos fluidos, como as águas que se confundem com a mata, das plantas de gente que são também de peixes, bichos e encantes, dos gradientes de roça, sítio e mata bruta, do movimento entre essas categorias tal como o nosso movimento na canoa e pelos trilhos da terra firme. A paisagem ali de monótona nada tem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gonçalves, Marco Antônio. 2001. *O Mundo Inacabado. Ação e Criação em uma Cosmologia Amazônica.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 424 pp.

Neves, Eduardo Góes. 2015. *Existe algo que se possa chamar de "arqueologia brasileira"?* Estudos Avançados, 29(83), 07-17. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-40142015000100002

RESUMO

Este ensaio foi construído através de uma incursão ao Igarapé do Baré, um curso hídrico de águas pretas que deságua nas cabeceiras do Lago Amanã, que dá nome à uma Reserva de Desenvolvimento Sustentável, no baixo rio Japurá, Estado do Amazonas. A pesquisa que venho desenvolvendo tem caráter etnográfico e parte de questões arqueológicas sobre construção e transformação de lugares os relacionando ao processo de antropização do bioma. Busca entender como coletivos ribeirinhos contemporâneos se relacionam com as paisagens onde estão inseridos sítios arqueológicos que remontam a uma História Antiga da Amazônia. As imagens são como vestígios do meu próprio percurso de pesquisa em uma arqueologia como prática de sentido. Essas fotografias são índices de uma expansão de um olhar – antes direcionado para marcas humanas sobre os lugares – agora repleto de sinais e vestígios de seres animais, vegetais e cosmológicos que povoam as águas e florestas de Amanã.

PALAVRAS-CHAVE
Arqueologia;
Amazônia;
População ribeirinha;
Paisagens;
Conhecimentos tradicionais.

ABSTRACT

This essay took place through an incursion to the Igarapé do Baré, a watercourse of black waters that flows into the headwaters of Lake Amanã, which gives name to a Sustainable Development Reserve, in the lower

Japurá River, State of Amazonas. The research I have been developing has an ethnographic character and comes from archaeological questions about construction and transformation of places, connecting them to the process of anthropization of the biome. It seeks to understand how contemporary riverside collectives are inserted and relate to the ancient history of Amazon and landscapes where archaeological sites are. The images are like vestiges of my own research path in archaeology as a practice of meaning. These photographs are indices of an expansion of a view- previously directed at human marks about the places – now filled with signs and traces of animals, plants and cosmological beings that populate the waters and forests of Amanã.

KEYWORDS
Archaeology; Amazon; Riverside population; Landscapes; Traditional knowledge.

Jaqueline Gomes Santos é mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Vinculada ao grupo de pesquisa Arqueologia e Gestão do Patrimônio Cultural da Amazônia (CNPq-Instituto Mamirauá). Desenvolve desde de 2010 pesquisas no lago Amanã. Em suas publicações busca refletir sobre diferentes formas de relação que os coletivos ribeirinhos estabelecem com os vestígios do passado. Este ensaio aborda parte das questões que vem desenvolvendo durante sua presente pesquisa de doutorado. E-mail: jaquelinegomes06@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 em: 29/08/2020
Aprovado em: 06/10/2020



Foto 1
Título: "Andar".
Vista geral do "Estirão da Beleza". Gabigol segue na proa da canoa em silêncio.



Foto 2
Título: "*Pense num lugar bonito*".
Careta em busca de cacos de índio às margens d'água.



Foto 3
Título: "Casa do sítio".
Estrutura usada durante períodos de plantio e manejo do sítio de Careta.



Foto 4
Título: "Roça".
Típico roçado da mandioca brava destinado a produção de farinha. Possui pés de cará e bananas.



Foto 5
Título: *"Cadê o trilho?"*
Durante caminhada
no São Sebastião eu e
Gabriel seguíamos Careta.
Enquanto fotografava
pensava na perspectiva
daquela criança.



Foto 6
Título: "Jauari". Concentração de palmeiras apreciadas por peixes tambaqui. Planta que é índice de moradas dos peixes e ao mesmo tempo pode ser indicativa de antigos povoados ou áreas de uso de pessoas.



Foto 7
Título: “Duas irmãs”. Dupla de Castanheiras que marcam o lugar que tem significados e usos diversos. Antiga colocação de seringa e picada de castanha.



Foto 8
Título: “Pequenez”. Uma castanheira “filha” de outras no lugar chamado Cajubim, complexo de áreas cultiváveis entre *roçados, capoeiras e sítios.*

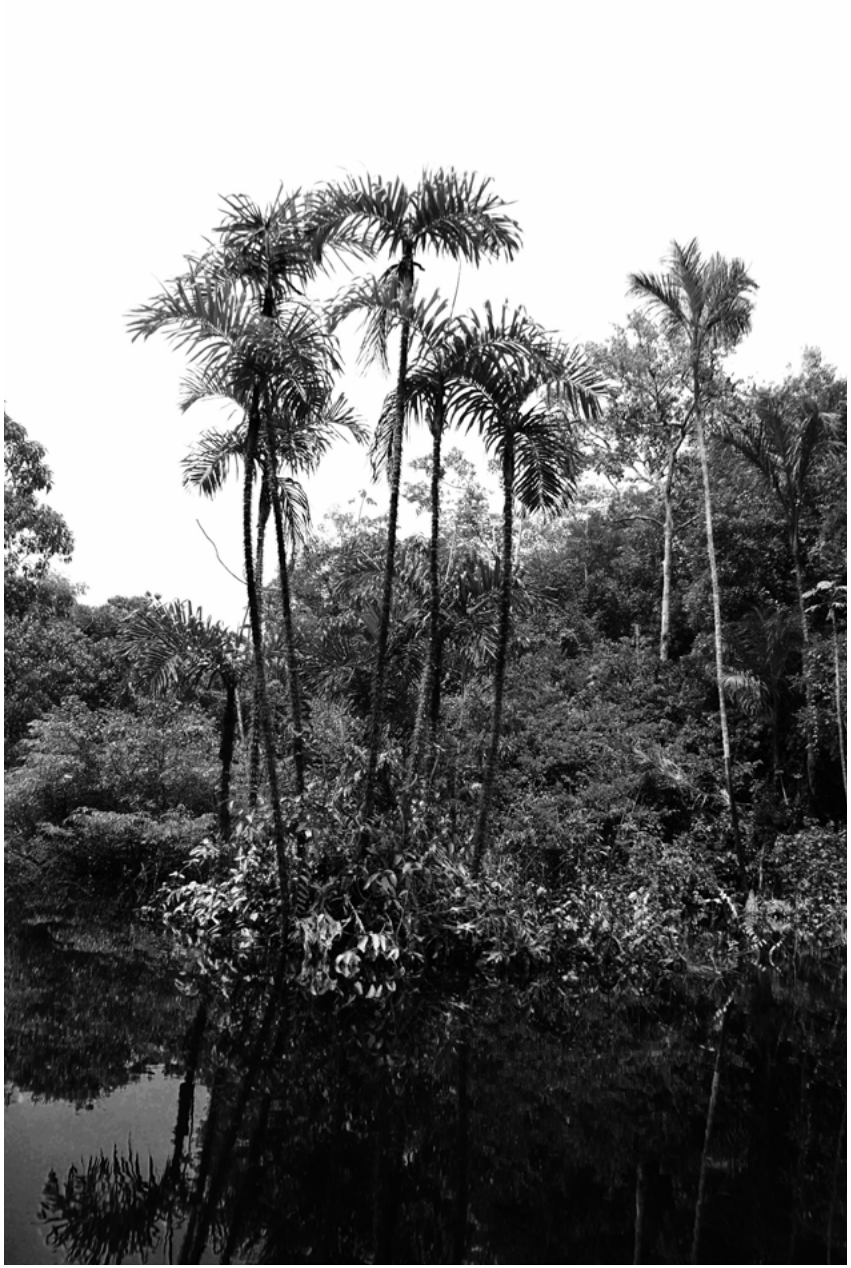


Foto 9
Título: "O *caboclo acordou dentro do marajal*"
Concentração de palmeiras espinhosas que durante nossa incursão se tornou dispositivo de narrativas sobre encontros de caçadores com o pai dos bichos, a curupira e mãe da mata.



Foto 10
Título: "*Parece coisa de índio*".
Estrutura provisória de acampamento de caça na Ponta do Filipe. Careta se referia em tom de brincadeira que o acampamento de caça era coisa como dos índios que viveram na época dos sítios arqueológicos.



Foto 11
Título: "Leite da seringa". Demonstração da sangria da seringa tão comum no *tempo dos antigos* durante os ciclos de exploração gomífera.



Foto 12
Título: "Fim do dia". Última parada já no retorno à comunidade de Bom Jesus do Baré, área de intenso manejo agroflorestal. Foi uma antiga colocação no início do século XX.

GIS

ENSAIO ESQUIZO-ANALÍTICO COM TEXTOS E IMAGENS SOBRE CORPOS, FANTASIAS E RETRATOS OU O QUE O ESPELHO NOS REFLETE?

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185456

VITOR GRUNVALD
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil – deptoas@ufrgs.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-8299-6830

LUANA G.
Sem filiação institucional, indisciplinar por excelência.

À John Dawsey e Regina Müller, mestre e mestra das antropologias e artes da performance

À Dom Barbudo, padrinho cuja parceria me permitiu a realização do que, em certo momento, consegui condensar como *experimentação artístico-existencial de imaginação etnográfica* e sem a qual as imagens que incluo nesse ensaio seriam impossíveis.

"A fantasia, em seu uso fundamental,
é aquilo mediante o qual
o sujeito se sustenta no nível de seu
desejo evanescente."
A direção do tratamento e os princípios de seu poder, Jacques Lacan



Este ensaio tem como horizonte algumas projeções e colagens (de trechos anteriores, publicados ou não), conceitos, inspirações, alucinações textuais e imagéticas sobre BDSM (Bondage, Dominação, Disciplina, Sadismo, Submissão, Masoquismo) e práticas de travestimento.

Trata-se, certamente, de uma experimentação que não visa construir um raciocínio coerente, algo como a máxima que um artigo pode anunciar/enunciar. Quero, ao contrário, aproximar coisas e, com isso, despertar efeitos de proximidade e avizinhamento. Muito particularmente, algo clariciano, "a coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem". E aqui, portanto, "não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido".

~~DELÍRIOS INICIAIS SOBRE MÉTODO~~

Certa feita, na minha já distante adolescência, quando ainda ensaiava as primeiras palavras dentro desse espaço acadêmico que se (con)verteu em meu, uma professora, uma leitura, uma discussão, um trabalho. Viraram ideias que até hoje me assombram o pensamento. O livro era *Laços de família* e a professora - como se chamava? vasculho a memória e não acho! – nos chamou atenção para a maneira com que Clarice subjetivava pessoas ao adjetivar coisas e fragmentos corporais, partes de corpo.

> "riqueza ainda maior seria a de esconder com os cabelos as orelhas de corça e torná-las secretas, mas não resistiu: descobriu-as, esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas"
> *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Clarice Lispector

É assim que quero, aqui, proceder. Experimentar um modo de construção de entendimento (ou antes, afetação?) que se processa menos pela resolução de sentido do que pela aproximação e pelo contágio. Procedimento mágico, portanto. Já nas primeiras páginas de seu *A Rama dourada*, Sir James Frazer, ao falar dos princípios da magia afirma que:

> Se analisamos os princípios lógicos nos quais a magia se baseia, eles provavelmente se resolvem em dois: primeiro, que o semelhante produz o semelhante, ou que o efeito se assemelha a sua causa; e, segundo, que as coisas que um dia estiveram em contato uma com a outra continuarão a agir uma sobre a outra mesmo após o contato ser sido suprimido. O primeiro princípio pode ser chamado Lei de Similaridade, o último Lei de Contato ou Contágio" (Frazer, 1957[1890], s12)

Talvez, nas palavras e imagens que seguem, o ímpeto seja, tanto justa quanto abertamente, passar do registro da similaridade ao do contato.[1] De fato, o contato é parte fundamental de tudo nesse universo. Contatos múltiplos e variados: molhados pelo suor, secos ou escorregadios, contato de superfície dura e áspera de couro ou lisíssima e escorregadia de látex, contato suspensivo, contato imobilizador, contatos humanos e não-humanos – como tanto atentam latourianos e ANTianos –, contato agudo de ponta ou bico de sapato, contato palatável de língua e mundo, contato justo, apertado e massacrante, contato entre dor e prazer, prazer e perigo.

Homenagens à Mapplethorpe à parte, trata-se justamente disso: uma com-fluência tal que o "sangue errou de veia e se perdeu". Um sangue que anima corpos orgânicos e inorgânicos, inadvertidamente ambos cheios de ânima.

1 Tenho pensado essa passagem também como passagem da representação à evocação, a partir da idiossincrasia de minha leitura de *Partial Connections*, onde Marilyn Strathern (1991) retoma a noção de evocação que Stephen Tyler (1986) contrapusera à representação no texto que escreveu para o clássico *Writing Culture*.













Apresso-me em dizer: **Desfigurar**, então, seria um princípio de método, um princípio relacional dos universos de desejos e fantasias do BDSM e do travestimento que procuro evocar nesse ensaio, sem, no entanto, resolvê-los. Em suma, a desfiguração como prática ético-estético-existencial.[2]



Ao discutir a etnografia de um oficial do exército inglês sobre um vilarejo espanhol, Michael Taussig, em seu livro *Defacement*, observa que os pares oposicionais sobre os quais se erige a pesquisa só funcionam porque realizam sua ambivalência no entre-espaço (*space between*) das oposições que Augustus Henry Lane-Fox – que entrou para a história da antropologia como um *founding father* com o nome de Pitt Rivers, não sei ao certo por quê – utilizou para delinear os contornos daquilo que Taussig chama de estrutura. **Sem a mediação do entre-espaço, toda a estrutura não conseguiria se sustentar.**

O que vos apresento almeja, como norte, um procedimento esquizo-analítico, pois, como tão bem pontuou Félix,

> A esquizoanálise não optará, então, por uma modelização com a exclusão de uma outra. Tentará discernibilizar, no interior de diversas cartografias em ato em uma situação dada, focos de autopoiese virtual, para atualizá-los, transversalizando-os, conferindo-lhes um diagramatismo operatório (por exemplo, por uma mudança de matéria de Expressão), tornando-os operatórios no interior de Agenciamentos modificados, mais abertos, mais processuais, mais desterritorializados. (Guattari, 1992, 90)

2 Em minha pesquisa de pós-doutorado intitulada *Terrorismos e pontes do musicar local: exploração teóricas e etnográficas sobre gêneros e sexualidades dissidentes na música*, o lugar que aqui é ocupado pela desfiguração era, então, ocupado de desidentificação, arma conceitual forjada pelo cubano-americano José Esteban Muñoz (1999), outro grande mestre sobre as artes da performance.

Tanto a ideia de desfiguração quanto aquilo que Taussig e Michel Journiac pensam como trabalho do negativo são analiticamente produtivos para meus esforços de escrita texto-imagética. Práticas sexo-gênero dissidentes não apenas se produzem em um entre-espaço construído pelas dicotomias sexogenéricas[3] como parecem ser profundamente marcadas pela desfiguração, se entendermos que a "desfiguração faz com os objetos o mesmo que as piadas fazem com a linguagem, liberando sua magia tanto mais quanto esses objetos tenham se tornado rotineiros e sociais" (Taussig, 1999, 5).

Parece-me que, ao desfigurar (as concepções e afecções rotineiras relativas a) corpos orgânicos e inorgânicos – e, não esqueçamos, sua relação com prazer, identidade, realização e dor –, tanto práticas BDSM quanto de travestimento adquirem certa especificidade.[4]

Efetuar e contra-efetuar, contudo, não são tarefas equivalentes... é preciso que notemos!

> Todo acontecimento se desdobra em um momento presente de efetuação, quando se encarna em um estado de coisas, e em um processo de contra-efetuação que aponta para seu lado inatualizável, no qual o acontecimento é tomado em si mesmo e não se reduz a nenhum presente. "De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado, 'a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar'. Há, pois, duas concretizações, que são como a efetuação e a contra-efetuação" (2006[1969], p.154). No entanto, se podemos afirmar que assim é todo acontecimento, já não se pode pretender que toda e qualquer pessoa leve a cabo ambos os processos da mesma maneira. Isso "[é] somente verdadeiro a respeito do homem livre, porque ele captou o próprio acontecimento e porque não o deixa efetuar-se como tal sem nele operar ator, a contra-efetuação" (ibidem, p.155). Contra-efetuar é, portanto, circunscrever de uma forma inteiramente nova aquilo que nos é intolerável e, portanto, fazer uma distribuição diferencial dos afetos (atraente/repulsivo, etc.) a partir da qual surgem novas possibili-

3 A expressão sexogenérica é mais comum no mundo *hispanohablante*. Mas não a uso por maneirismo. Todas sabemos como há línguas que emanam, como nenhuma outra, alguns sentidos específicos. A condensação dos dois vocábulos em uma única unidade de sentido não poderia ser mais apropriada. Aplicada às questões de sexo e gênero, o termo é uma transposição perfeita do que, alhures (Grunvald, 2009), chamei de sócio-natural, pois "homem e natureza não são dois termos distintos, um em face do outro, ainda que tomados numa relação de causação, de compreensão ou de expressão (causa/efeito, sujeito/objecto, etc.), mas uma só e mesma realidade essencial: a do produtor e do produto. A produção como um processo não cabe nas categorias ideais e forma um ciclo cujo princípio imanente é o desejo" (Deleuze e Guattari, 2004[1972], p.10)

4 Maria Filomena Gregori, em sua tese de livre-docência transformada no livro *Prazeres Perigosos*, trata magistralmente de algumas implicações antropológicas dessas especificidades para o BDSM. Em relação ao território das experiências de travestimento, defendi outrora (Grunvald, 2016), uma heterodoxia categorial e território-existencial que também se processa no interior (e não como exterior constitutivo) de ditas práticas.

> dades de vida. É o exercício esquizo-analítico por excelência, a prática de construção de um Corpo-Sem-Órgãos, o traçado de suas linhas de fuga – se levarmos em conta que estas linhas "não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga" (Deleuze e Guattari, 1996[1980], 78).

Assim, há sempre perdas e ganhos na con-fusão entre orgânico e inorgânico que se processa pela passagem de fluxos relacionais que aqui, não inocentemente, qualifico como sangrentos.

Com isso em mente, parece-me que uma das mais pungentes pensadoras sobre BDSM na antropologia, incitada por Judith Butler, é altamente precisa ao esclarecer as condições materiais da fantasia:

> **Não vejo como se possa falar de fetichismo, ou sadomasoquismo, sem pensar sobre a produção de borracha, nas técnicas e acessórios usados para o manejo de cavalos, no brilho dos calçados militares, na história das meias de seda, no caráter frio e oficial dos instrumentos médicos ou no fascínio das motocicletas e a liberdade enganosa de sair da cidade para pegar a Estrada (Rubin, 2003, 179)**









No começo Lóri enganara-se e pensara que Ulisses queria lhe transmitir algumas coisas das aulas de filosofia mas ele disse: “não é de filosofia que você está precisando, se fosse seria fácil: você assistiria às minhas aulas como ouvinte e eu conversaria com você em outros termos”, pois que agora o terremoto serviria à sua histeria e agora que estava libertada podia até adiar para o futuro a decisão de não ver Ulisses: só que hoje queria vê-lo e, apesar de não tolerar o mudo desejo dele, sabia que na verdade era ela quem o provocava para tentar quebrar a paciência com que ele esperava; com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros sempre justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo e estava na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofo que com o seu corpo ela dava corpo — como podia um simples pano ganhar tanto movimento?

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Clarice Lispector

De fato, busco uma perspectiva que entenda “corpo e imagem não como símbolos ou como sintomas, mas como veículos da transgressão” (Taussig, 2006a, 162). Em um artigo sobre “uma outra teoria da magia”, Taussig, retomando a teoria maussiana, afirma que a “roupa – essa segunda pele – anda lado a lado com as ‘técnicas corporais’” (2006b, 122) e segue dando exemplos de construção do sagrado, da santidade com os véus islâmicos, os hábitos de padres e freiras, os trajes do judeus ortodoxos, etc. O que fica latente em todos os casos é como os adereços promovem e ativam uma relação diferencial com o corpo e com a realidade vivida (Grunvald, 2016).



Se roupa é uma segunda pele é porque a própria pele deve ser, então, uma primeira roupa.

Le corps est premier, il apparaît avec le sang et les vêtement.
Michel Journiac, L'Humidité, 1973



Michel Journiac, pai maldito e renegado da arte corporal francesa, é um vampiro!

Ao menos a imagem do vampiro é bastante prolífica para pensar suas práticas e proposições artísticas. Em um texto escrito por ele e Dominique Pilliard e publicado na revista *arTitudes* no início da década de 1970, o vampiro aparece como uma figura catalisadora. Por um lado, ele é "a expressão simbólica de tudo aquilo que, na sexualidade, é repelido pela moral social"; por outro lado, a força do vampiro está na "efetividade de seu ritual, cuja dialética opõe uma sexualidade destituída de sentimentalismo e reduzida ao consumo do outro pelo sangue a uma religião limitada ao formalismo (cruz, exorcismo...), de fato, a uma sociedade fundamentalmente burguesa" (Journiac, 2013, 70).

A relação inextricável do vampirismo com o poder corrosivo de gêneros e sexualidades dissidentes não é invenção de Journiac. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir também recorre à imagem do vampiro para falar sobre algumas concepções socioculturais relativas à mulher. "A mulher é vampiro, mutiladora, come e bebe e seu alimenta-se gulosamente do sexo masculino" (1970[1949], 212).

Jack Halberstam em seu livro sobre o "horror gótico e a tecnologia dos monstros", analisa como tanto na retórica do vampirismo quanto nos discursos sobre raça e etnicidade,

o sangue é um signo sobredeterminado: “ele significa raça tanto quanto sexo, gênero e classe e ter sangue nas mãos é estar implicado no borramento de fronteiras essenciais de identidade” (1995, 77).

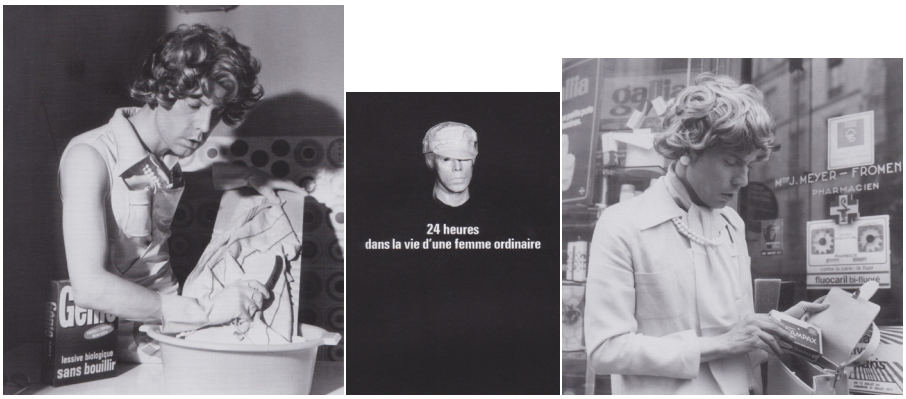
Journiac, como um vampiro, foi sempre fascinado por sangue. Desde de suas primeiras pinturas na década de 1960 a suas esculturas e instalações mais tarde, esse líquido vital, essência que dá vida, foi um elemento onipresente. O vampiro corporifica a ideia de que a vida flui e pode escapar do corpo. Ele também expressa sua estabilidade precária e sugere que as fronteiras de identidade das quais fala Halberstam são também fronteiras que marcam os limites da vida e da morte.

Journiac, seguindo a tradição vampiresca, sempre propôs que a relação entre morte e vida – incluindo sua separação absoluta – é problemática. Em seus trabalhos, essa relação, devida à sua instabilidade, é dobrada recursivamente e dá lugar a uma indagação dentro da própria vida, sobre os modos de existência e possibilidades de transformação.

Rezemos a missa para um corpo







"O corpo travesti não se configura como epifenômeno da identidade de gênero, antes é condição para sua existência" (Bento, 2009, 19)

Parece-me que Rei Kawakubo, famoso estilista da grife *Comme des Garçons*, chamava atenção justamente para essa relação de consubstancialidade relativa quando intitulou sua coleção primavera/verão de 1997: "Body Meets Dress, Dress Meets Body".

E, primeiro, então, foi corpo. Não o verbo.

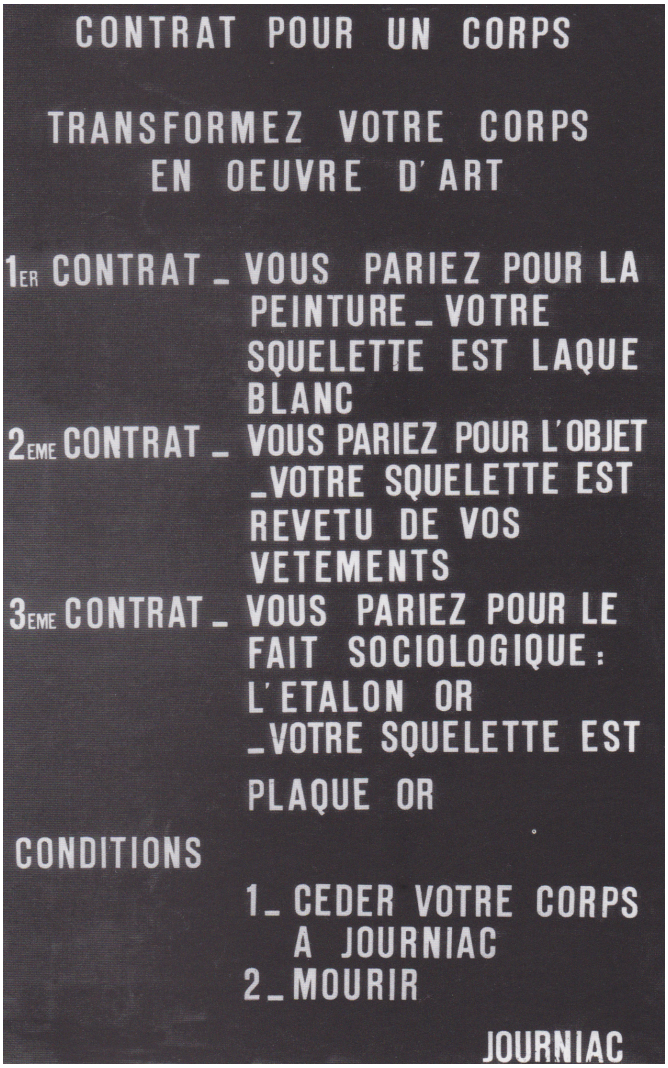
Pois, como a imensa filosofia de Pául Valery não nos deixa escapar:

o mais profundo é a pele.

Nesses cenários, apresso-me em dizer, a expressão desiderativa é onírica e alucinante, mas não o funcionamento. Este é somático. "Tudo me parece um sonho. Mas não é [...] A realidade é que é inacreditável", disse Ulisses a Lóri. Com efeito, não importa acreditar na realidade, pois não é questão de crença, não![5] Mas de mundo. Modos de existência e a maneira como se passa de uns a outros. Margeando a superfície, pela pele.

5 Sobre isso, cf. a espécie de (des)tratado contra a crença proposto por Latour (2002[1996]).

Assinemos o contrato para um corpo



Jogue seu corpo na batalha, escreveu Pier Paolo Pasolini.

> Desfiguração é o confronto com a morte e o deslocamento cujo significado é irrecuperável por um sistema mais transcendente. Por que irrecuperável? Porque quebra o círculo mágico do entendimento [...] onde [...] a contradição não pode ser resolvida e somente risadas, tapas na bunda, erotismo, violência e desmembramento existem simultaneamente em violento silêncio" (Taussig, 1993, 41)

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra.

Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: É preciso que se saiba. É preciso que se saiba.

Feliz aniversário, Laços de família, Clarice Lispector

> Tudo se passa como se diferentes combinações de corpo e roupa – sujeitos e objetos ou, para usar um jargão hoje bastante comum na antropologia, as articulações entre humanos e não-humanos (LATOUR, 1994[1991], 2005) – produzissem diferentes modos de estar-no-mundo. Journiac explicitamente argumenta que "as roupas são objetos feitos corpo" (JOURNIAC, 2013, p.114). E se tomamos o corpo como algo constitucionalmente relacionado à maneira como percebemos os outros e somos percebidos no mundo, os corpos são também, em certo sentido, roupas, como, a partir de outro lugar, tão bem argumenta a literatura etnológica americanista.[6]

> Em 1970, Deleuze, absorvido pelo mesmo contexto político-social de Journiac, publica um livro sobre Spinoza no qual reforça a ideia de que o que realmente importa é *o que um corpo pode* e não *o que um corpo é*.

É preciso ficar claro que, como esse pensador rizomático e seu comparsa Félix tanto insistiram n'*O Antiédipo*, não se trata de representação. E isso é verdade tanto para o universo do BDSM quanto para as políticas e poéticas de travestimento e, quiçá, também a desajeitada empreitada que aqui levo à cabo.

Como escrevi em outro momento (Grunvald, 2016), não pretendo dar visibilidade alguma. Espero que fique claro que minha questão é não tornar algo visível, mas explorar algo que não é visível e nem muito pensável enquanto tal. Ainda que para isso, eu fale (e muito) de visibilidades. Não quero apenas endereçar pessoas invisibilizadas e torná-las aparentes, mas explorar processos e momentos invisíveis a olho nu. E tão reais quanto a gravidade. (O que não é tão real quanto a gravidade?)

> Minha questão não é criar representações. Não é representar qualquer uma das pessoas com que entrei em contato ou que fui. Quero (queremos?) é liberar monstros, partículas. Coisas que nos ameacem. Sombras que supúnhamos nós/nossas e acabam por ganhar vida própria e nos perseguir, como nas antológicas cenas de *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola.

6 Cf., por exemplo, Seeger, Da Matta, Viveiros de Castro (1987) e Viveiros de Castro (2002).

Movimentos ético-estéticos (Guattari, 1992) em que um corpo se torna a sombra de um corpo, que, antes, era sua sombra.[7]

São as sombras o lado apenas suposto (não aparente) da visibilidade?



[No Facebook, um amigo postou o vídeo de uma criança que, ao olhar para o lado e ver sua sombra projetada no chão, começa a correr na fuga dessa estranha criatura. A angulação de seu percurso faz com que a criança, após percorrer certo trajeto e sentir-se livre da sombra, descubra-a novamente na sua frente. Espantada, a criança recua e, no desajeito de seu andar em ré, cai, no que a sombra outra vez se esconde sob seu corpo junto ao asfalto. Falsa sensação de segurança. Eventualmente, essa criança, como um dia fizeram os adultos, ou pelo menos aqueles considerados normais, vai se acostumar com sua sombra. Mas o costume que gera um determinado enquadramento, inclusive afetivo, de nossa percepção sensorial jamais conseguirá expurgar completamente o fato de que, como essa criança tão sabiamente teme, uma sombra está longe de ser apenas o vazio de nossa imagem]

Talvez, meu foco de atenção seja justamente aqueles processos que, para lembrar a formulação de Deleuze (2006[1969]), são insistências mais que existências. Para dizer de outra maneira, aqueles "modos de existência que 'não existem'", "esses seres [e processos] dos quais não se pode dizer com precisão se existem ou não segundo os parâmetros e gabaritos de que dispomos", como escreveu Peter Pál Pelbart (2014, p.250) em texto publicado no catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. E também a passagem de insistência a existências, vice-versa e alucinatoriamente: produção de acontecimentos.[8]

7 Carl Jung (2001[1964], 81) também fala da importância da sombra como algo que nos ameaça, "o lado escuro e tenebroso de nossa natureza". Como escreveu um de seus discípulos no mesmo livro: "É o conceito da sombra, que ocupa lugar vital na psicologia analítica. O professor Jung mostrou que a sombra projetada pela mente consciente do indivíduo contém os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis (ou nefandos) da sua personalidade. Mas esta sombra não é apenas o simples inverso do ego consciente. Assim como o ego contém atitudes desfavoráveis e destrutivas, a sombra possui algumas boas qualidades — instintos normais e impulsos criadores. Na verdade, o ego e a sombra, apesar de separados, são tão indissoluvelmente ligados um ao outro quanto o sentimento e o pensamento" (p.114). Agradeço a Sylvia Caiuby Novaes por ter me alertado sobre essa conexão.

8 A dinâmica entre existências e insistências é vista como ligada necessariamente a um pensamento da superfície, topológico. Atual e virtual, existência e insistência devem ser entendidos a partir "da coexistência de duas faces sem espessura, tal que passamos de uma a outra margeando o comprimento. Inseparavelmente, *o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas*. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre a proposição e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um 'acontecimento': *com a condi-*

Trazer discursos que *insistem* no mundo para o centro de discursos que, institucionalmente, *existem*, essa foi a intenção da equipe curatorial do referido palco da arte consagrada.[9]

Notas de campo: Após a rampa localizada na área Parque que dava acesso ao primeiro andar, via-se, do lado direito, uma grande faixa pendurada (figura 1). Nela, lia-se: "Tiago sempre quis ser dançarino de diva pop ou até mesmo se transformar numa diva. Não tendo nenhuma ideia de como conseguir isso, decidiu estudar engenharia e performar diante do espelho." Uma não-visibilidade deflagrada por uma não-ideia. Ao lado da subida de B1 para B2 na área Rampa, outra faixa estampava a frase: "Henrique Cacique, aos 7 anos, vestindo a calcinha vermelha de renda da madrasta, não teve ideia de como fugir do pai que o flagrou e até hoje, na faculdade, tem de se conformar em ir a aula de cueca" (figura 2).

Tiago performava na frente do espelho. Mas que retrato de si o espelho devolvia?

Certamente, não se tratava de uma replicação. Tal como a *Fresh Widow* de Marcel Duchamp. Alterretrato de si como outro.[10]

"Mas sentia uma pressa por dentro, sentia pressa: havia alguma coisa que ela precisava saber e experimentar, e não estava sabendo e nunca soubera."
Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, Clarice Lispector

Erving Goffman é o artífice da performance como fachada. Modo indicativo.
Victor Turner se lança à destruição/interrupção da fachada. Modo subjuntivo.
Richard Schechner é a reconstrução da fachada. Modo restaurativo.

Mas, como minha dedicatória deixa evidente, na antropologia, com Michael Taussig, não há ninguém que mais me tenha ensinado sobre as dinâmicas miméticas de eus, não-eus e não-não-eus quanto o grande mestre da antropologia da performance John Dawsey. *É boi!*

ção de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido" (Deleuze, 1974[1969], p.23).
9 O historiador da arte Vinicius Spricigo, em seus trabalhos flusserianos de "escavação arqueológica" de exposições que passam ao largo do cânone euroamericano, argumenta que, a despeito da tentativa de construir espaços de inovação que não cabem na esfera da arte institucionalizada, o campo que se constituiu como história das exposições ainda opera a partir de um viés marcadamente euroamericanocentrado. Talvez isso também se deva ao fato de que as próprias bienais de arte contemporânea, em suas múltiplas funções e papéis (Herkenhoff 2002), passam elas também, com o passar dos anos, da inovação à institucionalidade, ainda que os esforços se dirijam sempre à primeira.
10 Para uma série elaborações sobre alterretrato a partir da obra de Duchamp, cf. Grunvald (2015).

E sua grande comparsa de mil *personas*, Regina Müller: *Croquetta queer/cuir da brasilidade transviada!*[11]

> "Mais uma vez, como é característico da psicanálise de Winnicott, ter acesso ao campo negativo do ser, à sua ausência de experiência ou sonho, em um espaço que o lance em um movimento simbólico para o outro humano (no caso para a auto-análise, para o leitor do texto e para a própria morte), faz este campo de ausência reverter-se em uma espécie de presença: um negativo que ao ser formulado através da humanidade de um outro, sonhado, passa a ser a marca distintiva de um ser particular que se constitui desde aquela história. Era assim que Winnicott tratava os sonhos falhados ou faltantes de seus pacientizinhos: o mesmo sonho que sobre o peso de suas ansiedades específicas rompeu o fluxo evolutivo do desenvolvimento psíquico, ao ser partilhado no ambiente de ilusão da presença do analista reconstituía aquela humanidade perdida e rigidamente constituída em defesas subjetivas"

> Dos autores que eu conheço, Winnicott é o que desejou ser morto. Tinha uma profunda noção da importância da morte na continuidade da vida. Há uma passagem na qual ele lamenta o fato de não ter tido um filho que pudesse matá-lo"
>
> *Em busca da sagrada singularidade da natureza humana*, Gilberto Safra

Em texto que discorre sobre a criação – que também poderíamos chamar **produção** – de *sua* Carmen Miranda queer e clownesca, ao discutir a relação sujeito-personagem partir das elaborações schechnerianas e de do trabalho de campo com o Asuriní do Xingu que iniciou em 1976, Regina esclarece que

> Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado da dança e do canto (respiração e movimento) e cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado. Ao lado da fisicalidade constitutiva da performance, esta mesma forma é o simulacro do eu, a experiência de que elementos que são "not me" se tornam "me" sem perder sua "not me-ness" (Müller, 2013, 29)

11 Alusão à participação de Regina no coletivo queer/cuir Dzi Croquette. Cf., a esse respeito, Lobert (2010).



























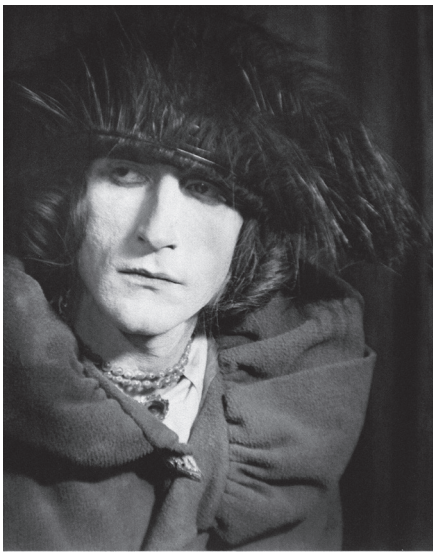
John, em suas divagações sobre o que chama de contrateatro da vida cotidiana dos boias-frias e sem (pseudo)necessária recorrência a qualquer teoria contemporânea sobre a relação entre humanos e não-humanos, já preconizava, pelas teorias da performance, a instabilidade dos polos dessa relação. “Na verdade, nas relações entre ‘boias-frias’ e canaviais, não se sabe quem derruba quem, se são os cortadores de cana que derrubam canaviais, ou os canaviais que derrubam os boias-frias.” (Dawsey, 2005, 19).

Em suas “experiências viscerais de um escândalo lógico”, os boias-frias revelam um “cotidiano extraordinário ou extraordinário cotidiano” no qual as “dimensões oníricas do real”, expressas na seriedade de brincadeiras, como diria Turner, contaminam a realidade denotativa que muitos descrentes – de fato, seriam esses os crentes se levarmos novamente em conta as explorações de Latour (2002[1996]) – chamam de realidade.

METAMORFOSE, MUTAÇÃO, TRANS-FORMAÇÃO, CONTÁGIO.

Em minha tese de doutorado, foi a díade Marcel-Rrose, para além de Journiac, que me provocou algumas dessas questões.

Quem conhece a ambos diria, sem pestanejar, que Marcel Duchamp produziu Rrose Sévaly. Mas caberia, então, precisar a que se refere essa produção e por que cargas d’água havia eu falado sobre espelho?





Essa fabricação passa, seguramente, por uma performance e cabe, portanto, explicitar que performance é essa. Primeiramente, ela não é

representação de papéis, no sentido de Goffman (1959). Há aí toda uma concepção teatral para a qual o ator não representa um papel que é pré-existente a ele, mas fabrica uma personagem que ganha determinações próprias a partir dessa fabricação.

Em seu *Diferença e repetição*, Deleuze opõe o teatro à representação e afirma que "[o] teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza" (2006[1968], 30).

> Assim, os dispositivos utilizados por Duchamp na fabricação de Rrose Sévaly diferem, essencialmente, de mecanismos representativos. Podemos pensar em Duchamp e Rrose Sélavy como ator e personagem apenas na medida em que ambos formam o que Deleuze, em seu livro *Imagem-tempo* sobre cinema, chamou de imagem cristalina. Ora, "já era essa a situação do ator em si mesmo: o cristal é uma cena, ou melhor, uma pista, antes de ser um anfiteatro" (Deleuze, 2005[1985], 91).

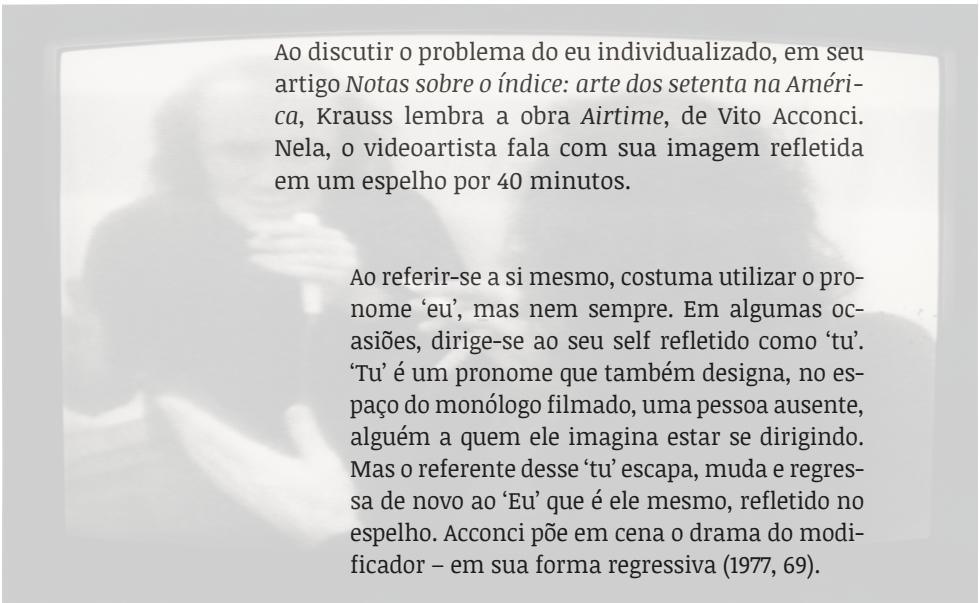
> Ao atualizar Rrose Sélavy é o próprio Duchamp que se perde, isto é, contraefetua-se. Muito se fala como um ator deve entrar de tal maneira no personagem de forma a vivê-lo como se o fosse. O que parece ocorrer nas grandes atuações é que, na medida em que o personagem entra em cena, ou seja, entra na vida com seus anseios, desejos, seus gritos, gestos e seu corpo, os anseios, desejos, gritos, gestos e o corpo do ator saem de cena; ou, antes, vão para (e, eventualmente, voltam da) coxia – pois é certo que atual e virtual são como que os lados de uma mesma moeda e é nesse sentido que o ator é virtual quando o personagem é atual e vice-versa.

> Essa ênfase colocada por Deleuze na "dupla face do ator" (2006[1968], 92) constrói um tipo de performance também enfatizada por dramaturgos como Bertolt Brecht e Richard Schechner. Duchamp nunca pretendeu passar por mulher, nunca desejou a dissolução "da distância entre personagem e performer". Interessava-lhe a composição dual, uma corporalidade andrógina e ambígua, masculino *e* feminino. Se colocarmos a questão da (de)composição corporal em termos de consciência, poderíamos afirmar que Duchamp buscava uma atuação "onde a transformação da consciência é não só intencionalmente incompleta como também é revelada enquanto tal aos espectadores que se aprazem na dialética não-resolvida" (Schechner, 1985, 7). E, ainda assim, ao dar expressão a Rrose Sélavy, é o próprio Duchamp que se torna inexprimível, inacessível à representação.

Ser isso *ou* aquilo é o que Deleuze chama de disjunção exclusiva, modelo identitário. Sua contraposição é uma disjunção inclusiva: isso *e* aquilo. Viveiros de Castro chama atenção, a partir de Deleuze, para o fato de que a síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, sendo multiplicidade, "é uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos"; é um "modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é 'devir'" (2007, 99-100). Devir-mulher de Duchamp e da arte.

Se considerarmos que a identidade produzida pelas disjunções exclusivas se faz mediante entidades discretas ou cortes, segue que o devir ou as disjunções inclusivas correspondem ao meio, ao contínuo. Alfred Gell coloca justamente essa ideia no centro da obra artística de Duchamp.

> A obra de Duchamp é, essencialmente, *sobre* a noção de continuum, na medida em que é baseada na exploração da ideia de "quarta dimensão". Essa dimensão, devo logo dizer, não é "tempo" no sentido ordinário, especialmente não é tempo como uma mera medida de duração, ou tempo dos físicos. A "quarta dimensão" para Duchamp – e, certamente, para seus contemporâneos – era essencialmente o "real" mas estritamente *irrepresentável* domínio além, ou englobando, o mundo "ordinário" no qual vivemos e percebemos de forma normal (1998, 43).



Ao discutir o problema do eu individualizado, em seu artigo *Notas sobre o índice: arte dos setenta na América*, Krauss lembra a obra *Airtime*, de Vito Acconci. Nela, o videoartista fala com sua imagem refletida em um espelho por 40 minutos.

> Ao referir-se a si mesmo, costuma utilizar o pronome 'eu', mas nem sempre. Em algumas ocasiões, dirige-se ao seu self refletido como 'tu'. 'Tu' é um pronome que também designa, no espaço do monólogo filmado, uma pessoa ausente, alguém a quem ele imagina estar se dirigindo. Mas o referente desse 'tu' escapa, muda e regressa de novo ao 'Eu' que é ele mesmo, refletido no espelho. Acconci põe em cena o drama do modificador – em sua forma regressiva (1977, 69).

Krauss segue explicando que modificador é o termo que Jakobson utiliza para se referir aos signos linguísticos cujo "conteúdo de significação" é vazio. "Eu", "tu", "esta" são exemplos de modificadores na medida em que seu conteúdo se apresenta como situacional e, portanto, variável: "eu" só é eu quando o discurso é, por mim, proferido; quando é outra pessoa que utiliza a palavra "eu", o próprio conteúdo ao qual "eu" se refere foi modificado. Ora, se é apenas em situações concretas e coevas que "eu" ou "tu" adquirem conteúdo de significação, se o conteúdo depende da presença existencial de um determinado enunciador, esses pronomes, argumenta Krauss, fazem também parte de uma categoria especial de signos, os índices. Com o contexto de uso dos modificadores em mente, Acconci nos faz perceber

> um espaço no qual a confusão linguística opera conjuntamente com o narcisismo implícito na relação do ator com o espelho. Esta conjunção, contudo, é perfeitamente lógica, sobretudo se considerarmos o narcisismo – uma fase no desenvolvimento da personalidade suspensa entre autoerotismo e o amor-objeto – nos termos que sugere o conceito lacaniano de 'fase do espelho' (Krauss, 1977, 69) [12]

A co-presença de (auto)retratos e espelhos não é exclusiva da argumentação desta autora e, muitas vezes, suas ideias são aproximadas quase que autoexplicativamente. [...] O retrato está em relação próxima com a ideia de duplo e, muitas vezes, o espelho aparece como elemento privilegiado nesse contexto, já que, como afirmou Bonafoux tendo Alberti em mente, "o espelho é, deve ser, o critério de toda semelhança, de toda imitação" (2003, p.24). De fato, uma ideia leva a outra pois, sendo uma espécie de duplo, o retrato é um espelho que desdobra a imagem. Qual seria, então, a marca do retrato de Duchamp travestido de Rrose Sélavy? Seria Rrose Sélavy o duplo de Duchamp? Qual o jogo de espelhamento que é aí produzido?

12 Sigo, mais um pouco, o raciocínio de Krauss: "Ocorrendo em um determinado momento entre os seis e os dezoito meses, a fase do espelho implica a autoidentificação da criança *através* de seu duplo: sua imagem refletida. Ao passar de uma sensação global e indistinta de si mesmo a uma noção distintiva e integrada de sua individualidade – cujo símbolo é o uso individualizado do "eu" e "tu" –, a criança se reconhece a si mesmo como objeto cindido (uma *gestalt* psíquica) por meio de sua imagem refletida. O eu se sente, nessa etapa, apenas como uma *imagem* do eu; a criança começa a reconhecer-se como outro em uma primeira experiência de alienação. A identidade (a autodefinição) se confunde com a identificação (um sentimento de conexão com outro). É dentro dessa condição de alienação – a tentativa de se aproximar de um eu que é fisicamente distante – que o Imaginário cria suas raízes" (1977, 69).

Foucault (1992[1966], 23), ao analisar *Las meninas*, considera essa obra como a representação da representação clássica; justamente, o espaço que Duchamp pretende bloquear e interditar com sua obra. Ao falar sobre o quadro de Velázquez, observa que "[d]e todas as representações que o quadro representa, ele [o espelho] é a única visível" e que "[e]m sua claridade profunda, não é o visível que ele fita".

Se, como observa Gell (1998), Duchamp visa o irrepresentável, o invisível, o que está além da nossa percepção normal, não poderíamos pensar os autorretratos de Duchamp como trazendo para frente aquilo que estava atrás do espaço criado pela imagem?[13] Ou, para dizer de outra forma, Duchamp, em sua prática artística, não estaria rompendo com a representação clássica na medida mesmo em que coloca o invisível e o irrepresentável que estava refletido no espelho de Velázquez em primeiro plano, como centro da obra? Tudo se passa como se o espelho de *Las meninas*, esse lugar do invisível, agora fosse a totalidade da própria imagem, daquilo que merece destaque.

Krauss, inadvertidamente, vê as fotografias de Rrose Sélavy como autorretratos. E, sendo autorretratos, podemos considerá-los como espelhos, duplos; mas apenas na condição de ser um espelho que não possui realidade alguma a espelhar e um duplo que não respeita – que, na verdade, nega e deforma – a imagem de seu original. O autorretrato de Duchamp travestido de Rrose Sélavy é, na verdade, um alter-retrato; simulacro mais que identidade.[14]

13 Se uso as expressões "trazer pra frente" e "atrás" é, justamente, tendo em mente o quadro de Velázquez. O quadro mostra Velázquez pintando em seu atelier. Da tela, vemos apenas seu verso, pois a frente encontra-se virada para o pintor que, com o pincel na mão, fita seu motivo que é, ao mesmo tempo, o próprio espectador do quadro. O lugar invisível que o espelho apresenta ao espectador, portanto, é o lugar do olho da representação que, no caso, é subsumido pela perspectiva real: é o rei e sua mulher que aparecem ali refletidos.

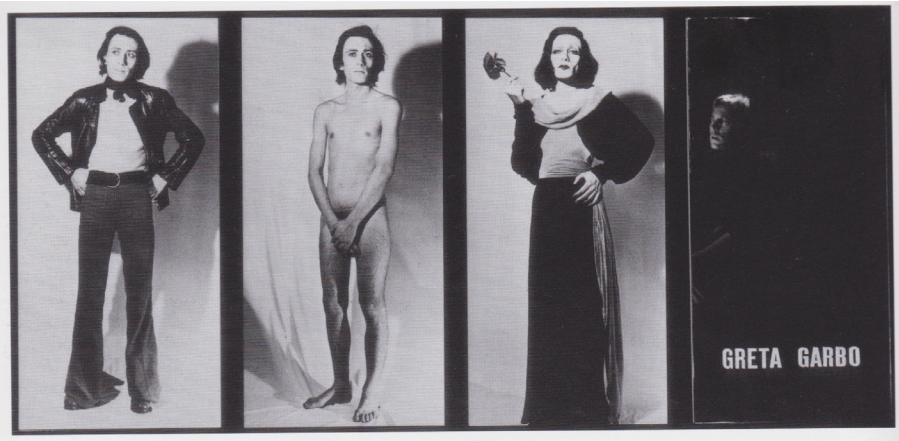
14 Para uma discussão sobre simulacro e sua relação com a identidade, cf. Grunvald, 2009a, 2009b. Para um mestre de alter-retratos cf. a obra do artista japonês Yasumasa Morimura, inclusive sua *Doublonnage*, alter-retrato do alter-retrato de Duchamp como Rrose Sélavy. Para práticas de travestimento intra (e não inter) gênero, cf. a obra de Cindy Sherman. Para uma discussão sobre a questão do espelhamento – o "renvoi miroirrique" ou "mirrorical return" – e do fato de que "diferença... é o trabalho autêntico de Rrose Sélavy", cf. Singer, 2004.


Mère-amante Fils-garçon-amant
Fils-voyeur
Mère-amante Fils-fille-amante
Fils-voyeur


Fils-fille-amante Fils-fille-amante
Fils-voyeur
Fils-garçon-amant Fils-garçon-amant
Fils-voyeur



Antes da série *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, em seu experimento inicial de travestimento, foi Gérard Castex e não Journiac que brincou com a troca de roupas. *Armadilha para um travesti* apresenta uma série de quatro fotografias nas quais vestir-se, despir-se e travestir-se transformavam um homem com um traje masculino num corpo nu e, então, em Greta Garbo ou Rita Hayworth e, finalmente, na última fotografia, a audiência podia ver o nome da artista feminina na qual Gerard havia se transformado, mas, em vez da imagem da "estrela", aparecia Journiac refletido em um espelho.



Gostaria de retomar o tropo do vampiro com o qual comecei minha evocação da obra de Journiac e lembrar um outro aspecto presente em algumas versões de sua mitologia, qual seja, a ideia de que os vampiros não têm sua imagem refletida no espelho. Eu tomo essa afirmação como se referindo não tanto ao vampiro, mas ao espelho, figura recorrente nas reflexões que realizei em torno de Duchamp e Journiac.

Como já foi dito, se Alberti pôde reivindicar Narciso como o inventor da pintura é porque, segundo ele, "o espelho é e deve ser o critério de toda similaridade, de toda imitação" (Bonafoux, 2003, 24).[15]

Outra versão dessa mesma fábula é aquela que anuncia, não o reflexo fidedigno dos espelhos, mas a visão límpida e transparente através de janelas. Consid-

15 Como discutido por Jones, a noção de prática artística de Alberti está em conluio com uma concepção particular do artista como aquele que "tanto simboliza o indivíduo centrado da cultura europeia moderna quanto funciona como um caso exagerado ou extraordinário do indivíduo (seguro em seu acesso privilegiado à verdade visual através de seu alinhamento ou fusão com um deus omnisciente)." (2006, 5).

erada quer como espelho quer como janelas para o mundo, a arte estaria mergulhada em um modelo de relacionalidade em que a semelhança é entronizada como princípio norteador.

Um modelo completamente diferente é oferecido pela *Fresh Widow*, de Marcel Duchamp, que discuti anteriormente. A ideia não poderia ser mais distante de um modelo de relacionalidade pautado pela semelhança: nenhuma visão passa através da janela dando acesso a uma *realidade lá fora*, nenhuma reflexão é oferecida para a *subjetividade aqui dentro*.

Devaneio que, se o vampiro não tem sua imagem refletida no espelho, não é por alguma ausência psicanalítica – vampiros têm falo? –, mas porque o espelho, em seu mundo, tem outra natureza que o faz perder completamente a pertinência de espelhamento marcada pela semelhança.[16] Talvez, para lembrar a imagem evocada pelo antropólogo Victor Turner (1987), o espelho seja aqui um espelho mágico que não devolve vida senão como uma espécie de função derivada da fantasia que estranha e brinca com o próprio mundo. Dawsey utiliza a imagem do espelho mágico para falar justamente sobre o tipo de performance à qual me refiro aqui:

> Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaura-se, nesses momentos, um modo subjuntivo ('como se') de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccionando-o, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacababilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um 'espelho mágico'" (Dawsey, 2013, 239).

16 Segundo Deleuze e Guattari, o mesmo pode ser dito do próprio pensamento. "O pensamento é como o Vampiro, não tem imagem, nem para constituir modelo, nem para fazer cópia" (2005[1980], 47).

A troca de fluidos entre os corpos através das mordidas conecta pessoas e cria, assim, uma composição inteiramente diferente. Que pessoa o espelho deveria refletir? Que realidade está ali para ser analisada? Não estariam aí as mesmas premissas que sustentam o trabalho de Journiac quando considera o travestimento não como um processo secundário que desloca um Eu original, mas como o processo mesmo pelo qual toda e qualquer subjetividade é criada e recriada? Mesmo seus pais estão travestidos deles mesmos.

Em seu trabalho, Journiac parece propor um princípio relacional segundo o qual as posições de sujeitos nunca estão garantidas já que não há modelo original para estabilizá-las. Nem mesmo o humano. Tão cedo quanto 1974 – portanto, um ano antes de *24 horas* –, com a peça *Journiac travestido em Deus*, esse argumento é colocado adiante. Não se trata apenas de cruzamentos e transmutações que podem ocorrer entre posições sexuais e de gênero, mas também entre outros tipos de seres, cortando transversalmente inclusive a fronteira entre o humano e o sagrado. "O sobrenatural se impõe", escreveu Marcel Paquet (1977, 25).



Journiac travestido em cadáver e todo o conjunto de trabalho derivado de sua obsessão por ossos e esqueletos conduz à ideia de que a investigação em relação aos modos de existência não se trata apenas de aparência externas, mas igualmente de composições internas. Vampiro, composição de natural (homem) e supernatural (espécie de Deus); composição de vida e morte. Algo no meio.

Por um lado, ele disseca o corpo, abre-o, invade-o e o subtrai em direção aos ossos. Por outro lado, ele o fermenta, aumenta-o e o amplifica através das roupas. Interior e exterior não fazem mais sentido. As roupas são a forma do corpo até a putrefação quando apenas

Para que não se equivoquem: não estou tratando de acontecimentos metafóricos que se processam em casos excêntricos – artistas e degeneradas.

"A tradição dos oprimidos nos ensina que 'o estado de exceção' é a regra" (Benjamin, 1985, 226)

A instabilidade do ser – tão presente e forte quanto, por vezes, imperceptível – alcança nas práticas sexo-gênero dissidentes que evoquei aqui apenas uma *quanta* de liminaridade que carrega consigo a possibilidade de ir além ou reter-se aquém do humano, pois, como tão bem argumentou Foucault, bixa praticante de BDSM e discípula como era de Nietzsche, a humanidade, enquanto forma do ser, não existiu sempre e não existirá para sempre.



Trata-se inteiramente, portanto, de modos de estar-no-mundo, sua intercambialidade e a impossibilidade de um sentido sólido e imutável tanto de coerência interna (subjetividade estabilizada como identidade) e

consistência externa (mundo estabilizado como realidade).



Lu, a mulher que também sou, nos idos de 2006, em uma de suas primeiras aparições públicas.

REFERÊNCIAS

Benjamin, Walter. 1985. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* Walter Benjamin. São Paulo: Brasiliense.

Bonafoux, Pascal. 2003. *L`autoportrait. Seánce Du mercredi 12 février 2003.* Disponível em: http://www.academie-des-beaux- arts.fr/actualites/thematiques.htm. Acessado em 15/07/2011.

Bento, Berenice. 2009. Apresentação. In Pelúcio, Larissa. *Abjeção e desejo*: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume, p.17-23.

Butler, Judith e Rubin, Gayle. 2003. Tráfico sexual – entrevista: Gayle Rubin com Judith Butler. *Cadernos Pagu*, 21, pp157-209

Dawsey, John. 2005. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, n.24, p.15-34.

Dawsey, John. 2013. *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome.

De Beauvoir, Simone. 1970[1949]. *O segundo sexo. Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

Díaz-Benítez, María Elvira e Carlos Fígari (orgs.). *Corpos, desejos, prazeres e práticas sexuais dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond.

Deleuze, Gilles. 1974 [1969]. A lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva. In *A Imagem-tempo*. Gilles Deleuze. 2005[1985]. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2004[1972]. *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 2005[1980]. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.* vol.4. Rio de Janeiro: Editora 34.

Deleuze, Gilles. 2006[1968]. Diferença e repetição. São Paulo: Graal. In *As palavras e as coisas*. Michel Foucault. 1992[1966]. São Paulo: Martins Fontes.

Frazer, James. 1957[1890]. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan & Co Ltda.

Gell, Alfred. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Claredon Press.

Gregori, Maria Filomena. 2016. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e os limites da sexualidade.* São Paulo: Companhia das Letras.

Grunvald, Vitor. 2009a. Partes da vida escrita. Cenas da vida imagética. "Butler, a abjeção e seu esgotamento". In *Prazeres dissidentes.* María Elvira Díaz-Benítez e Carlos Eduardo Figari. (Org.). 1ed. Rio de Janeiro: Garamond, v., p. 31-68.

Grunvald, Vitor. 2009b. *Teseu e o touro: algumas sugestões feministas para uma crítica da razão.* Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro.

Grunvald, Vitor. 2015. Alter-retrato, fotografia e travestimento ou Sobre o paradigma fotográfico de Rrose Sélavy. In *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia.* Sylvia Caiuby Novaes, (Ed.). São Paulo: EDUSP.

Grunvald, Vitor. 2016. *Existências, insistências e travessias*: *sobre algumas políticas e poéticas de travestimento.* Tese de Doutorado, Antropologia Social, Universidade de São Paulo – USP.

Guattari, Félix. 1992. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.

Halberstam, Judith. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters.* Durham: Duke University Press.

Herkenhoff, Paulo. 2002. A bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. *Revista USP*, n.52, p.116-121.

Jones, Amelia. 2006. *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. London, New York: Routledge.

Journiac, Michel. 2013. Écrits. Paris: Beaux-Arts de Paris.

Jung, Carl. 2001[1964]. O homem e seus símbolos. São Paulo: Nova Fronteira.

Krauss, Rosalind. 1977. "Notes on the index: Seventies Art in America". *October*, vol. 3, p.68- 81.

Latour, Bruno. 1994[1991]. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Latour, Bruno. 2002[1996]. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches.* Bauru, SP: EDUSC.

Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Lispector, Clarice. *Fragmentos.* Inúmeros.

Lobert, Rosemary. 2010. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp.

Müller, Regina. 2013. A incorporaçao da personagem na performance "Mira, Chica...": ambiguidade na crítica aos papéis sexuais convencionais. *Antares: Letras e Humanidades*, vol.5, n.10, p.27-37.

Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Paquet, Marcel. 1977. *Michel Journiac. L'ossuaire de l'esprit*. Paris: Éditions de la Différence.

Pelbart, Peter Pál. 2014. "Por uma arte de instaurar modos de existência que 'não existem'". In Seroussi, Benjamin et al. *Catálago da 31ª Bienal de São Paulo. Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal.

Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Seeger, Anthony; Roberto Da Matta; Eduardo Viveiros De Castro. 1987. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". In *Sociedades indígenas & Indigenismo no Brasil*.João Pacheco Oliveira Filho, et al. (orgs.). Rio de Janeiro: Marco Zero/UFRJ.

Singer, Thomas. 2004. "In the Manner of Duchamp, 1942-47: The years of the 'Mirrorical Return'". *The Art Bulletin*, vol. 86. n. 2, p.346-369.

Strathern, Marilyn. 2004[1991]. *Partial Connections* (Updated Edition). Walnut Creek: Altamira Press.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity.* New York: Routledge.

Taussig, Michael. 1999. *Defacement. Public secrecy and the labor of the negative*. Stanford: Stanford University Press.

Taussig, Michael. 2006a. Transgression. In *Walter Benjamin's grave*. Chicago: University of Chicago Press.

Taussig, Michael. 2006b. Vicerality, Faith and Skepticism. Another Theory of Magic. In *Walter Benjamin's grave*. Chicago: University of Chicago Press.

Turner, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

Tyler, Stephen. 1986. Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document. In Clifford, James and Marcus, Georges (eds.). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Viveiros De Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.

Viveiros De Castro, Eduardo. 2007. "Filiação intensiva e aliança demoníaca". *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 77, p. 91-126.

VITOR GRUNVALD é antropólogo e realizador audiovisual. Professor da UFRGS, onde coordena o Núcleo de Antropologia Visual (Navisual). É doutor em Antropologia pela USP, com ênfase em Antropologia Visual, da Arte, da Performance, Gênero e Sexualidade. Tem formação também em Direção Cinematográfica pela Academia Internacional de Cinema (AIC). É coordenador do Grupo de Reconhecimento em Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA) da UFRJ. E pesquisador do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS) e do Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), todos ligados à USP. Integra o Comitê de Antropologia Visual (2019/2022) da Associação Brasileira de Antropologia e é presidente do Prêmio Pierre Verger (2021/2022). E-mail: vgrunvald@gmail.com

LUANA G. é persona mulher de Vitor (ou seria Vitor persona homem de Luana?). Não possui lattes nem filiação institucional a qualquer universidade ou grupo de pesquisa existente. Tudo que aprendeu foi na vida, na rua e nos cantos pelos que passou. Fracassou incontáveis vezes – inclusive em ser o que queria. Mas nunca cansa de querer. E acabou, no fracasso, produzindo-se.

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: 06/06/2020
Aprovado: 30/11/2020

TER
TRADUÇÃO

TAUSSIG, MICHAEL
AS ESTÓRIAS QUE AS COISAS CONTAM E POR QUE ELAS CONTAM

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.174741

Taussig, Michael. 2015. The Stories Things Tell and Why They Tell Them. In *The Corn Wolf*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 15-30.

TRADUÇÃO: FELIPE NEIS ARAUJO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7119-5664
Pesquisador independente, Londres, Reino Unido
neis.araujo@gmail.com

Eu nunca pensei que algo como um fósforo queimado, um pedaço de papel na lama, uma folha caída, ou um inútil prego enferrujado pudesse ter uma alma. O Yorikke me ensinou o contrário.
– B. Traven, *O barco da morte*.

É COMO SE A FLECHA ESTIVESSE PENSANDO

Junto de sua esposa e de sua enteada adolescente, Juan Downey viveu na floresta amazônica por sete meses, hospedado por índios Yanomami. Alguns anos depois, em 1979, ele fez um vídeo sobre esta experiência chamado *The Laughing Alligator*. Há muitas estórias neste filme, mas, a meu ver, as histórias são secundárias à sua qualidade cinematográfica, aos ritmos de luz e sombra, cintilação e brilho. As estórias são secundárias ao modo como a colagem de imagens conta estórias simultaneamente. E claro, há sempre o rosto — o rosto humano — e o corpo quase nu, todos filmados em adoráveis closes onde o som é imensamente importante, ainda mais quando se ausenta, como no

episódio próximo ao final do vídeo no qual um jovem amarra uma pena azul no cabo de uma flecha apertada contra a pele macia de seu peito sem camisa graças à força aplicada pelo interior de seu braço esquerdo. A tela se enche com a pena fixada à flecha, sendo girada lentamente em paradas e reinícios irregulares. *É como se a flecha estivesse pensando*.

É como se a flecha estivesse pensando, inseparável que é do corpo tanto como ferramenta quanto como beleza. Primeiro, a mão direita move-se para a frente e para trás ao longo da coxa nua, para trás e para a frente, enrolando fibras num fio que será usado para amarrar a pena à flecha. A coxa é uma bigorna, um instrumento para enrolar as fibras. O corpo então se transforma num torno, segurando firme o cabo da flecha na axila. Corpo e flecha estão unificados. Epítome da facilidade, o homem está sentado como se estivesse sobre um banquinho baixo, seu corpo é a oficina do mundo.

É milagrosa esta pena que parece girar por conta própria, refletindo muitos tons de azul, tornando-se negra e novamente azul na tensão de seu ser, enquanto o homem continua a girar a flecha ao passo que amarra a pena cada vez mais firme para garantir um voo suave. Você sente a flecha voando, levando-o junto dela. Tudo parece tão fácil, relaxado, hábil. Como Deus concluindo a criação do mundo.

Esta é a ação deste vídeo como um todo, a ação lenta de uma magia técnica e estética ao mesmo tempo, que demonstra a improvisação de Walter Benjamin sobre a ideia de Paul Valery do artesão habilidoso que possui uma certa harmonia entre alma, mão e olho — a mesma harmonia que fornece a base para o contador de histórias ser o artesão da experiência (Benjamin 1969, 107–8).

A arte do contador de histórias que Benjamin viu se originar no viajante e no artesão que retornavam às suas aldeias natais é a mesma arte que o viajante Juan Downey faz sobre indígenas para uma audiência na metrópole. E não é Downey também um artesão, um artesão com uma câmera de vídeo desajeitada dos anos 1970 que ele leva para a floresta acompanhado de sua esposa e da enteada? Mas neste caso os diferenciais de poder — quem está contando essa estória? — são continuamente trazidos à tona pela auto gozação e bom humor, como quando o jacaré com fogo na barriga do mito é provocado a rir e arrotar seu segredo para benefício dos índios, que o fizeram rir. Assim, a violência — a violência do jacaré, a violência do fogo — passa para o reino da estória, uma estória que nos faz rir também e imaginar a estreita conexão entre o riso e a violência, como a conexão entre o conforto e a violência do próprio fogo.

Mais tarde, ouviremos mais sobre o fogo — fogo e humor — no Barco da Morte, um fogão flutuante mantido vivo por fornalheiros enegrecidos pelo

pó do carvão e pelas chamas do inferno, que alimentam suas fornalhas freneticamente.

O fogo é certamente útil, especialmente para cozinhar os ossos dos mortos e transformá-los numa fina cinza que é misturada na cerveja e bebida pelos sobreviventes. Que jeito de morrer! Downey agora está morto e neste filme ele está registrado dizendo que também quer ser bebido deste modo, para passar para o corpo do Outro como "arquitetura funerária".

Quem é, então, que conta estórias hoje em dia? E quem é que conta a estória sobre as estórias? Existe, de fato, uma Grande Cadeia de Contadores de História, apesar da afirmação de Benjamin de que a contação de histórias morreu com o fim do trabalho manual, graças ao capitalismo industrial? A afirmação de Benjamin dá a impressão de que a flecha parou de pensar e foi-se embora para outra parte. Onde ela poderia estar? Poderia estar onde as pessoas trabalham, não amarrando penas, mas onde coisas, e não pessoas, assumem a tarefa do contador de histórias?

O BARCO DA MORTE

Veja o relato de B. Traven, de 1926, sobre um marujo no Barco da Morte, um navio a vapor vagabundo e decrépito que navega os sete mares em direção a seu encontro com a morte. Enfatizemos o quanto Benjamin enfatiza a importância que os marujos têm na contação de histórias assim como o papel da morte em autorizar o narrador. Percebe-se isso de um só golpe no próprio título, *O Barco da Morte* (*Das Totenschiff*).

B. Traven. Um homem misterioso. Os editores alegaram nunca tê-lo conhecido, sabiam apenas o endereço de uma caixa postal na Cidade do México. Há uma estória em que ele foi um anarquista alemão, escritor/editor de uma revista radical chamada *The Brickburner*, que escapou para o México depois que o Soviete de Munique foi derrotado em 1918. Ele se identificou com a situação dos índios de Chiapas no lado de Lacandon, e em prosa vigorosa e lacônica, cheia de humor e ironia, escreveu histórias sobre suas vidas durante a Revolução Mexicana. (Diz-se que a história o ensinara que não era conveniente escrever sobre o presente caso desejasse permanecer no México, então ele lançou o presente ao passado). Às vezes parece que ele é um dos indígenas sobre os quais escreve. Outras vezes, ele parece ser o revolucionário experiente que desconfia de todas as lideranças, o simpatizante do Industrial Workers of the World que esteve com Sandino em Veracruz durante a greve dos petroleiros, ou aquele que recomendou queimar todos os registros municipais como um dos primeiros e mais decisivos atos revolucionários, premonição de Snowden e da Big Data.

Traven via o quadro geral nos detalhes, como o mercado global na extração do mogno na Selva Lacandona, onde cinquenta anos depois outro movimento revolucionário começara — com os novos Zapatistas.

O Barco da Morte, entretanto, não tem nada a ver com o México, mas diz respeito a um divertido marujo estadunidense no final da Primeira Guerra Mundial, encalhado na Europa por ter perdido seu passaporte e seus documentos de marujo.[1] Epítome da inocência com uma astúcia cativante e quase infantil — como um personagem de Brecht ou uma figura dos contos de fadas sobre os quais escreveu Walter Benjamin em "O Narrador" — esse homem bom sem documentos, extremamente humilde, não consegue evitar de trazer à tona, com humor, a mistura de absurdo e desumanidade nas rotinas do estado moderno, especialmente no que diz respeito aos imigrantes. Perseguido pela polícia belga, depois pela holandesa e então pela francesa, impossibilitado de trabalhar como marujo pela falta de documentos, ele é jogado de prisão em prisão, de país em país. É uma farsa. Ele reclama? Não. O que ele faz é coçar a cabeça intrigado como se estivesse em Marte. Ele se tornou uma coisa entre coisas.

Mês após mês, numa prisão francesa, fazem-no contar e mover coisas de um lado para o outro da sala, e depois novamente, para formar pequenas pilhas de 140 itens cada. O que são essas coisas? São "coisas sem nome de aparência muito peculiar, feitas de folha de ferro estanhado" (Traven 1991, 79). Ninguém sabe o que elas são. Alguns dizem que são partes de um zepelim que será usado na próxima guerra. Outros dizem que são peças de uma metralhadora, enquanto outros dizem que são para submarinos, tanques ou aviões.

Continue a contar.

Ninguém sugere que elas possam ser algo de útil para a humanidade, comenta o nosso marujo.

O que deixa a polícia e os magistrados especialmente amargos é quando nosso marujo diz que é americano e, por insinuação, que, uma vez que a América salvou a Europa na Primeira Guerra Mundial, eles deveriam ajudá-lo, não prendê-lo. Depois de cumprir muitas penas em prisões de

1 Os documentos aos quais se refere Taussig eram chamados de *Protection papers*, *Seamen Protection Papers*, *Seamen Protection Certificates*, ou *Sailor's Protection Papers*. Trata-se de documentos que atestavam a nacionalidade estadunidense do portador e lhe garantia o direito de exercer atividades ligadas ao mar, permitindo que atravessasse terra firme e água para realizar seu mister. Para ver exemplares destes documentos e conhecer mais de sua história veja o artigo no sítio eletrônico do Mystic Seaport Museum, instituição estadunidense dedicada a arquivar, preservar e divulgar a história das atividades marítimas nos EUA. Ele está disponível em https://research.mysticseaport.org/item/l006405/l006405-c041/ [N. do T.]

diversos países ele se dá conta de seu erro, diz às autoridades que é alemão e eles o adoram, especialmente na Espanha, o mais pobre entre todos os países, diz ele, mas aquele com o povo mais generoso.

Enquanto pescava no cais de Barcelona, nosso alemão de faz de conta é hipnotizado por uma oferta de um emprego como embarcadiço num barco enferrujado que não pede documentos. A água ao redor da embarcação está manchada de ferrugem, sua tinta descascando. Este é o Yorikke, o Barco da Morte. Ao mesmo tempo útero e túmulo, parece ter sido pintado de branco no tempo de Abraão de Ur dos Caldeus, mas agora possui camadas de todas as cores das quais se conhece a existência. Seus mastros são como "galhos que se estendem de uma árvore fantástica na Dakota do Norte em novembro" (Traven 1991, 106, 107). (Traven sempre tenta soar como um *Yankee*.) Quando vê o barco pela primeira vez, nosso marujo deixa a linha de pesca cair. Ele não pode acreditar em seus olhos e explode numa gargalhada. Mas o barco então começa a tremer, com medo de sair para o mar. "Eu não conseguia me lembrar", diz o marujo, "de já ter visto qualquer coisa no mundo que parecesse tão terrível e sem esperança, e tão perdida quanto o Yorikke. Eu tremi" (Traven 1991, 112).

A bandeira mal e mal é uma bandeira, lívida, frágil e desfiada. Mal se pode ver o nome do barco no casco, assim como o de seu porto de origem. E quanto ao nome Yorikke? Que tipo de nome é esse? É como Exxon Valdez,[2] eu acho. Ou, então, pense no nome B. Traven. Não Traven, mas B. Traven. Os nomes são importantes neste conto. São como passaportes, mas nenhum dos marujos no Yorikke tem passaporte, nacionalidade, ou mesmo nome.

O trabalho do nosso marujo é alimentar as fornalhas e operar a grua do convés que traz as cinzas para cima. Por mais que se esforce ele não consegue operar a grua. Ela é antiquada, pesada, violenta e imprevisível — isto é, se você a tratar como uma coisa sem alma. Se você perder o controle, ela arrebenta você e a si mesma, o que significa, essencialmente, aleijar o barco. Empurrar a alavanca um centímetro a mais fazia toda a diferença. Um marinheiro lhe mostra o truque para fazê-la funcionar. "Vou chamá-la de Amável Senhora," diz o nosso marujo. "Talvez se eu considerar aquela grua uma pessoa ela se convença e trabalhe com o papai."

2 O petroleiro Exxon Valdez pertenceu à ExxonMobil entre 1986 e 2008, quando foi vendido à Hong Kong Bloom Shipping Ltd. Em 1989, saindo do Alasca em direção à Califórnia, o navio colidiu com um recife de corais na Enseada do Príncipe Guilherme, o que causou um derramamento de petróleo de grandes proporções. É possível acessar uma ampla cobertura do episódio e de suas consequências em sítios eletrônicos de jornais estadunidenses como o New York Times. [N. do T.]

“Engate!”

“Puxe!”, gritaram lá de baixo.

“Vamos lá, Duquesa, vamos fazer isto juntos. Venha, venha, suba direitinho!” (Traven 1991, 172–73.)

Há, portanto, um tanto de artifício aqui, artifício e metáfora [*conceit*], ou, pelo menos, uma metáfora — uma metáfora que se transforma numa artimanha, como nos truques de um xamã, que se encontram a meio caminho entre a prestidigitação e a arte. Afinal, o que é um artifício? Pense nas asas de um avião, ou num marujo feminizando uma grua, cheio de ardor, determinado a seduzir a máquina de qualquer modo, ela que agora é um ser feminino, uma duquesa na verdade. Com um sinal sutil, esta performance astuciosa sugere uma relação amorosa, erótica, lúdica e condescendente, como um adulto persuadindo uma criança, talvez uma criança doente, com bajulações e uma boa dose de faz de conta das duas partes. Este é o modo como folcloristas e antropólogos têm, geralmente, registrado a visão de seus interlocutores sobre os espíritos, que são dotados e características sobrenaturais porém estúpidos e manipuláveis em rituais ou com o uso da fala ritualizada.

E mesmo assim, sentimos o desespero nesse teatro. Faça a máquina funcionar! Maldição!

De qualquer modo, precisamos agora nos concentrar no artifício explicado e demonstrado ao marujo, que é altamente técnico, em relação ao movimento correto da alavanca. O que eu gostaria de dizer — o que eu preciso dizer — é que ele requer uma habilidade tão altamente afinada quanto aquela do homem que amarra a pena azul. O corpo é importante, assim como o é para o homem que amarra a pena. O barco mergulha e emerge. O homem escora suas pernas. Ele é firme porém flexível, suas pernas são como postes, mas seus braços precisam estar relaxados, esforçando-se para mover a alavanca até o ponto exato e nem um centímetro a mais.

Precisamos nos concentrar no conceito de artifício e em sua relação com a magia e com as coisas que contam estórias. Talvez se trate, também, de uma típica estória de amor.

Podemos pensar no artifício como algo fraudulento. Porém, assim como com um feiticeiro, a fraude requer igualmente uma mimese exata da natureza. Pense na pena azul que mantém a flecha voando em linha reta. Precisamos então pensar no artifício como algo científico e real, que envolve a compreensão e manipulação escrupulosas das coisas, incluindo o corpo humano em relação a essas coisas. Mas, sendo artifício, ele se

esgueira, seduz, adula (“Ei, duquesa!”), conhece e aproveita o salto para além da “coisidade” [*thingness*] das coisas.

Seria este o motivo pelo qual o marujo vai tão longe para nos informar que a grua é a mesma usada pelo velho Noé, e que vem dos tempos antediluvianos: “Todos os duendes maléficos daqueles tempos longínquos que deveriam ter sido destruídos pelo Dilúvio encontraram refúgio no Yorikke, onde viviam por todos os cantos e recantos. O pior dentre estes espíritos maléficos alojara-se na grua” (Traven 1991, 173).

A sala das caldeiras é mal iluminada por duas pesadas lâmpadas de ferro—as mesmas que o fantasmagórico barco trazia quando navegava de Tiro a Cartago “nos velhos tempos.” Você pode ver lâmpadas como estas no *British Museum*. Mas as do Yorikke usam pavios feitos de trapos velhos da sala de máquinas e são abastecidas por óleo usado de seus motores que, obviamente, não existiam “nos velhos tempos”.

“Os velhos tempos”, na verdade, são uma expressão e um período de qualidade talismânica que conduz à pré-história e, portanto, ao mundo encantado de quando as coisas falavam com o homem. Esse é o famoso entendimento de Schiller, e ele acompanha o sentimento de uma certa falta ou perda de poesia — de poesia e ritual — na vida corriqueira. Mas, você pergunta, eles realmente desapareceram? O encantamento não ressurge sob certas condições, talvez condições extremas, neste mundo de máquinas, controle corporativo e consumismo inebriante?

Conviria pensar numa contra-estratégia de desmistificação *e* reencantamento, como aquela que tomo de Benjamin, facilitada, penso, pelo humor tal como o encontramos em nosso marujo.

Você também pode pensar no Tempo dos Sonho dos aborígenes australianos quando — em tempos extraordinários iniciados pela comunidade humana — a pré-história jorra no presente e as distinções entre terra, animais e pessoas são espetacularmente diferentes do que parecem ser no presente. Este é o mesmo “retorno do reprimido” com o qual me deparo em grande parte do xamanismo sul-americano em tempos de menstruação, gravidez, feitiçaria e doença, nos quais o natural acaba sendo também sobrenatural.

A história do marujo é um exemplo marcante desse retorno do reprimido e, portanto, do que Benjamin estava sugerindo com sua ideia de uma *iluminação profana*, ao mesmo tempo mística e com os pés no chão. A um certo ponto, onde sugere que o contador de estórias toma sua autoridade de empréstimo da morte, Benjamin diz que a morte mergulha a estória na natureza ou, para ser mais exato, na história natural. No entanto, é tal o movimento inspirado pela morte que a estória ascende da história

natural ao sobrenatural. “Quanto mais Leskov desce na hierarquia das coisas criadas,” escreve Benjamin, “mais obviamente seu modo de ver as coisas aproxima-se do místico” (1969, 106).

É por isso que este barco da morte conta estórias para sua tripulação? Ninguém fala a mesma língua na embarcação, mas todos contam estórias uns aos outros. As melhores estórias, no entanto, são as que o barco conta. “A tripulação pode deixar uma embarcação”, aponta B. Traven, mas “suas estórias não a deixam jamais.”

> Uma estória penetra toda a embarcação e cada uma de suas partes, o ferro, o aço, a madeira, todos os porões, os depósitos de carvão, a sala de máquinas, a sala de caldeiras, até mesmo a sentina. Fora dessas partes, cheio de centenas e milhares de estórias, contos e fios, o navio conta as estórias novamente, com todos os detalhes e pequenas torções. Ele conta as estórias para seus maiores camaradas—isto é, para os membros da tripulação. Ele conta as estórias de maneira melhor e mais exata do que elas poderiam ser contadas em páginas impressas (Traven 1991, 131).

Pausemos por um instante e observemos com cuidado a cronologia de causa e efeito. Primeiro os marujos contam estórias uns aos outros — estórias sobre a embarcação, ou melhor, estimuladas por ela — e então o barco ganha vida como uma pessoa, reconta as estórias, e cria as suas próprias, provavelmente compostas a partir das estórias contadas por marujos ao longo de milênios.

É ainda mais surpreendente que são as estórias que animam o navio e o mantém em movimento. As estórias mantêm o navio em curso tanto quanto o carvão que os fornalheiros lançam nas fornalhas.

É a luta de classes, entretanto, e a conexão entre o trabalhador e as coisas que moldam esta animação, e é por isso que o marujo afirma que um navio pode funcionar bem com uma tripulação sem capitão, porém jamais navegará com um capitão e sem uma tripulação. É por isso que o barco fica sempre do lado da tripulação, ele continua porque a tripulação cuida dele, enquanto a responsabilidade do capitão é para com o empresário que é dono da embarcação.

A tripulação reivindica um tipo de posse diferente daquela dos proprietários e capitães da embarcação. Há uma intimidade, poderíamos dizer, uma intimidade que surge através de seu trabalho. Em *O barco da Morte*, não são o mar cintilante e o pôr do sol deslumbrante que se destacam na história do marujo, mas o trabalho abaixo do convés. O local de trabalho é minuciosamente descrito, de maneira paciente, detalhada e realista que,

sem confusão ou alarde, possui, entretanto, uma margem visionária e mítica. Por quê? Como essas filosofias opostas — materialistas e espirituais — podem ser não apenas reconciliadas, mas mutuamente reforçadas?

Quando introduzido a seu espaço de trabalho abaixo do convés, onde alimentará a fornalha com carvão durante quinze horas por dia, o marujo olha para ele e pensa:

> A profundidade parecia não ter limite. Lá no fundo eu vi o submundo. Era um inferno cheio de fumaça, iluminado por fagulhas avermelhada que pareciam sair de diferentes buracos e desaparecer tão repentinamente quanto haviam surgido (...) Como se tivesse nascido naquela fumaça densa, a forma nua de um ser humano caminhou até o centro do salão. Estava negra de uma densa camada de pó de carvão que a cobria toda e o suor escorria-lhe pelo corpo, deixando traços brilhantes na fuligem. Olhava imóvel na direção de onde as fagulhas avermelhadas irrompiam. Moveu-se, então, pesadamente, e pegou um longo atiçador de ferro. Deu mais um passo à frente, curvou-se, e subitamente pareceu-me que fora tragado pelo mar de chamas que o envolveram (Traven 1991, 176–77).

O perigo maior está relacionado às grades da fornalha, nas quais é preciso posicionar pesadas barras de metal, que pesam entre trinta e cinco e quarenta e cinco quilos, para reter o carvão. O problema é que, como as grades nunca foram substituídas, elas oferecem apenas um centímetro de superfície de apoio, e as barras estão sempre propensas a escorregar e fazer com a embarcação perder o rumo, a menos que sejam recuperadas dos carvões em brasa. Mares agitados agravam essa situação, porque o Yorikke exige vapor extra e o local de trabalho espinoteia como um cavalo:

> A casa das caldeiras era ridiculamente minúscula. O espaço entre as caldeiras e a parte traseira do recinto era consideravelmente menor que o comprimento dos tubos de fogo embaixo delas. Não se podia tirar o atiçador da fornalha direito, porque o cabo atingia a parte de trás muito antes que toda sua extensão estivesse fora do fogo. O fornalheiro, portanto, precisava se meter de lado e sacudir o atiçador para cima e para baixo para retirá-lo da fornalha. Ele precisava executar uma verdadeira dança ao redor da casa das caldeiras para manusear o atiçador adequadamente (Traven 1991, 191).

DANÇAR — COMO ENGANAR?

Durante tempestades fortes o fornalheiro era jogado de um lado ao outro. Ele poderia cair com o rosto no atiçador incandescente ou de costas sobre

detritos em brasa. Noutras vezes ele poderia perder os tamancos (eles não tinham sapatos ou botas de verdade) e pisar num monte de brasas (Traven 1991, 191).

E ainda assim — ainda assim! — os marujos têm orgulho de seu trabalho e não diminuem o ritmo jamais. “Eles se sentem tão orgulhosos de um trabalho bem feito,” observa o marujo, “quanto os rapazes de Harvard quando vencem um jogo de futebol,” Só que ninguém torce por essa turma empretecida (Traven 1991, 202).

Entre todas as tarefas, duas se destacam; manter o rumo e prover força, o que considero o mesmo que contar estórias. “Um dia, quando você se dá conta que tudo se acabou”, explica um colega de trabalho ao nosso marujo, “você deseja ter a verdadeira satisfação de ter feito ao menos alguma coisa enquanto esteve vivo nesta terra maluca.”

> O que eu quero dizer é: estar no leme, digamos, no clima mais desgraçado que o inferno e os demônios podem conceber e, num clima assim, manter o rumo. Nada no mundo se compara a isso. Nenhum ofício nobre, por mais graúdo e elevado que seja, é assim. Maldita seja minha alma (Traven 1991, 265).

Seria este o anarquista em Traven, encontrando uma pureza do ser — uma espiritualização do ser — na interação do humano com a tecnologia, naquilo que eu só consigo chamar de uma relação “honesta” com as coisas, em flagrante desconsideração e, portanto, confronto com a injustiça demoníaca da situação dos trabalhadores? Seria esta uma repetição da famosa alegoria de Hegel sobre Senhor e do Escravo, onde o escravo atinge o domínio sobre o senhor por conta de sua imersão na prática (práxis) do trabalho?

Na história do marinheiro, porém, as estórias que as coisas contam não são simplesmente dependentes ou evocativas da morte, como Benjamin enfatiza em seu ensaio sobre o contador de histórias, mas do que poderíamos chamar de “a morte da morte”: “Assim que você entender que a morte não é um fim, mas apenas uma condição, apenas um passo entre eventos, não haverá mais escravos na terra. E nem senhores, claro.” (Traven 1991: 265).

Isso fica claro quando se alimenta as fornalhas — o trabalho mais baixo, sujo e pesado do barco. É a alimentação das fornalhas que fornece a energia que empurra o barco adiante e o faz obedecer ao homem ao leme. Talvez seja uma pena que um bom marinheiro tenha que lidar com uma pá e carvão, continua o amigo do marujo, mas “isso tem que ser feito para manter a lata em movimento e alguém tem que fazê-lo. Acaba

sendo divertido!" Atirar seiscentas pás de carvão à fornalha e fazê-lo bem, mesmo com mau tempo "para que o fogo olhe para você com admiração e você se sinta tão feliz que poderia até beijar aquela montanha de carvão" (Traven 1991, 267).

Um exemplo clássico de "falsa consciência", você diria. Muito clássico, até demais. É tão "falso" que uma outra coisa está sendo sinalizada, e tem a ver com levar o trabalho a sério e entender como as máquinas funcionam fora dos modos pelos quais os chefes e capatazes incitam aqueles abaixo deles a trabalhar mais. Além disso, esse tipo de ética de trabalho pressupõe uma sociedade de iguais.

Podemos resumir dizendo que a lealdade de uma pessoa para com seus camaradas no processo de trabalho é o mesmo que lealdade para com suas ferramentas e com o funcionamento do mundo material. É, portanto, um axioma espiritual, bem como material. Parece haver forte evidência interna ao longo deste conto e de outras obras de Traven para apoiar tal afirmação que inclui não apenas o valor do trabalho físico e artesanal, mas descrições detalhadas e *insights* sobre a interação do trabalhador com ferramentas, máquinas e elementos básicos da natureza como o fogo e o mar.

Além disso, se a morte balança seu sudário do começo ao fim, a ressurreição também o faz quando, no final, o narrador é deixado boiando no mar, tendo sobrevivido ao naufrágio e à morte de seu companheiro do peito, Stanislav, para nos contar esta história como Ishmael em *Moby Dick*.

O próprio Traven é famoso por suas várias mortes e ressurreições; me refiro a seu sigilo, seus esforços extenuantes para esconder sua identidade, suas mudanças de nome e a persistente aura de mistério que se atrela à sua persona. Na verdade, você deve se perguntar se existe mesmo identidade aqui, no sentido de uma identidade, à parte — e é esse o ponto — do nome fictício do contador de estórias; B. Traven, e seus muitos livros.

Eu acho uma coisa maravilhosa quando o artesão ou a artesã se dissolve em seu trabalho dessa maneira, uma integração, dissolução e metamorfose que vemos e entendemos de uma maneira preciosa e estranha quando os contadores de estórias se dissolvem em seu conto—como diz Benjamin no final de seu ensaio sobre o contador de estórias. Não qualquer contador de estórias, é claro, mas o "homem justo" dissolvendo-se na estória de sua vida que, no final, é uma estória na qual seres não-humanos e substâncias inanimadas ganham vida.

Bem, esse é uma modo de encarar a situação, e ele coexiste com algo que pode facilmente parecer ironia ou ao menos uma noção maluca da realidade — teatral porém séria — como quando os deuses se erguem, especialmente o Imperador Augusto César, a quem nosso marinheiro presta uma falsa reverência — "Não se preocupe, você sempre terá gladiadores". "Feliz?", pergunta o marujo. "Sou o homem mais feliz do mundo por ter a honra de lutar e morrer por você, imperador divino" (Traven 1991, 183). Outras vezes, é o Imperador Capitalismo. Os ídolos voltaram.

O fogo volta seu olhar com admiração. O fornalheiro reza para que as barras da grade da fornalha não caiam. O Yorikke ensina ao nosso marinheiro uma grande lição pela qual ele é grato; "ver a alma em objetos aparentemente sem vida".

> Antes de embarcar no Yorikke, nunca pensei que algo como um fósforo queimado, um pedaço de papel na lama, uma folha caída ou um inútil prego enferrujado pudesse ter uma alma. O Yorikke me ensinou o contrário. Desde então, a vida para mim se tornou mil vezes mais rica, mesmo sem ter um carro ou um rádio. Nunca mais me sentirei sozinho. Sinto que sou uma minúscula parte do universo (Traven 1991, 207).

É como se a extremidade do trabalho e se encontrar sem passaporte ou documentos oficiais gerados pelo estado-nação criasse um mundo animista.

Não a extremidade em si, porém. Em vez disso, são a habilidade e as interações entre corpo e mente, corpo e máquina, corpo e arremesso de carvão que criam ou pelo menos facilitam esse animismo. Como e por que isso acontece é, como se costuma dizer, outra estória, uma estória antiga, antiga, um conto de fadas feito da fusão do mundo antigo do grande Dilúvio com a doença que é o mundo moderno. Quando Benjamin cita Valéry sobre a coordenação entre mãos, alma e olhos exigida por um ofício, ele se refere ao mesmo mundo descoberto pelos marujos no Barco da Morte (o que põe em dúvida a distinção entre o chamado trabalho "não qualificado" e aquele chamado de qualificado, assim como a distinção entre trabalho não qualificado e o artesanato).

Mais do que uma relação entre coisas, o trabalho de artesão no barco da morte inclui em seu cerne a noção de que o trabalho e os materiais de trabalho estão saturados de um a busca por justiça, tanto a justiça social como entre iguais quanto a justiça dada nas características da matéria e tecnologia, por aquilo que tem sido chamado de "o parlamento das coisas".[3]

3 Taussig se refere ao projeto coletivo de pesquisa idealizado por Bruno Latour. No sítio eletrônico destinado ao projeto, o Parlamento das Coisas é definido como"uma pesquisa especulativa com vistas à emancipação dos animais, das plantas e das coisas." O endereço

É o extremo de sua situação, sua distopia, que leva a essa descoberta, assim como os xamãs e grandes contadores de histórias encontram a realização numa mistura de morte, sofrimento e humor.

A "magia libertadora do conto de fadas não coloca em cena a natureza de um modo mítico, mas indica a sua cumplicidade com o homem livre", escreve Benjamin em seu ensaio sobre o contador de estórias (1969, 102). Mas seria difícil chamar nosso marinheiro de "homem livre". Ele não é livre enquanto alimenta uma fornalha quinze horas por dia, descalço e morto de fome. Ele não é livre quando seu barco afunda, deixando-o, como a Ishmael, à deriva no mar revolto. Seu camarada é quem está livre, se é que esta é a palavra, debatendo-se na água ao seu lado, libertado pela morte, eventualmente encontrando aquele lugar aonde se pode ir e não te pedem documentos ou passaporte, mas te julgam com base em outros critérios. Nosso marinheiro, entretanto, é abandonado em meio ao grande nada que é o oceano. Uma vez mais ele se torna uma coisa entre as coisas, tendo "deixado o pavio de sua vida ser totalmente consumido pela suave chama de sua estória" (Benjamin 1969, 108–9).

Isso certamente é verdade hoje, para os poucos que ainda têm tempo para contar uma história, quanto mais para vivenciá-la.

Esta chama é a energia — a vivacidade — em ação em cada linha deste conto. Pois o que parece realmente estar em jogo é não apenas a exploração de pessoas e coisas, mas a convicção de que o produto do trabalho pertence ao trabalhador, e não ao capitalista, "pertence" não tanto como propriedade, mas como algo "entrelaçado" ou "em parceria". É o trabalhador que mantém o barco em seu rumo com um bom impulso, independentemente de documentos oficiais.

E é por isso que as coisas são animadas a bordo do Barco da Morte.

O SALÁRIO DO MEDO

As coisas ganham vida no filme *O salário do medo*, de 1953, cujo título nos leva mais uma vez ao mundo do trabalho assalariado. Aqui o foco das atenções não é um barco da morte e sim um caminhão da morte, enquanto quatro homens conduzem dois caminhões carregados de dinamite por estradas montanhosas a fim de apagar um incêndio num poço de petróleo num país latino-americano arquetípico. Enquanto a tensão nos mantém na ponta da poltrona, muitas coisas ganham vida, especialmente

de acesso é https://theparliamentofthings.org/. [N. do T.]

os pneus dos caminhões, pneus que enchem a tela com tanta frequência que mereciam ser listados nos créditos como *dramatis personae*.

Digo pneus mas o que me lembro com mais nitidez é de um único pneu, um pneu genérico, preenchendo a tela com sua "pneudade" [*tireness*], a forma platônica de um pneu. Muito se falou da entrada do corpo do espectador na tela do cinema, da mesma forma que se falou do oposto, da imagem que entra no corpo do espectador. Bom, esses pneus fazem isso ao extremo. Seu corpo se esforça para ajudar aqueles poderosos pneus que, centímetro a centímetro, abrem caminho por terrenos inóspitos. Seu corpo se inclina para o lado e imita um círculo, incitando o pneu que, acredite ou não, você sente comunicar-se com você junto do sangue que lateja em seus ouvidos em sincronia com os ritmos staccato do potente motor a diesel do caminhão. "Não há evento ou coisa na natureza animada ou inanimada que de alguma forma não participe da linguagem", escreve Benjamin (1986, 314). Você se torna o pneu. Você se torna o caminhão.

É claro que os motoristas tomados pelo medo e cobertos de suor também são importantes. Eles também estão vivos. Não se enrijeceram de medo, porém? Seus pensamentos, assim como os nossos, estão na carga assustadora que, dentre todas as coisas, possui esta tremenda capacidade de se tornarem vivos — mais do que vivos — numa explosão terrível. É por isso que sua imaginação encontra alívio nos repetidos closes que enchem a tela, não apenas os closes daqueles pneus gigante, mas especialmente aqueles das escuras bandas de rodagem dos pneus, amplas e escuríssimas bandas de rodagem que são como ninhos escavados, como casas longe de casa. Uma associação boba de minha parte, sem dúvida. Estes sulcos escavados oferecem um pouco de conforto, um certo controle sobre a vida, portanto, mais vida, mais vivas, mais filme do que qualquer outra coisa no filme.

Essa transformação de meras coisas como pneus em seres vivos é contagiante. Tudo começam a tremer e a se metamorfosear em seres animados. O caminhão, por exemplo, mostra sua verdadeira face. Não é mais um mero caminhão — se é que o fora algum dia — mas um monstro pré-histórico com sua sirene assustadora e suas lâmpadas penduradas como olhos esbugalhados que não só veem como também devoram. E nós sempre, mas sempre mesmo, envolvidos pela vibração daquele a motor diesel. Quando o caminhão precisa manobrar sobre uma rampa de madeira projetada sobre a beira da montanha para poder superar uma curva acentuada ao subir um declive íngreme, as vigas de madeira que sustentam a rampa ganham vida. Elas se dobram. Estalam. E lá embaixo, muito, muito abaixo, enxergamos o preguiçoso rio que significa morte certa. Os pneus agora vêm ao centro do palco. Giram. Derrapam. O caminhão se sacode num movimento repentino.

Um cabo que sustenta a rampa, ligando-a a uma escora no alto da montanha, se prende acidentalmente num gancho na parte traseira do caminhão. Com uma vagareza agonizante, conforme o caminhão avança sobre a rampa, o cabo é tensionado cada vez mais e o gancho de metal vai se abrindo, você o ouve gritar, o caminhão investe cada vez mais devagar, o gancho de metal abre um pouco mais e, como na primavera, a natureza ganha vida, mas não como narcisos florescendo, e sim como a natureza bruta em garras e dentes que vem rasgando para fora da tela enquanto a maldita rampa se desintegra diante de nossos olhos para saltar e então explodir no ar e cair naquele cintilante rio preguiçoso lá em baixo. Libertado de repente, o cabo serpenteia no ar, uma chicotada no céu, um dos raios de Zeus ao contrário.

Junto aos caminhões que carregam dinamite, o outro grande ser animado do filme é o petróleo — e aqui nos tornamos altamente conscientes de que o filme inteiro pode ser visto como uma alegoria da promessa satânica do petróleo —, como quando um dos caminhões explode, deixando um buraco no oleoduto que corre paralelamente à estrada do qual lenta e silenciosamente vaza um óleo espesso, preto, se arrastando. Ele também está vivo, não, este *petroleo*? Ele contém a vivacidade que impulsionará as máquinas do Ocidente. Ele está vivo no modo sinistro como escorre implacavelmente como melado negro para preencher a cratera causada na estrada pela explosão. (O que quero dizer aqui chamando-o de sinistro? Somente humanos são sinistros, certo?) Este lago de petróleo está vivo, uma força crescente que não pode ser interrompida. Ele se eleva cada vez mais alto.

O petróleo já tem um metro de profundidade, preto e brilhante. Como uma mão invisível, ele toma o corpo do homem que está nele, caminhando de costas, guiando o motorista, o motor roncando. O motorista não pode parar pois teme perder o impulso. Forças mais vivas do que ele o obrigam pisar no acelerador. O caminhão atropela o corpo do homem que caminhava de costas, que havia escorregado e caído no petróleo. Ele emerge retorcido como um cepo velho, e vemos somente o branco de seus olhos num corpo completamente coberto por óleo negro e pegajoso. Ele se tornou uma coisa. O óleo está vivo. Ele não. Apenas seus olhos estão vivos. Ele não. Ele se tornou história natural.

O caminhão, sem dúvida, é medieval, como o Barco da Morte, uma criatura que emerge da história antiga e que passa, como diria Benjamin, para a história natural a caminho de outro lugar. Seu radiador é enorme, como o rastrilho do portão de um castelo ou a boca escancarada de um marisco gigante. No enorme para-choque dianteiro lê-se E-X-P-L-O-S-I-V-O-S em letras enormes, que já não é mais uma palavra, mas um sinal. A montagem inteira vem em nossa direção, um navio fantasma avançando sobre um lago de petróleo. As coisas mais importantes, os caminhões e o petróleo, tornaram-se seres míticos. O motorista não consegue parar. O óleo sobe

muito rápido. Onde estão aqueles pneus agora, aqueles pneus mais vivos do que a vida, cobertos de petróleo, mergulhados em petróleo, abrindo caminho no fundo oculto da cratera? Aqui estão eles, emergindo do lago de óleo, se libertando enquanto o corpo do homem esmagado por aqueles mesmos pneus rola lentamente no óleo como um cepo velho à deriva.

ESTÓRIA E ARTIFÍCIO

Dizem que os xamãs na Sibéria e em todo o continente americano, até a Terra do Fogo, são feiticeiros poderosos. Eles podem projetar vozes, falar com espíritos, viajar pelos céus e caminhar pelas profundezas do oceano. Eles podem extrair objetos estranhos de seus corpos ou dos corpos dos enfermos e, com a mesma facilidade, fazer com que estes objetos desapareçam. Num abrir e fechar de olhos. Eles podem curar e podem matar através da visão, e, por mais que seja difícil para mim de entender, tal visualização, assim li, é uma substância corporal — como a penugem de pássaros recém-nascidos na Terra do Fogo — que preenche o corpo do xamã. Tal visão é uma substância, e esta visualização muda de substância. A visão é a penugem dos pássaros recém-nascidos. O que "é" significa aqui?

Note que a feitiçaria não é distinta desses atos sobrenaturais, ela é igual. O artifício acaba por ser mais do que um engodo. É mais como uma mimese imitando as forças naturais, tal como a dança da serpente na caldeira do Barco da Morte é uma performance teatral para os espíritos assim como é uma performance para sobreviver. Vimos isso com a grua no Barco da Morte e com os pneus que cuja importância e brilho aumentam em *O Salário do Medo*.

Com seu amor por desaparecimentos velozes e aparições repentinas, com sua transformação de interiores em exteriores e vice-versa, a feitiçaria xamânica nos ajuda a entender um pouco melhor como o seu "teatro do ser" apresenta o ser como a transformação do ser no ser [*beingness*] de formas transformadoras.

Animismo. Pode ser qualquer coisa, menos constante.

Estórias e filmes também conseguem fazer isso, assim como com uma pena azul, um fornalheiro num barco da morte e homens prontos para enfrentar qualquer risco por dinheiro, como em *O Salário do Medo*. As coisas ganham vida em uma série contínua, embora escalonada, de transformações, como acontece naturalmente com o trabalho e com a coordenação entre mãos, alma e olhos envolvida num ofício manual — incluindo a arte de criar uma estória.

Assim como tentei fazer hoje.

REFERÊNCIAS

Benjamin, Walter. 1969. The Storyteller. In *Illuminations.* Walter Benjamin, Hannah Arendt e Harry Zohn, pp. 83-110. Nova Iorque: Shocken Books.

Benjamin, Walter. 1978. On Language as Such and on The Language of Man. In *Reflections*: *Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing.* Walter Benjamin, 314-332. Nova Iorque: Shocken Books.

Traven, B. 1991 (1934). *The Ship of Death.* Nova Iorque: Lawrence Hill Books.

Michael Taussig é Professor de Antropologia na Columbia University. Além do doutorado em Antropologia, é formado em Medicina pela University of Sydney e publicou trabalhos sobre Antropologia Médica. É autor de livros como *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (Chapel Hill, 1980); *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man* (Chicago, 1987); *The Nervous System* (Nova York, 1992); *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative* (Stanford, 1999); e *What Cand What Color is the Sacred* (Chicago, 2009). Ele é influenciado pela Escola de Frankfurt e pelo pós-estruturalismo francês, escrevendo comentários aclamados sobre a ideia de fetichismo da mercadoria na obra de Karl Marx e Walter Benjamin. E-mail: mt107@columbia.edu

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: 13/09/2020
Aprovado: 07/10/2020

TER
TRADUÇÃO

GRIMSHAW, ANNA & RAVETZ, AMANDA
DESENHAR COM UMA CÂMERA? FILME ETNOGRÁFICO E ANTROPOLOGIA TRANSFORMADORA

DOI
DOI: 10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.178546

Grimshaw, Anna, and Ravetz, Amanda. 2015. "Drawing with a camera? Ethnographic film and transformative anthropology". J R Anthropol Inst, 21: 255-275. https://dx.doi.org/10.1111/1467-9655.12161

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6675-3601

TRADUÇÃO: TATIANA LOTIERZO
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

ORCID
http://orcid.org/0000-0002-9889-4967

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO[1]
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74001-970
ppgasufg@yahoo.com.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7415-2010

REVISÃO TÉCNICA: SYLVIA CAIUBY NOVAES
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br

RESUMO
O desenho tem emergido como um foco recente de atenção antropológica. Escritores como Ingold e Taussig defenderam sua importância como um tipo especial de prática de conhecimento, ligando-o a uma reimaginação mais ampla do próprio projeto antropológico. Em respaldo a sua abordagem, está uma oposição entre o lápis e a câmera, entre "fazer" e "tirar", entre modos de inquirição restritiva e produtiva. Este artigo desafia tal suposição, argumentando que tais elementos no desenho e na realização de filmes existem em uma relação dialética,

1 Agradecemos a Beatriz Vinci de Moraes, Fabiana Bruno e Kelly Koide, pela leitura desta tradução e pelos comentários e sugestões.

em vez de polarizada. Destacam-se insights particulares desdobrados de um diálogo entre antropologias escritas e baseadas em filmes, relacionando-os a debates amplos no interior da disciplina – por exemplo, debates sobre modos de conhecer, sobre a prática qualificada [skilled practice], a improvisação e a imaginação, e a antropologia como um tipo de prática de fazer imagens.

RÉSUMÉ
Le dessin est un objet d'étude anthropologique d'apparition récente. Ingold et Taussig ont mis en lumière son importance comme pratique de connaissance d'un genre particulier, le liant à une ré-imagination plus large du projet anthropologique lui-même. Leur approche s'appuie sur une opposition entre crayon et caméra, entre « faire » et « prendre », entre modes d'acquisition d'informations restrictifs et génératifs. Notre article remet en cause cette hypothèse en avançant que ces éléments du dessin et du film se situent dans une relation dialectique plutôt que polarisée. Il éclaire des idées particulières nées d'un dialogue entre l'anthropologie écrite et filmée et fait le lien entre ces activités et des débats plus larges au sein de la discipline, par exemple à propos des modes de connaissance, des savoir-faire, de l'improvisation et de l'imagination, ou encore de l'anthropologie comme forme de pratique de la création d'images.

Ao longo dos anos mais recentes, a prática do desenho tem se tornado um foco importante da atenção antropológica. Os trabalhos de Ingold (2007; 2011a; 2011b; 2013) e Taussig (2009; 2011) têm sido cruciais ao catalisar o interesse por uma área da prática cultural mais frequentemente considerada como competência da escola de artes. Essa nova virada disciplinar, entretanto, não pode ser entendida isoladamente. Ela é essencial a um reexame mais amplo do desenho, que vem sendo realizado por pesquisadores e escritores em uma variedade de campos diferentes – pesquisa artística, história da arte, filosofia e assim por diante (e.g. Cain 2010; Hendrickson 2008; Nancy 2013; Petherbridge 2010).

Neste artigo discutimos o trabalho antropológico recente sobre o desenho e consideramos como esse novo foco de interesse envolve questões mais amplas no interior da disciplina. Nossos objetivos são de mão dupla: primeiramente, examinar se concepções de desenho articuladas por Ingold e Taussig oferecem uma maneira de pensar mais produtivamente sobre formas de inquirição antropológica empreendidas através de diferentes mídias; e, em segundo lugar, perguntar como um diálogo mais expandido entre aqueles que empreendem trabalho textual e fílmico pode servir para aperfeiçoar certos debates chave na antropologia contemporânea sobre modos de conhecer (Halstead, Hirsch e Okely 2008; Harris 2007; Marchand 2010; Stoller 1997; 2009); a prática qualificada, a improvisação e a imaginação (Crapanzano 2004; Hallam e Ingold 2008; Harris e Rapport 2014; Ingold 2001; Jackson 2005; 2012; Janowski e Ingold 2012, Sneath, Holbraad e Pedersen 2009); e a natureza da atividade antropológica em si mesma (Grimshaw 2001; Grimshaw e Ravetz 2005; 2009).

Embora se afirme algumas vezes que a duradoura distinção entre os braços ditos "visuais" e "textuais" da antropologia esteja em descompasso com a prática corrente (Pink 2011: 143-4; Schneider e Wright 2006: 8), resta uma ausência de troca produtiva no interior da antropologia, entre as investigações desenvolvidas através da escrita e aquelas empreendidas através do filme (ou outras formas não impressas), principalmente em se tratando de teoria. Desenvolvimentos em um domínio deixam frequentemente de ser registrados pelo outro. Em vez de insistir na bem conhecida ladainha de reclamações sobre essa situação, entretanto, estamos interessadas em pensar se o interesse recente pelo desenho oferece uma ponte para atravessar a divisão disciplinar. Quais são as possibilidades teóricas produtivas que podem se desdobrar da descoberta de um chão comum?

É central à análise nossa tentativa de trazer clássicos selecionados da tradição do filme etnográfico para o diálogo com a escrita antropológica sobre o desenho. A finalidade não é usar filmes para ilustrar ideias articuladas através da escrita, mas sim justapor esses modos diferentes de antropologia, a fim de fazer certas perguntas. Por um lado, será que o trabalho de Ingold e Taussig oferece uma linguagem para articular qualidades particulares de prática de conhecimento que são exploradas (entre outras formas) através da mídia filme? Por outro lado, pode um engajamento mais sério com o filme como modo de investigação antropológica aliviar limitações presentes na escrita atual sobre o desenho? O que pode significar desenhar com a câmera, e que novos insights são permitidos, quando se juntam antropologias empreendidas através de meios diferentes?

Nosso interesse, ao nos engajarmos nesses questões, é parcialmente derivado do desejo de fomentar um diálogo antropológico mais expandido. Em um momento no qual antropólogos estão cada vez mais trabalhando com uma gama de meios (escrita, desenho, fotografia, paisagens sonoras, internet, etc.), parece importante criar uma linguagem crítica que possa abranger diversas abordagens e perspectivas – algo que nos permita conversar entre nós, enquanto, ao mesmo tempo, permita conservar e entender o que é único às formas ou mídias específicas através das quais nos engajamos nos problemas.

Ao mesmo tempo, no entanto, as preocupações deste texto nascem de momentos enigmáticos que tivemos em nosso trabalho fílmico. Separadamente, estávamos envolvidas em projetos sobre práticas do fazer. Cada qual se viu refletindo sobre o problema de como descrever e dar conta de aspectos de nossos projetos em termos que fossem antropologicamente significativos. Por exemplo, durante a filmagem de *Beautiful colour* (2010) [*Bela cor*], um retrato do artista Ian Partridge, Ravetz ficou intrigada por como, ao pintar, seu interlocutor criava um espaço distinto ao redor de si. Ravetz observava Partridge, um homem com deficiências de aprendizagem,

ao qual faltava autonomia em outras áreas de sua vida, enquanto ele compunha lentamente um mundo a partir das formas, cores, texturas, sons e movimentos de sua prática de pintura. Enquanto ele fazia isso, ele falava de seu prazer pelo fazer, dando expressão a uma maneira particular de estar no mundo que Ravetz (2011) identificou, subsequentemente, como devaneio [*reverie*] (Fig. 1)[2]. Seguir a emergência do devaneio com sua câmera tornou-se uma das preocupações centrais de Ravetz como diretora. Mas ao mesmo tempo, ela não tinha certeza de que esse estado do ser – tanto intangível, quanto perceptível – fosse abrangido adequadamente por concepções existentes de prática qualificada que enfocassem seus materiais e contextos sociais, em vez de suas dimensões experienciais (see, e.g., Grasseni 2007; Ingold 2001; Lave e Wenger 1991).

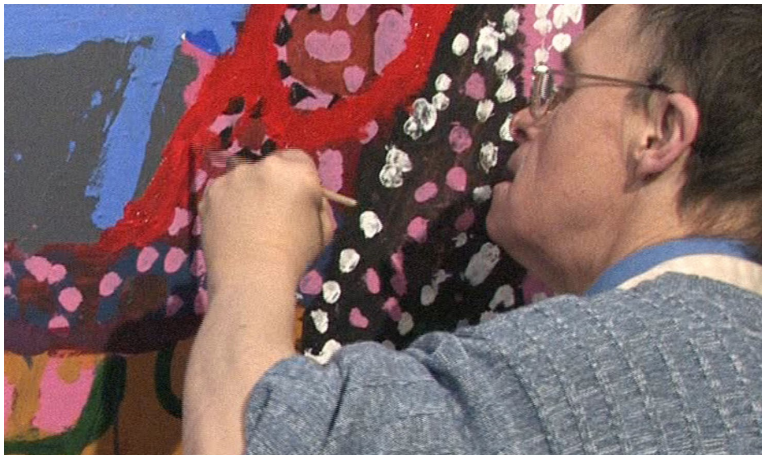


Figura 1.
Bela cor



Figura 2.
Uma cadeira: em seis partes.

Para Grimshaw, a experiência de completar um curta, *A chair: in six parts* (2012) [*Uma cadeira: em seis partes*], levantou questões correlatas – do tipo

2 Beautiful colour (http://vimeo.com/16386572; http://www.jrai.net/article/drawing-with-a-camera).

que também parecia difícil de abordar de modo que se articulassem efetivamente com debates no escopo da escrita antropológica. O filme segue a fabricação de uma cadeira por Bill Coperthwaite, uma figura a la Thoreau[3] que, ao longo de 50 anos, construiu uma "vida feita à mão" na Floresta do Maine (fig. 2). Não era a documentação do fazer *per se* que interessava a Grimshaw, mas a possibilidade de evocar e apresentar a interioridade. Entendia-se que isso envolvia a abertura de um tipo de espaço meditativo em torno do sujeito, caracterizado por mudanças sutis de humor, à medida que Coperthwaite explorava as limitações e o potencial produtivo de seus materiais. Montado a partir da filmagem que sobrou depois da conclusão de um projeto maior (*Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods* [*Sr. Coperthwaite: uma vida na Floresta do Maine*]), Grimshaw viu *A chair*, inicialmente, como um bônus inesperado, uma obra de "sobras" cuja finalização era agradável por si só. Mas algum tempo depois, ela começou a refletir sobre a sensação de que a obra parecia ter editado a si mesma. As diferentes partes ou movimentos do filme e sua forma geral pareciam ter se formado sem intervenção consciente[4]. Grimshaw começou a se perguntar se sua falta de investimento no resultado, sua vontade de abrir mão do controle sobre a edição era crucial para que o filme achasse sua própria forma, por assim dizer. Era apenas uma noção fantasiosa, ou havia algo mais a explorar aqui sobre o papel da imaginação na feitura do conhecimento antropológico (Harris 2007; Harris e Rapport 2014; Marchand 2010)?

Tanto *Beautiful colour*, quanto *A chair* pertencem a um gênero estabelecido, conhecido como o "filme de processo" [process film]. Frequentemente mal quisto, ele tende a ser visto como a documentação literal ou descritiva de práticas tecnológicas ou culturais – descaroçar, carregar água, crianças brincando, construção de canoas e assim por diante. Mas dadas as intrigantes questões antropológicas levantadas em nossos próprios filmes de processo, ficamos interessadas em pensar mais seriamente sobre o gênero. Achamos a escrita de Ingold e Taussig sobre o desenho crucial para iluminar – e obscurecer – aspectos críticos do filme de processo. Mais do que isso, ela era imediatamente valiosa, ao oferecer uma ponte entre áreas separadas da prática disciplinar. Nossa preocupação, entretanto, não tem sido a de defender o filme de processo como ilustração de ideias contemporâneas sobre o desenho. Em vez disso, propomos uma reavaliação do filme de processo como um fundamento para o engajamento crítico em questões de processo, formas de conhecimento e a própria natureza da antropologia.

3 Henri David Thoreau (1817-1862) foi um filósofo norte-americano que, em seu livro *Walden*, elaborou uma reflexão sobre a vida simples, cercada pela natureza (nota dos tradutores).
4 *A chair: in six parts* (http://www.jrai.net/article/drawing-with-a-camera).

ANTROPOLOGIA E DESENHO

Ao longo dos últimos anos, Ingold (2007; 2011a; 2011b; 2013; 2015) abordou a questão do desenho e defendeu sua importância como uma prática de conhecimento que combina fazer, observar e descrever (2011c: 17). O interesse de Ingold pelo desenho é componente essencial de um projeto mais amplo e radical, que ele tem articulado através de uma série de publicações. Ele envolve nada menos do que a reorientação da empreitada antropológica como um todo. Tendo inicialmente esboçado seu ponto ao desafiar abordagens estabelecidas, fundadas nas dualidades mente e corpo, cultura e natureza, humanos e animais, sujeitos e o mundo, Ingold tem continuado a desenvolver e estender o escopo daquilo que poderia ser mais bem descrito como uma antropologia "fenomenológica". Em seu centro está uma série de noções chave – mais notadamente, processo, improvisação, movimento, relacionamentos, engajamentos materiais, prática qualificada – que expressa uma nova maneira de explorar e imaginar a tarefa antropológica. O desenho emergiu como um dos elementos centrais nessa reconfiguração. Para Ingold, esse tem sido um meio importante, reflexivo, através do qual ele entendeu e aclarou sua prática antropológica em particular. Nas páginas iniciais de sua coleção recentemente editada, *Redrawing anthropology* [*Redesenhando a antropologia*], ele declara que é "movido por uma ambição de devolver a antropologia à vida e pela convicção de que o desenho – entendido no sentido mais amplo como um movimento linear que deixa uma impressão ou pegada de qualquer tipo – deve ser central em nossas tentativas de fazê-lo" (Ingold 2011c, 2).

Para Ingold, desenhar é um modo daquilo que ele chama "vagar" [*way-faring*] – um movimento no e através do mundo que é fundamentalmente aberto e improvisatório em seu caráter. Ele envolve deixar um rastro, fazer uma linha, e não criar uma imagem ou representação. Em particular, ele confere atenção à centralidade da observação à prática do desenho, explicando:

> Por esse termo, eu não quero dizer a contemplação distanciada e desinteressada de um mundo de objetos, nem a tradução de objetos em imagens mentais ou representações. Refiro-me antes ao casamento íntimo do movimento da atenção do observador com correntes de atividade no ambiente. Observar não é tanto ver o que está "lá", quanto *assistir ao que está acontecendo*. Seu objetivo, assim, não é representar o observado, mas participar com ele do mesmo movimento produtivo (Ingold 2011a, 223, ênfases do original).

De acordo com Ingold, então, desenhar é ser desenhado, literal e metaforicamente, no mundo, engajar-se, através do olho, da mão e do corpo, com seus contornos e movimento, e gerar uma linha ou traço que mapeie uma jornada tanto formada por, quanto formadora da paisagem material através da qual se navega. Nesse sentido, Ingold busca reconectar

observação a participação, observação a descrição, desafiando suposições de senso comum, de que elas são práticas opostas, ou organizadas hierarquicamente, de engajamento antropológico.

O compromisso de Ingold com o desenho como uma forma de engajar-se no e conhecer o mundo torna-se a base de seu chamado por uma antropologia "gráfica", ou antropografia (2011a, 222). Por esse termo, ele refere-se a um novo tipo de projeto fundado no *fazer* (Ingold 2013). *Fazer*, para Ingold, é um termo chave – palavra que lhe permite diferenciar nitidamente sua abordagem daquelas que têm prevalecido há tempos na antropologia. As últimas, sugere ele, manifestam uma "estética da pintura" – que tende a orientar-se rumo a uma preocupação com "a composição e a totalização, ao invés da improvisação e do processo" (Ingold 2011a, 222). Ao propor um tipo diferente de antropologia, que transforma práticas de movimento, observação, participação e descrição em tipos de desenho e feitura, Ingold evita formas de inquirição que envolvem a imposição ou projeção de marcos analíticos sobre o mundo. Isso está relacionado a uma distinção crucial, mas não reconhecida, entre desenhar (como um verbo) e o desenho (o objeto da representação que resulta do processo). A preocupação de Ingold com o primeiro é conceptualizada como uma prática contínua e emergente. Entendido dessa maneira, desenhar não é sobre "enquadrar", mas sim "entrelaçar". Conhecer é fundamentalmente relacional – ou seja, um conhecer com, em vez de conhecer de ou conhecer sobre.

Ingold não está sozinho entre os antropólogos contemporâneos, em seu engajamento com questões de desenho. Taussig (2009; 2011) também buscou reviver o interesse por uma prática tão frequentemente deixada de lado, ou relegada a algo preliminar em relação a formas gráficas ou representacionais mais desenvolvidas ou sofisticadas. Ele também ancora sua discussão do desenho em sua própria prática como antropólogo, começando sua exploração com um incidente que ele presenciou enquanto passava apressado pela autopista [*freeway*], em Medellín. Ele viu uma mulher, na entrada do viaduto, costurando um homem dentro de um saco de nylon branco. Tão chocante era a cena que Taussig escreveu uma nota com lápis vermelho em seu caderno de campo, com a mensagem "Eu juro que vi isso", seguida, dois dias depois, por um desenho esboçado (Taussig 2009: 270). Seu reconhecimento da potência do desenho é um reflexo de seu interesse de longa data pela magia simpática (com suas noções chave de cópia e contato) e como ela funciona na modernidade (Taussig 1993). A questão das imagens e de sua atração sobre nós, entretanto, muda aqui da preocupação de Taussig com a qualidade mágica que emana das representações, para o processo de fazer imagens em si. Taussig pergunta (2009, 265): o que acontece quando se faz uma imagem? Por que desenhar? O que acontece com a magia simpática quando desenhamos? O que o processo de desenhar pode nos contar sobre a agência das imagens?

Taussig está interessado especificamente na qualidade corpórea, imersiva e exploratória do desenho e na rede complexa de relacionamentos que ele produz entre o desenhista, o que está sendo desenhado e quem vê. Como Ingold, Taussig entende que esse tipo de prática não é sobre delimitação ou enquadramento, mas sim sobre abertura – "uma linha desenhada é importante não tanto pelo que ela registra, quando pelo que ela o leva a ver" (2009, 270)[5]. Ele busca recuperar o desenho como um modo diferencial de se conectar com e conhecer o mundo.

Em comum com Ingold, Taussig concebe o desenhar como um movimento no mundo. Mas há uma diferença significativa entre as abordagens deles também. Para Taussig, esse movimento no mundo é também um movimento rumo ao mágico – um movimento decorrente tanto da atividade de desenhar, quanto das qualidades representacionais de um desenho. A finalidade da antropologia, argumenta Taussig, é fazer uma "tradução incompleta" da experiência não familiar, de modo a evitar a dissolução do mistério do novo e desconhecido nas "certezas do conhecido" (2009, 271-272). Desenhar, assim, funciona como uma maneira de fazer contato com aquilo que é desconhecido e não articulado. Entendido desse modo, isso se torna uma forma de registro, um "testemunho": "[S]e eu digo que meu desenho é um ato de testemunha, o que quero dizer é que ele aspira a uma certa gravidade para além do ato de ver com os próprios olhos. Testemunhar, como oposto a ver, é estar implicado em um processo de julgamento" (Taussig 2011, 71, ênfases do original). Desenhar, para Taussig, fala ao coração da empreitada antropológica. Sua importância decorre de sua dinâmica fundamental – suas qualidades emergentes, produtivas ("lógica imaginativa da descoberta") que expressam algo profundo sem fechá-lo ou apresentá-lo nos termos do familiar.

Ingold e Taussig estão profundamente em dívida com os ensaios de John Berger (especialmente, 2007), por seu entendimento das qualidades distintivas do desenho como prática. Cada qual utiliza a escrita de Berger como uma moldura para conceptualizar uma nova antropologia e, na sustentação de seus respectivos argumentos, tanto Ingold, quanto Taussig seguem Berger, ao fazer um chamado pela reavaliação do desenho – uma atividade que tem sido marginalizada historicamente, desqualificada como infantil ou "primitiva" (Taussig 2009, 268). A explicação de Berger quanto à excepcionalidade do desenho articula-se, decisivamente, às questões de temporalidade. Ela serve de base para várias outras distinções que ele propõe – mais notadamente, entre desenho e pintura, e entre desenho e fotografia (Berger 2007). Grosso modo, a diferença é caracterizada como sendo entre práticas de "fazer" e práticas de "tirar". Se as primeiras são

5 Taussig deixa claro em seu texto que, enquanto o "terceiro sentido no desenho" – aquele que não é nem factual, nem simbólico – diz respeito ao encerramento do homem (e possivelmente, da mulher) no saco de nylon, o desenho em si incorpora a abertura.

conceptualizadas como uma linha, as últimas são conceptualizadas como um enquadramento (Ingold 2011a: 179). No caso do desenho, a linha mapeia o movimento de um processo expansivo de descoberta. Para alguns tipos de pintura, desde o Renascimento até a revolução modernista, e para a fotografia, entretanto, o enquadramento serve para congelar o tempo, para isolar e circunscrever um momento particular do fluxo da vida em curso (Ingold 2011a, 179).

Taussig parte dessa questão – por que desenhar, em vez de tirar uma fotografia? Ele sugere que há uma intimidade (sediada no corpo) no desenhar que fica faltando ao trabalho com a câmera (Taussig 2009, 265-6). O desenhar envolve, literalmente, um desenho em direção a, um movimento rumo ao e no tema, uma fusão ou entrelaçamento que é transformador – tanto do desenhador, quanto daquilo que é desenhado. Ingold, embora não vá tão longe quanto Taussig e sua noção de magia simpática, também tem – como vimos – argumentado em defesa de uma antropologia "transformadora", o que ele chama de "antropologia gráfica" ou antropografia (2013, 3-4). Para Ingold, a câmera é crucial ao ponto que ele sustenta, servindo como um contraponto negativo para o tipo de inquirição que ele busca promover (2011a, 225). Ele também trabalha com uma distinção entre o lápis (fazer) e a câmera (tirar) – e essa distinção se torna a base para as antropologias contrastantes que ele se preocupa em expor. Não surpreende que o primeiro seja caracterizado como um projeto produtivo, dinâmico, enquanto a última é estática e fechada. Se um é expressivo de uma abordagem que Ingold define como dar nós, emaranhar ou juntar (2011a, 149), a outra é sobre "enquadrar" (2011a, 225).

Na próxima sessão, olhamos mais detidamente para o filme de processo. Examinamos alguns traços distintivos e avaliamos o tipo de inquirição que tem sido almejado pelo gênero. Especificamente, nossa intenção é trazer exemplos do filme de processo para o debate antropológico sobre fazer e desenhar. Por um lado, perguntamos: que insights sobre o filme de processo poderiam resultar do trabalho sobre o desenhar de Ingold e Taussig? Por outro lado: como poderiam esses filmes desafiar os pressupostos de Ingold e Taussig sobre a câmera e como ela pode ser usada como uma ferramenta de prática antropológica? Em resumo: é possível desenhar com a câmera?

O FILME DE PROCESSO

Há tempos, o filme de processo tem sido uma razão de ser do cinema etnográfico. Algumas das primeiras filmagens produzidas por antropólogos envolveu a expressão de diferentes processos culturais. Por exemplo, os filmes feitos por Haddon no contexto da Expedição ao Estreito de Torres

em 1898 podem ser descritos como filmes "de processo" – embora incompletos, dadas as dificuldades técnicas que ele enfrentou para conseguir que a câmera funcionasse efetivamente em campo (Griffiths 2002, 134). Apesar desses contratempos, é evidente, nos quatro minutos de filmagem que sobreviveram, que a abordagem de Haddon não era *ad hoc*, mas coerente e consistente, uma expressão de seu compromisso com o registro do desenrolar dos eventos, apresentados como uma sequência de ações com sua própria lógica interna. Desse modo, seus filmes do Estreito de Torres guardam uma semelhança impressionante com os primeiros curtas dos Lumière. Cada filme é formado por um único plano estendido, que abrange uma cena inteira com começo, meio e fim discerníveis. Se os irmãos Lumière ofereceram cenas da vida parisiense – alimentar um bebê, regar um jardim, jogar cartas – Haddon deu a seu público inicial um vislumbre de um mundo cultural muito diferente – mas ordenado de forma semelhante.

As duas sequências mais extensas do material de Haddon no Estreito de Torres – a reencenação de um ritual suprimido há muito tempo, Malu Bomai, e *Shake-a-leg*, uma performance de dança feita por povos aborígenes visitantes[6] – apresenta a cultura da ilha do Estreito de Torres não apenas como contínua – um movimento único do começo ao fim, uma performance com sua própria lógica e dinâmica internas –, mas também como fundamentalmente improvisada em sua natureza. Os ilhéus, como Haddon no papel de operador de câmera, estavam improvisando – constrangidos por sua situação, ainda que utilizassem o que estivesse a seu alcance para responder criativamente às limitações (mais notadamente, vestindo recortes de papelão como roupas cerimoniais)[7].

Os filmes de Haddon no Estreito de Torres oferecem as primeiras evidências do potencial do filme como um meio que permite explorar e apresentar a cultura como processo – certamente, como um conjunto vivo e improvisado de práticas. Mas a abordagem da filmagem, com sua ênfase no plano único, estático, também chama a atenção para o relacionamento entre enquadramento e movimento, e, por extensão, entre cultura como prescritiva ou normativa e performance como emergente e dinâmica. No trabalho dos sucessores de Haddon, Bateson e Mead, o primeiro desses elementos foi enfatizado. Diferentemente de Haddon, Bateson e Mead eram

6 As sequências foram gravadas apenas três anos após a invenção da câmera de cinema. Para a filmagem da dança *Shake-a-leg*, nativos da região continental viajaram à Ilha de Murray em um barco de pesca de pepino do mar. Os clipes estão disponíveis na internet, na página: https://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/notes/ (nota dos tradutores).

7 Por exemplo, na sequência sobre Malu Bomai, que dura quase um minuto, Haddon – usando um plano médio fixo – filma três ilhéus que executam uma dança cerimonial para a câmera. Cuidadosamente emoldurados em meio à densa folhagem, os homens estão usando saias preparadas apressadamente, um adereço de cabeça e máscaras. Eles dançam para a câmera – encarando Haddon, enquanto sacodem seus corpos antes de virar e se mover em círculo (para uma descrição e discussão mais completa, ver Griffiths 2002).

largamente indiferentes ao ritmo e ao movimento produtivo da prática cultural. Em vez disso, eles fragmentaram o desenrolar da vida em segmentos comportamentais discretos, fechados em uma hipótese generalizada sobre a cultura (e.g. *Character formation in different cultures*, 1951-4)[8].

Nas décadas que seguiram ao trabalho de Bateson e Mead, os antropólogos desenvolveram um interesse pelos filmes de processo como parte de um empenho arquivístico e de salvaguarda. Havia uma preocupação em documentar e registrar práticas culturais de modos que combinassem ciência e filme, ou que colocassem o filme a serviço da ciência. A fundação, em 1956, do Institut für den Wissenschaftlichen Film em Göttingen, Alemanha, tornou-se um foco importante dessa ambição. A tentativa de colocar o filme a serviço do empreendimento científico significou a geração de registros – trançado, construção de canoas, etc. – nos quais certas qualidades da imagem em movimento, especialmente a capacidade da câmera de capturar o caráter fluido dos processos culturais, foram considerados muito menos importantes do que as capacidades indiciais de gravação. As críticas quanto à objetividade da filmagem foram mais tarde incorporadas a uma série de tentativas de legitimar o campo da antropologia visual (mais notadamente, em Heider 1976 e Rollwagen 1988). Para aqueles preocupados com a salvaguarda ou a geração de registros em filme para análise, as possibilidades estéticas do meio fílmico não constituíam interesse primário. Elas eram minimizadas, em favor do que estava sendo documentado. A estética do realismo não era reconhecida e, ao agarrar-se resolutamente a uma abordagem literal ou descritiva, os cineastas optavam pelo que eles acreditavam ser "ciência", descartando o que fosse consignado pela categoria de "arte"[9].

Os filmes sobre os Yanomami de Asch e Chagnon, especialmente *The ax fight* (1975) [*A luta de machado*], exemplificam esse tipo de abordagem, assim como o trabalho colaborativo de Morphy e Dunlop no contexto da Austrália aborígene (Morphy 1994). Aqui encontramos filmes de processo no centro da investigação antropológica baseada em princípios que postulam uma separação entre dados e análise – entre prática e teoria, participação e observação, trabalho de campo e interpretação. A câmera produz dados sobre eventos e atividades que são então justapostos a perspectivas

8 O material de Bateson e Mead, filmado durante seu trabalho de campo nos anos 1930, foi editado em uma série de curtas-metragens finalizados por Mead cerca de 20 anos depois. Os sete filmes reunidos em A formação do caráter em diferentes culturas são estruturados de forma similar. Por exemplo, *Bathing babies in three cultures* (1954) [*Dando banho em bebês em três culturas*] justapõe cenas de bebês sendo banhados em Bali, em Nova Guiné e nos Estados Unidos. Cada cena é estática e independente. Ela enquadra uma "típica" interação entre mãe e filho. A conexão entre as cenas é dada pela narração de Mead. A narração alerta o espectador para os aspectos do comportamento que são considerados culturalmente significativos por Mead.

9 Ver a troca entre Bateson e Mead (2002 [1976]) no final de suas vidas, sobre a arte e ciência da filmagem.

explicativas que têm origem fora do desenrolar do momento cultural em si. Embora *The ax fight* tenha exposto de forma incômoda o problema desse tipo de abordagem, ele atesta que conceptualizar a filmagem como produção de dados resulta na amplificação ou modificação de entendimentos estabelecidos, em vez de em um questionamento sobre eles ou em sua subversão.

Um tipo muito diferente de filme de processo, no entanto, pode ser identificado na história da realização de filmes antropológicos. Profundamente subversor de suposições e convenções disciplinares, ele incorpora uma abordagem que, como vamos sugerir, antecipa de modo importante os chamados contemporâneos por uma antropologia gráfica. Crucial para seu desafio, como um modo alternativo de inquirição intelectual, é o meio fílmico em si. O trabalho de Marshall, Rouch e MacDougall é especialmente significativo nesse sentido[10]. Suas inovações como antropólogos fundamentaram-se em uma mudança radical de perspectiva e posição como realizadores de filmes. Foi crucial o abandono de enquadramentos abrangentes e de categorias explanatórias que até então serviam para organizar um filme como dados.

Marshall, Rouch e MacDougall trataram a realização de filmes como uma maneira de se mover através do mundo, um processo exploratório no qual o conhecimento não existia antes do encontro entre cineasta, sujeitos e o mundo, mas era produzido na e através do desenrolar dessas relações. No centro dessa nova abordagem estava uma câmera portátil e incorporada – uma câmera que se transformava em uma extensão dos sentidos e do corpo do realizador. Isso significou o abandono de uma visão privilegiada ou ideal do mundo, a partir de um lugar imaginado como externo a ele. Ao invés disso, o realizador ou realizadora assumia uma posição parcial, situado/a ao lado daqueles/as com quem estava trabalhando.

Marshall foi um dos primeiros a experimentar um novo tipo de abordagem. Embora o compromisso de longa data de Marshall com o trabalho com o povo Ju/'hoansi seja bastante conhecido, sua curiosidade incomum e inventividade como diretor são frequentemente ignoradas, ou não são propriamente compreendidas. Marshall começou a experimentar com aquilo que ele chamou filmes de "evento". Essa obra de pequena escala é um contraponto importante aos trabalhos longos, mais elaborados e compósitos sobre os Ju/'hoansi pelos quais ele é mais bem conhecido, mas que ele começou a ver como mais ilustrativos de conceitos antropológicos bastante abstratos, em vez de explorações da vida tal como ela

10 Nossa escolha dos estudos de caso é, evidentemente, arbitrária e há muitos outros filmes que poderiam servir para nossas finalidades. Ao focalizar trabalhos selecionados de Marshall, Rouch e MacDougall, estamos, entretanto, tomando clássicos da tradição de cinema etnográfico e propondo uma reavaliação de sua importância antropológica.

estava sendo vivida. Até então, tanto as técnicas de filmagem (o manual metodológico), quanto sua abordagem antropológica tinham envolvido a imposição de uma estrutura sobre uma prática social de improvisação. Mas, cada vez mais, ele abandonava enquadramentos narrativos elaborados e começava a experimentar com curtas-metragens construídas ao redor da exploração de processos sociais fluidos[11].

A joking relationship (1966) [*Um relacionamento jocoso*] exemplifica essa nova abordagem. Aqui, em uma sequência notável de doze minutos, Marshall mapeia a complexa, ambígua e altamente carregada interação entre uma jovem mulher, !Nai, e seu tio. Trabalhando com uma câmera portátil, Marshall coloca-se (e insere o espectador) no meio de uma luta que é, alternadamente, divertida, afetuosa, ameaçadora e sedutora. A câmera está tão perto de !Nai e de seu tio, que os planos estão continuamente se movendo dentro e fora de foco. Estamos em meio a um emaranhado de partes do corpo – punhos, braços, torsos, costas. Os movimentos da câmera de Marshall refletem a dança elaborada de seus sujeitos, à medida que eles escorregam para dentro e para fora das mãos um do outro, fundindo-se e se separando, até que finalmente !Nai se liberta num sacudir do corpo e sai andando do quadro.

O que nós vemos em *A joking relationship* (e em seus outros curtas-metragens) é o interesse de Marshall pelos momentos corriqueiros, entendidos não como segmentos circunscritos e isolados, mas como fluxos dinâmicos de relações que se desdobram. Marshall procura apresentar a textura fluida desses eventos de dentro, trabalhando tão intimamente que a sua câmera parece quase tocar seus sujeitos, escová-los, estar emaranhada em uma rede de relacionamentos intersubjetivos. Os filmes resultantes não são uma afirmação sobre algo, mas sobretudo uma coreografia feita a partir de uma densa rede de movimentos em e através de situações particulares.

A joking relationship é um importante exemplo da tentativa de Marshall de alinhar sua abordagem antropológica às qualidades distintivas do meio fílmico. Logo, ainda que esse trabalho e seus outros curtas-metragens estejam focados em torno do que ele chama de "eventos", eles não estão agrupados por serem unidades discretas ou fechadas, mas pelo contrário, são apresentados como momentos porosos e expansivos, imbricados nos processos mais amplos, em curso, da vida social. A preocupação de Marshall como realizador é encontrar uma ressonância criativa entre o meio com o qual ele está trabalhando e os cursos da vida Ju/'hoansi. Isso emerge

11 Nos anos 1950, Marshall rodou o que ele chamou de filmes "sequenciais" sobre momentos cotidianos na vida Ju/'hoansi – homens tomando banho, mulheres conversando, discussões, trocas entre parentes e assim por diante. Esses filmes foram gravados sem som sincrônico, mas Marshall depois editou o trabalho em pequenos vídeos completos e acrescentou o áudio que ele tinha captado no momento da filmagem (para maior informação sobre esse trabalho, ver Marshall 1993).

de sua posição dentro daquilo que ele está documentando, de modo que o filme mapeia um movimento através de um momento particular em conjunção com outros – incluindo o/a espectador/a. O filme final não é a representação do evento, mas é contínuo com e inseparável do evento em si. Os curtas-metragens de Marshall são semelhantes a esboços – um tipo de "pensamento que emerge por meio do fazer" (Ravetz 2011, 159) – uma linha exploratória que não é enclausurada pelo lado de fora, mas se expande lateralmente e se alonga no tempo. O curta-metragem é menos uma entidade restrita, uma representação, do que um lugar de reunião onde diferentes subjetividades (incluindo aquelas do/a espectador/a) se intersectam e onde emergem novas formas de engajamento e entendimento.

Se Marshall experimentou em pequena escala, Rouch perseguiu uma maior e mais ambiciosa agenda antropológica através do meio fílmico. Mas, de formas importantes, as mudanças que Rouch fez em sua prática de filmagem espelham aquelas que Marshall estava experimentando no mesmo período. Começando nos anos 1950 e prosseguindo até o começo dos anos 1960, Rouch emergiu como uma figura altamente original e inovadora, cujo trabalho desafiou consistentemente os entendimentos convencionais tanto do cinema, quanto da antropologia. Em contraste com Marshall, que sempre permaneceu como um tipo de figura secundária, a personalidade exuberante de Rouch foi difícil de ignorar, embora suas contribuições específicas como antropólogo não sejam muito conhecidas para além do campo bastante estreito do filme etnográfico (Stoller, 1992 é uma exceção importante). É central para qualquer compreensão da antropologia de Rouch, entretanto, a mudança fundamental que ele efetuou em sua prática como cineasta – uma mudança do que poderia ser chamado de *documentação* para uma *transformação*.

Desde o começo de sua carreira, Rouch estava interessado nos temas antropológicos clássicos do ritual e da possessão. Suas explorações iniciais como cineasta, entretanto, seguiram uma abordagem bastante convencional. Seu primeiro trabalho reuniu documentações do processo ritual, feitas de uma posição distanciada. Era como se o diretor estivesse de fora, olhando para os eventos à medida que eles se desenrolavam na frente de sua câmera. Como apontou Nannicelli (2006) em sua discussão sobre a abordagem transformadora de Rouch, *Les magiciens de Wanzerbe* (1948) [*Os mágicos de Wanzerbe*] manifesta todas as técnicas associadas àquilo que ele chamava de "representação" – isto é, o filme abre com um mapa e informação textual; a câmera está distanciada e localizada acima dos sujeitos humanos, assumindo uma perspectiva de superioridade; e há uma narração que explica a sequência dos eventos que compõem o ritual. Em todos os sentidos, é uma antropologia explanatória clássica – o filme, sendo uma espécie de coleta de dados ou documentação de uma ação envolvida por um enquadramento interpretativo pré-existente,

fornecido pelo antropólogo. O conhecimento cultural é representado como um corpo objetivo de conhecimento que é encenado e reproduzido por meio do processo ritual.

As obras posteriores de Rouch, mais notavelmente em *Jaguar* (1967), *Eu, um negro* (1958) e, o que talvez seja perceptível de forma mais completa, em *Tourou et Bitti* (1971), distinguem-se por uma abordagem muito diferente. Não mais trabalhando com a noção de documentação, com a câmera sendo usada para "capturar" eventos que supostamente se desenrolam, esteja a filmagem ocorrendo ou não, Rouch começou a experimentar com a câmera como catalizadora. Como revela *Tourou et Bitti*, isso significou criar eventos, fazer alguma coisa acontecer, explorando processos, não como culturalmente definidos, mas como algo de caráter fundamentalmente improvisado. Para o próprio Rouch, esse curta-metragem foi uma espécie de divisor de águas por evidenciar sua concepção do que ele chamou de *ciné-transe* (ver Rouch 2003). *Tourou et Bitti* é formado por um único plano estendido de quase dez minutos. Rouch aborda uma aldeia Songhay no Níger, onde antecipa o começo de um ritual de possessão. Andando pelo espaço ritual, ele começa a filmar os músicos, enquanto eles aguardam a chegada dos espíritos. Como os espíritos não chegam, os tocadores de tambor param de tocar. Mas Rouch continua a filmar. Suas ações servem para catalisar uma resposta. Os tocadores de tambor recomeçam e os espíritos encarnam nos corpos dos presentes, fundindo o cineasta, os/as participantes e os/as espectadores/as em uma única experiência. Aqui nós podemos ver a mudança crucial da antropologia de Rouch. Seus filmes não são mais *sobre* um processo, mas são o processo em si – frequentemente, uma jornada literal através do tempo e do espaço que cineasta (e espectador/a) empreende, em conjunção com vários sujeitos. O filme torna-se espaço transformador. Ele não pode ser resumido ou encerrado por um enquadramento explanatório, mas é composto por um encontro contínuo entre subjetividades e o mundo, que é reanimado a cada exibição.

O movimento para longe de convenções do que poderia ser chamado de antropologia baseada no cognitivo foi talvez mais bem desenvolvido no que se tornou conhecido como a virada "observacional" na filmagem etnográfica (Grimshaw e Ravetz 2009). Cerca de uma década depois das inovações de Marshall e Rouch, MacDougall emergiu como um praticante e comentarista de um novo tipo de inquirição que era inseparável do meio através do qual ele a estava empreendendo. Embora frequentemente incompreendido e mal-apresentado, o cinema observacional estava baseado em uma mudança radical da perspectiva antropológica. Ele envolveu o abandono tanto da exposição, quanto das convenções da narrativa dramática, em favor de uma exploração aberta dos detalhes do cotidiano, à medida que eles se desenrolavam no curso da filmagem. Em lugar da imposição de um quadro cultural explicativo que delimitasse

processos sociais, os cineastas observacionais situavam-se em meio ao fluxo da vida, imbricando-se em uma rede de relacionamentos dinâmicos, entendidos como estando continuamente em movimento.

Desde o início, MacDougall abordou a tarefa de filmar como algo aberto, uma maneira de fazer perguntas a partir de um lugar dentro do mundo. Seu filme inicial *To live with herds* (1972) [*Viver com rebanhos*], foi de muitas maneiras um primeiro passo no caminho de um novo tipo de investigação – uma obra realizada de forma incompleta. Seus trabalhos posteriores, particularmente a trilogia *The Turkana* [*Os Turkana*] (*Lorang's way* [*O jeito de Lorang*], 1979; *A wife among wives* [*Uma esposa entre esposas*], 1981; e *Wedding camels* [*Camelos de casamento*], 1977) exemplificam a reorientação fundamental de sua perspectiva como um diretor antropólogo. Pois aqui ele começou a trabalhar de modo autoconsciente com o que ele chamou de um estilo de câmera "sem privilégios", como o fundamento crítico de sua prática. Por esse termo, ele estava se referindo à posição radicalmente diferente que adotou como realizador. Em vez de uma visão antropológica convencional ou "privilegiada", erigida sobre uma pretensão de colocar-se fora ou acima da vida social para representá-la mais completamente, MacDougall propôs um novo tipo de empreendimento que teve como ponto de partida a posição concreta do cineasta no mundo. Como ele percebeu, essa posição era parcial e situada, resultando numa prática de filmagem que vai sendo tecida no desenrolar de uma teia de relacionamentos (MacDougall 1998, 199-208).

Houve profundas consequências para os tipos de conhecimento que podiam emergir dessa mudança de perspectiva e posição. Como mostra a trilogia *The Turkana*, isso é produzido a partir de um processo contínuo de engajamento entre os sujeitos e o mundo. Essa nova concepção de conhecimento é inseparável da filmagem como um meio de conhecer. Em *Lorang's way*, por exemplo, a biografia feita por MacDougall de um idoso turkana, o cineasta não oferece um resumo de uma vida, nem usa um indivíduo para exemplificar verdades culturais. Em vez disso, ele conceitua o filme como um espaço aberto para um amplo encontro entre sujeitos, diretor e o público. O conhecimento emerge através desse encontro, em vez de estar separado dele. *Lorang's way*, então, é menos uma representação de alguém e mais uma pegada que se estende para além da duração do filme.

CINEMA, DESENHO E ANTROPOLOGIA

Apesar das ênfases e locações diferentes, o trabalho inovador empreendido por Marshall, Rouch e MacDougall foi expressivo de uma abordagem antropológica profundamente nova. Ele refletiu um afastamento da cultura conceptualizada como um objeto relativamente estático a

ser estudado e representado por meio do filme, para uma preocupação com relacionamentos e processos nos quais a prática do cinema e o meio para tal filmagem estão entrelaçados na pesquisa em curso. MacDougall caracterizou a diferença entre esses dois empreendimentos como "filmes sobre antropologia" e "filmes antropológicos" (1998, 76)[12].

Não satisfeitos com suas técnicas e suposições originais, cada um dos cineastas buscou assumir uma posição diferente no mundo – movendo-se de um lugar conceptualizado como externo àquilo que documentava, para uma posição, viva e negociada, de dentro. Foi crucial para essa transformação de posição e perspectiva a encorporação da câmera. O cineasta não mais usava tecnologias de câmera fixa para enquadrar o processo social em curso, como se estas fossem expressões arraigadas da cultura. Agora, ele era parte essencial dos processos em si, participante ativo na geração de formas culturais. De maneiras importantes, o filme torna-se uma jornada, sua forma e caráter eram expressivos dos relacionamentos que a formavam. O filme carrega a impressão de subjetividades reunidas e criadas por meio do encontro. Daí o trabalho – filme antropológico – ser aberto, inacabado, reativado a cada projeção em vez de algo limitado. Ele torna-se um espaço expansivo entre sujeitos, cineasta e o público. O tipo de antropologia cunhada nesse encontro não é mais sobre a transmissão de corpus de conhecimento, mas envolve a geração de um saber mais temporário, móvel, alcançado através de engajamento e relacionamento.

Se o trabalho de Marshall é raramente reconhecido por antropólogos (para além da projeção de *The hunters* [1958] [*Os caçadores*] em cursos introdutórios), os filmes de Rouch tendem a ser discutidos nos termos especializados que ele propôs para fazê-lo. Esses termos – mais notadamente, *ciné-transe*, etnoficção, antropologia compartilhada – são citados mais usualmente por quem trabalha no campo do filme etnográfico. Mas para além disso, eles têm tido muito pouco destaque. O problema é que essa terminologia especializada tem frequentemente funcionado para designar o caráter único do trabalho de Rouch, em vez de facilitar uma conversa mais ampla sobre o que ele pode representar como um esforço antropológico específico, e como isso pode desafiar normas e suposições disciplinares. O caso de MacDougall, entretanto, é o mais desconcertante – dada a consistência com que ele se engajou em questões antropológicas tanto nos filmes, quanto na escrita correlata. Apesar de um corpo de trabalho substantivo, estendendo-se por mais de 40 anos, ele praticamente não ganhou nenhuma força na disciplina como um todo.

12 MacDougall esclarece essa distinção nos seguintes termos: "Um método útil para distinguir entre o filme antropológico e o filme sobre antropologia [...] é avaliar se o filme tenta cobrir um novo campo através de uma exploração integral dos dados ou se ele apenas faz um relato com base em conhecimento existente" (1998: 76, ênfases do original).

Fica evidente que, até recentemente, o trabalho inovador realizado por Marshall, Rouch e MacDougall estava fora de sintonia, conceitual e metodologicamente, com o pensamento disciplinar. A filmagem antropológica, se é que foi reconhecida, foi (e ainda é) vista como teoricamente insuficiente, demasiado concreta ou específica, muito aberta. Por um lado, antropólogos/as tenderam a ler mal ou simplesmente a ignorar como esse tipo de trabalho constitui a antropologia, interpretando-o, diferentemente, segundo convenções de dados e análises, descrição e interpretação. Por outro lado, em comparação com o trabalho de "artistas-etnógrafos/as", como Castaing-Taylor, Butler e Mirza, ele é visto como ingênuo ou sem interesse artístico – um tipo de filme de processo bem simples[13].

REAVALIANDO O FILME DE PROCESSO

O interesse recente pelo desenho oferece um enquadramento para caracterizar o tipo de antropologia que Marshall, Rouch e MacDougall estavam buscando através do meio fílmico. As explorações feitas por Ingold e Taussig das práticas do fazer oferecem uma linguagem pela qual o filme de processo pode ser reavaliado, pois elas nos permitem articular aspectos da filmagem que, de outro modo, permaneceram tácitos, aparentemente não-antropológicos. Até o momento, tem sido difícil descrever, em termos que fizessem sentido para antropólogos/as, a seriedade intelectual de uma inquirição que não adere à moldura disciplinar convencional.

Ao mesmo tempo, sugerimos que Marshall, Rouch e MacDougall anteciparam, de forma importante, conceitos chave propostos por Ingold e Taussig. Ao forjar alternativas à câmera como tecnologia de captura, esses cineastas geraram filmes de processo que expressaram a ideia do desenhar como um meio de "conhecer com", em vez de "conhecer sobre". Já na década de 1950, Rouch e Marshall estavam experimentando formas culturais, em vez de documentar passivamente a cultura como um objeto. Seu trabalho era, de modo autoconsciente, relacional – aberto, inacabado, indeterminado. Seus filmes de processo dependiam das capacidades de deixar rastros da câmera encorporada[14], implicada no mundo como uma

13 Ver, por exemplo, o filme de Castaing-Taylor e Paravel, *Leviathan* (2012), e o projeto de Butler e Mirza, de 2007, *The museum of non-participation* [O museu da não-participação] (www.museumofnonparticipation.org). Ultrapassa o alcance deste texto abordar questões colocadas por trabalhos recentes que atravessam a fonteira entre arte e antropologia. Mas as exploramos em detalhe em nossa obra em processo, em formato de livro, *Moments of being*, na qual olhamos mais de perto para a antropologia entendida segundo uma estética do desenhar ou pintar.

14 Diferentemente da palavra "incorporada", o uso do termo "encorporada" desloca a ênfase do corpo da/do cineasta como centro da filmagem para a produção de um corpo-câmera distinto, como outra perspectiva engajada na ação. A escolha desse termo, assim, visa reforçar a ideia de que o dispositivo não é mais aquilo que produz um enquadramento limitante referido a um olhar que se remete unicamente ao diretor/a, mas sim algo que adquire vida própria, num certo sentido, como parte dos acontecimentos, ao "se encorporar" em

parte geratriz de ação, mostrando o compromisso dos cineastas com a coetaneidade do tempo entre o *self* e o outro (Fabian 1983), como algo distinto de um tempo espacializante.

Reunir Marshall, Rouch e MacDougall com Ingold e Taussig enriquece nossa compreensão do tipo de antropologia que pode ser proposta através do modelo do desenhar. Enquanto a influência desse modelo sobre a antropologia – o movimento em direção a uma antropologia completamente gráfica – ainda está por ser vista, sugerimos que o desenhar abriu um espaço para uma conversa mais ampla entre diferentes modos de pesquisa antropológica. Ironicamente, um dos principais obstáculos no caminho de um amplo diálogo é uma série de suposições sobre a câmera: "A câmera interrompe esse fluxo de atividade visio-manual e corta a relação entre gesto e descrição que repousa no coração do desenho", declara Ingold (2011a, 225). Nem Ingold, nem Taussig consideram a possibilidade de que se possa ser capaz de desenhar com uma câmera. A fotografia ou a filmagem não são reconhecidas como práticas, com a câmera funcionando como um dispositivo que pode ser encorporado. A câmera é apresentada como uma tecnologia que, através de seu enquadramento "projetivo", desvia o curso das possibilidades de "intervir nos campos da força e fluxo onde as formas das coisas emergem e se mantêm" (Ingold 2011a, 178).

É central à apresentação de Ingold e Taussig sobre o desenho a evocação de uma prática aberta, exploratória. Desenhar é um verbo. Ele é caracterizado como efêmero, um movimento contínuo que escapa às fronteiras, através de um fluxo desobstruído. Enquanto tal, ele é inimigo do enquadramento. Desse modo, o desenhar como uma prática expansiva, fluida, vem a ser contrastado com outras formas de fazer imagens ou compor motivos e padrões [mark-making] que são vistos como limitados ou "projetados" – a pintura e a fotografia sendo os principais exemplos. Ao afirmar a distinção entre "fazer" e "tirar", entre o fluido e exploratório e o extrator e limitante, Ingold e Taussig também estão, é claro, convocando modos de antropologia nitidamente contrastantes. De um lado, há uma antropologia improvisada e progressiva e, de outro, um projeto estático confinado em um enquadramento fixo. Ao afirmar essa distinção, como notamos anteriormente, tanto Ingold, quanto Taussig dirigem sua atenção à primeira, o desenhar como um processo, às custas da última, um desenho, uma representação. Mas se levarmos a sério a ideia da câmera como um instrumento, em vez de uma tecnologia, e reconhecermos que certos tipos de filmagem podem ser considerados formas de desenhar, o relacionamento entre processo e representação se torna mais complexo e interessante. É crucial uma nova concepção do enquadramento.

meio ao fluxo relacional no qual está inserido. Ver também usos do termo em "Tutameia: Terceiras Estórias", de João Guimarães Rosa e "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio", de Eduardo Viveiros de Castro (nota dos tradutores).

Marshall, Rouch e MacDougall – de modos diferentes – recusaram a imposição de um enquadramento do tipo Bateson e Mead sobre a cultura, de um lugar imaginado, exterior ao que está sendo representado. Em vez disso, em suas mãos, o enquadramento tornou-se algo flexível, orgânico, que emerge do interior do ambiente compartilhado no qual sujeitos e cineastas (e por extensão, o público) estão situados. Seguindo Ingold, poderíamos dizer que o que distingue suas respectivas abordagens da filmagem é a improvisação com relação ao uso do instrumento, por meio de um entrelaçamento de ação e percepção, ferramenta e corpo, e entorno (Ingold 2011a, 56-61). A posição da câmera – o que pode ser visto, o que não pode, o que pode ser antecipado, o que não pode – torna-se congruente com a perspectiva daqueles que habitam o mesmo espaço do/da cineasta. Dessa sintonia, sai um enquadramento sempre cambiável. Ainda assim, o enquadramento também contradiz a ideia de ação inteiramente aberta, enfocando seletivamente uma experiência específica.

Uma das cenas de *Lorang's way* discutidas com mais frequência, o mapeamento feito por Lorang de seu lugar no mundo para ser filmado por MacDougall, oferece um exemplo concreto do que poderia estar implicado nesse processo de enquadramento. Pois aqui vemos MacDougall abandonar uma perspectiva totalizante em favor de uma câmera que, tal como o próprio Lorang, observa a partir do centro metafórico do mundo. O gesto de Lorang é gráfico, seu braço produz uma linha no espaço, levando-nos a esperar por e experimentar imaginativamente a linha que ele coloca em movimento (Fig. 3). Os limites do que a câmera pode ver estão alinhados à própria perspectiva de Lorang – seu braço gesticulando em direção ao horizonte, apontando para além do quadro. O alinhamento do quadro com a linha de visão de Lorang serve para aumentar, em vez de diminuir, a sensação do espectador do caráter desdobrável, expansivo, do mundo que é mostrado.



Figura 3.
O jeito de Lorang
(reproduzida com
a autorização de
David MacDougall).

Ao sugerir que as técnicas de Marshall, Rouch e MacDougall podem ser aproximadas a práticas de desenho, nossa preocupação inicial foi usar Ingold e Taussig como um meio para articular o tipo de antropologia que tais cineastas perseguiram. Mas também descobrimos que trazer a filmagem para os debates antropológicos recentes sobre o desenhar foi um primeiro passo para repensar as noções de câmera, enquadramento e o relacionamento espinhoso entre estrutura e agência na compreensão de formas de prática improvisada. Os filmes de processo de Marshall, Rouch e MacDougall colocam em dúvida certas suposições sobre a natureza restritiva do enquadramento, enquanto destacam outras possibilidades produtivas – especialmente, os elementos responsivos e gestuais do enquadramento, mais do que sua fixidez; o papel do enquadramento como catalisador da atividade criativa e no estímulo a estados ampliados de percepção [heightened states of awareness[15]]. Ao mudar sua posição como cineastas e se colocar no fluxo da experiência em movimento, havia limitações reais àquilo que Marshall, Rouch e MacDougall podiam saber, ouvir, ver e mostrar. Diferentemente da posição "privilegiada" que eles ocuparam previamente, na qual enquadrar significara impor uma linha ao redor de algo e o encapsular, Marshall, Rouch e MacDougall começaram a trabalhar criativamente as limitações de uma perspectiva não privilegiada ou situada e geraram algo novo.

O resultado não foi a imposição de um "contorno" definitivo sobre um objeto chamado cultura, mas o traçar de uma linha sempre cambiante. Seus filmes de processo são um alento para a trama crucial entre correntes conflitantes que animam a prática improvisatória. Daí saem inúmeras novas questões. Que estados distintivos da consciência [states of consciousness] emanam em momentos de improvisação? Podem tais estados ser entendidos como "modos de conhecer" (Harris 2007; MacDougall 2006; Ravetz 2011)? Como poderia um novo conceito de enquadramento contribuir para os debates contemporâneos sobre a imaginação no interior do trabalho antropológico (Crapanzano 2004; Harris e Rapport 2014)?

RUMO A UMA ANTROPOLOGIA TRANSFORMADORA

Em uma entrevista a Enrico Fulchignoni, Jean Rouch certa vez comparou sua filmagem ao jazz: "uma *jam session* entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong, ou os encontros intempestivos que André Breton algumas vezes descreve" (Rouch com Fulchignoni 2003: 186). Aqui Rouch confere atenção a uma arena de prática cultural que, há longo tempo, tem sido reconhecida como fundamentalmente voltada à

15 Note-se que a palavra *awareness*, no texto, é utilizada com o sentido de um estado da consciência (nota dos tradutores).

improvisação. Tecer essa relação entre a filmagem e um tipo particular de composição musical é rico e sugestivo e confere peso à visão de que o relacionamento entre estrutura e agência não é apenas fundamental para a prática improvisatória, mas também é percebido com frequência pelos improvisadores/as musicais como algo altamente produtivo. Essa é uma questão tratada por Berliner em seu principal estudo da forma, *Thinking in jazz* (1994) [*Pensar em jazz*]. Especificamente, ele procura desafiar muitas das suposições associadas ao jazz – principalmente, a de que esse é essencialmente um modo espontâneo e intuitivo de performance musical (1994: 2). Em uma tentativa de organizar seu próprio pensamento confuso sobre o jazz, a pesquisa de Berliner com músicos leva-o a descobrir "o caráter notável do treinamento e pensamento musical rigoroso em que se baseia a improvisação" (1994: 15). Entendê-lo torna-se crucial para capturar a natureza do jazz como prática criativa. Para Berliner, é impossível entender momentos de inovação sem, ao mesmo tempo, reconhecer suas raízes em modelos culturais e musicais preexistentes.

A própria prática de Rouch é usualmente descrita em termos de seu caráter improvisado, e ele é celebrado por sua abordagem ousada, que borrou as fronteiras entre verdade e ficção, o "real" e o "imaginado". Mas ao trabalhar de novas maneiras como um antropólogo-cineasta, é evidente que Rouch estava jogando de forma consciente com e contra modos de prática antropológica existentes. Além disso, ao tornar o que ele chamava de *ciné-transe* uma parte integrante de sua prática, o trabalho de Rouch levanta uma outra questão, que é frequentemente deixada de lado nas discussões antropológicas sobre o desenhar e formas correlatas – especificamente, os estados subjetivos diferenciais associados aos momentos de improvisação. A afirmação de Rouch de entrar em uma realidade diferente quando filma tem sido difícil de interpretar para os comentadores/as. Ela é frequentemente vista como uma dimensão sedutora, se não fantasiosa, de sua personalidade exuberante, mas algo que não pode ser replicado ou avaliado seriamente (Henley 2009: 349). A suposição de que o *ciné-transe* é uma idiossincrasia pessoal em vez de um fenômeno experimental mais amplo deixa de considerar a própria conexão para a qual Rouch mesmo apontou – aquela entre a filmagem e o jazz. Mas ao fazer isso, ele estava nitidamente alinhando suas próprias experiências de percepção ampliada [heightened awareness] àqueles momentos mais tipicamente atribuídos a músicos de jazz que, durante a performance, tornam-se "possuídos" – unha e carne com o momento que se desdobra ao redor deles.

A noção de *ciné-transe* proposta por Rouch desafia os entendimentos da prática qualificada como algo redutível a uma prática ou alinhamento material do olho, mão, corpo, movimento e material (Grasseni 2007;

Ingold 2001; Lave e Wenger 1991). Ela levanta a questão sobre outros aspectos do processo de improvisação que são mais difíceis de caracterizar, e que não têm sido, talvez, abordados de forma adequada nos debates recentes sobre o conhecer (e.g. Halstead *et al.* 2008; Harris 2007; Marchand 2010). Especificamente, ela se refere àqueles estados de consciência específicos, algumas vezes chamados de percepção [awareness] ou sintonização [attunement] que, em certas circunstâncias, emanam em um tipo de espaço de espera, algo que Milner chamou de "intervalo enquadrado" [framed gap] (1987, 81). Embora Ingold certa vez tenha se referido a isso em relação a seu próprio fazer musical – "Eu experimento uma maior sensação de consciência [awareness], mas essa consciência não é do meu tocar, ela é o meu tocar" (2001, 413, ênfases do original) – ele não foi muito longe na articulação, em termos antropológicos, do que quis dizer com isso. Também Taussig parece sinalizar para algo semelhante em sua invocação do termo "magia", com respeito ao desenhar. Mas não fica claro, a partir do trabalho de Ingold e Taussig, como, quando e sob quais circunstâncias esses estados particulares de consciência [consciousness] emergem ou, de fato, sua significância para uma antropologia "transformadora". Taussig, além disso, alertou para "uma fina camada de realidade sob a qual se esconde o pântano do *hocus pocus*" (2009, 264).

O trabalho de Marshall, Rouch e MacDougall oferece uma maneira produtiva de pensar sobre o papel criativo do enquadramento e seu funcionamento como um elemento vibrante no coração de seus filmes de processo inovadores. Pois o que é significativo, sugerimos, não é a ausência de enquadramento, mas o que o enquadramento torna possível. Em vez de conceptualizar a câmera como marcada por uma estrutura inerte (similar a um cortador de biscoitos) – algo talvez visto por Ingold como um dispositivo tecnológico que separa gesto e descrição (2011a, 225) –, nós interpretamos a câmera encorporada como parte de um processo contínuo de enquadramento e reenquadramento, que produz um tipo particular de consciência ampliada [heightened consciousness]. Esse modo de consciência [consciousness] ou afinação – a atenção em algo e não em tudo – envolve um modo dinâmico de foco que retém o relacionamento entre o que fica dentro e fora da moldura. Um enquadramento desse tipo estende, em vez de reduzir, a continuidade entre gesto, observação e descrição que é o desenhar[16].

Para ambas de nós, como cineastas, nosso interesse em *Beautiful colour* e *A chair* estava no problema de como burilar e tornar significativos aqueles aspectos do fazer que excediam concepções antropológicas de processo

16 Isso se aproxima da noção de horizonte ou *hinterland* que Crapanzano discute, com respeito à imaginação – envolvendo, como ele diz, uma dialética entre abertura e encerramento (2004: 2).

existentes. Ao alinhar cuidadosamente nossas próprias abordagens com a de nossos sujeitos, estávamos tentando abrir um espaço no interior de nossos filmes, que espelhasse o espaço criativo que Partridge e Coperthwaite criaram, ativamente, para sua própria prática improvisada. Nossa preocupação era com a natureza da atenção potencializada [heightened attentiveness] e como, sendo uma manifestação do que poderia ser chamada de "o imaginativo", ela poderia ser entendida como um modo específico de conhecer – que fosse amplo e produtivo. Essas questões abrangiam tanto os aspectos substantivos, quanto os formais de nossa filmagem antropológica – ou seja, o que nossos sujeitos estavam fazendo e o que nós mesmas estávamos fazendo no espaço entre o conhecido e o desconhecido, estrutura e agência, o material e o imaginativo. Procuramos trabalhar com as qualidades distintivas do meio fílmico para nos engajarmos em modos de ser e conhecer, sem traduzi-los nos termos familiares da explanação antropológica:

> Mais do que qualquer outro meio de comunicação humana, a imagem em movimento torna-se sensual e sensivelmente manifesta como a *expressão da experiência pela experiência*. Um filme é um ato de ver que se faz visível, um ato de ouvir que se faz audível, um ato de movimento físico e reflexivo que se faz reflexivamente sentido e entendido (Sobchack 1992, 3-4, ênfases nossas).

O trabalho de cineastas específicos tem muito a contribuir com os debates antropológicos atuais, se – seguindo MacDougall (1998, 257) – ele não for tomado como sendo sobre conhecer as mesmas coisas diferentemente, mas sim sobre conhecer coisas diferentes. As questões que nos foram colocadas por *Beautiful colour* e *A chair* são parte de uma preocupação mais ampla sobre como trazer ao foco certos processos de conhecimento que permanecem desarticulados e resistentes à descrição – estados de consciência que podem ser mais efetivamente evocados do que representados, uma vez que eles são, por sua própria natureza, processuais, emergentes em vez de remanescentes. Tais estados estão implicados na literatura antropológica sobre modos de conhecer (Harris 2007; Marchand 2010) e no trabalho recente sobre o desenhar e o fazer, mas o temor do "pântano de hocus pocus" de Taussig talvez tenha deixado estacionada uma discussão mais completa desses aspectos da prática antropológica. O novo interesse disciplinar na imaginação (Crapanzano 2004; Harris e Rapport 2014; Janowski e Ingold 2012) pode oferecer um lugar para o engajamento mais continuado com tais questões.

Para cineastas antropólogos, no entanto, o que tem sido nomeado de formas diferentes como "placidez do saber [knowing stillness]" (Moore 2012), "devaneio" (Ravetz 2011) e "atenção" (MacDougall 2006) é

precisamente o que seu meio traz à tona[17]. Como descobrimos em nosso trabalho com certos sujeitos, isso envolve tanto um enquadramento, quanto um deixar em aberto, a geração de um conhecer ativo que parte de uma estrutura e também decorre do abandono do controle. Um filme não descreve esse estado, nem o traduz em termos explanatórios existentes, mas em vez disso, convida o/a espectador/a a participar dele. Embora estados particulares de consciência associados à prática improvisacional tenham sido explorados na filmagem antropológica, aqueles trabalhando esse meio também têm tentado iniciar uma conversa mais ampla sobre como poderíamos lidar com a caracterização de conceitos tão notoriamente escorregadios. Ao fazê-lo, sugerimos que os/as cineastas antropólogos/as propuseram uma maneira de estender o diálogo atual sobre o desenhar – algo que ultrapassa as antigas divisões entre filmagem e escrita.

Ver o filme de processo como análogo ao desenhar é entendê-lo como um meio de "conhecer com", em vez de conhecer sobre. Mas reconhecemos que enquanto Ingold e Taussig rejeitam o enquadramento como um todo, o ato de filmar nos confronta com a moldura. Os trabalhos de Marshall, Rouch e MacDougall (e o nosso mesmo) podem ser entendidos como desenhos, nos termos de Ingold e Taussig – rastros de uma câmera incorporada implicada no mundo. De fato, temos argumentado que, diferentemente da antropologia de Mead, seu enquadramento é móvel e ocorre a partir de uma perspectiva fluida e situada. Contudo, ao enfatizar essas qualidades, também queríamos nos apegar à luta dialética entre modos abertos de se mover fluidamente e a experiência e atos seletivos de *enquadrar* essa experiência. É precisamente essa tensão dialética que gera a consciência ampliada [heightened consciousness] e novos modos de conhecer.

A insistência de Ingold e Taussig sobre o desenhar poderia ser levada muito mais longe – para sugerir uma leitura radical da antropologia como uma prática de feitura de imagens (Grimshaw 2001; Grimshaw e Ravetz 2005). Mas ao focalizar o desenhar como um verbo e rejeitar o desenho (a imagem resultante), essa possibilidade é vedada de antemão. Em contraste, sugerimos que a antropologia, entendida como uma forma de feitura de imagens, tem potencial transformador – ou seja, é uma forma de conhecer abrangente e produtiva. Isso é possível, entretanto, apenas se aceitarmos a existência de uma tensão criativa entre enquadramento e uma exploração aberta do mundo.

17 Isso porque a "placidez" de Moore é conceptualizada como um estado durante a performance, no qual "conexões são feitas entre ações, percepções, pensamentos e intenções" (2012: 109). Ravetz (2011; 2012) define devaneio como um estado similar ao sonho e, entretanto, ativo, uma forma de mente ausente que não distingue entre quem vê e o que vê, e cria sentimentos incomuns de unidade. A noção de MacDougall de "percepção ampliada" [heightened awareness] parte de uma distinção entre concentração e atenção, entre foco ou introversão e uma consciência [consciousness] ampliada, aberta (2006: 7).

AGRADECIMENTOS

Somos muito gratas aos/às leitores/as anônimos e a Matei Candea pelos comentários e sugestões para a revisão. Pedimos desculpas por não termos sido capazes de envolver o artigo *Drawing it out* (2014), de Haidy Geismar, em nossa discussão. Ele foi publicado depois da finalização deste texto, mas é uma importante contribuição para os debates antropológicos sobre o desenho e as formas de conhecimento que destacamos aqui.

REFERÊNCIAS

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 2002 [1976]. On the use of the camera in anthropology. *In: The anthropology of media: a reader* (eds) K. Askew e R. Wilk, 41-6. Oxford: Blackwell.

Berger, John Peter. 2007. *Berger on drawing* (ed. J. Savage). Aghabullogue, Co. Cork: Occasional Press.

Berliner, Paul Franklin. 1994. *Thinking in jazz the infinite art of improvisation.* Chicago: University Press.

Cain, P. 2010. *Drawing: the enactive evolution of the practitioner.* Bristol: Intellect Books.

Crapanzano, Vincent. 2004. *Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology.* Chicago: University Press.

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the other: how anthropology makes its object.* New York: Columbia University Press.

Geismar, Haidy. 2014. Drawing it out. *Visual Anthropology Review* 30, 97-113.

Grasseni, Cristina. 2007. Communities of practice and forms of life: towards a rehabilitation of vision. *In: Ways of Knowing: New Approaches in the Anthropology of Knowing and Learning* (ed.) M. Harris, 203-21. Oxford: Berghahn.

Griffiths, Alison. 2002. *Wondrous difference: cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture.* New York: Columbia University Press.

Grimshaw, Anna. 2001. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology.* Cambridge: University Press.

Grimshaw, Anna e Amanda Ravetz (eds). 2005. *Visualizing anthropology: experiments in image-based practice.* Bristol: Intellect Books.

Grimshaw, Anna e Amanda Ravetz. 2009. *Observational cinema: film, anthropology and the exploration of social life.* Bloomington: Indiana University Press.

Hallam, Elizabeth e Tim Ingold (eds). 2008. *Creativity and cultural improvisation.* Oxford: Berg.

Halstead, Narmala, Eric Hirsch e Judith Okely (eds) 2008. *Knowing how to know: fieldwork and the ethnographic present.* Oxford: Berghahn.

Harris, Mark. (ed.) 2007. *Ways of knowing: new approaches in the anthropology of knowing and learning.* Oxford: Berghahn.

Harris, Mark e Nigel Rapport (eds). 2014. *Reflections on imagination.* Farnham, Surrey: Ashgate.

Heider, Karl. 1976. *Ethnographic film.* Austin: University of Texas Press.

Hendrickson, Carol. 2008. *Visual fieldnotes: drawing insights in the Yucatan.* Visual Anthropology Review 24, 117-132.

Henley, Paul. 2009. *Adventures of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema.* Chicago: University Press.

Ingold, Tim. 2001. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill.* Abingdon, Oxon: Routledge.

Ingold, Tim. 2007. *Lines: a brief history.* Abingdon, Oxon: Routledge.

Ingold, Tim. 2011a. *Being alive: essays on movement, knowledge and description.* Abingdon, Oxon: Routledge.

Ingold, Tim. (ed.) 2011b. *Redrawing anthropology*: *materials, movements, lines.* Farnham, Surrey: Ashgate.

Ingold, Tim. 2011c. Introduction. *In: Redrawing anthropology: materials, movements, lines* (ed.) Tim Ingold, 1-20. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ingold, Tim. 2013. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture.* Abingdon, Oxon: Routledge.

Ingold, Tim. 2015. *The life of lines.* Abingdon, Oxon: Routledge.

Jackson, Michael. 2005. *Existential anthropology: events, exigencies and effects.* New York: Berghahn.

Jackson, Michael. 2012. *Between one and one another.* Berkeley: University of California Press.

Janowski, Monica e Tim Ingold (eds) 2012. *Imagining landscapes.* Farnham, Surrey: Ashgate.

Lave, Jean e Etienne Wenger. 1991. *Situated learning: legitimate peripheral participation.* Cambridge: University Press.

MacDougall, David. 1998. *Transcultural cinema.* Princeton: University Press.

MacDougall, David. 2006. *The corporeal image*: *film, ethnography and the senses.* Princeton: University Press.

Marchand, Trevor. (ed.) 2010. *Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment.* Oxford:Wiley-Blackwell.

Marshall, John. 1993. Filming and learning. *In: The cinema of John Marshall* (ed.) J. Ruby, 1-134. Philadelphia: Harwood Academic.

Milner, Marion. 1987. *The suppressed madness of sane men.* London: Routledge.

Moore, Penelope. 2012. Knowing stillness. *Humanities Research XVIII*, 107-26.

Morphy, Howard. 1994. *The interpretation of ritual:* reflections fromfilm on anthropological practice. Man (N.S.) 29, 117-46.

Nancy, Jean-Luc. 2013. *The pleasure in drawing.* New York: Fordham University Press.

Nannicelli, Ted. 2006. From representation to evocation: tracing a progression in Jean Rouch's Les magiciens de Wanzerbe, Les maîtres fous, and Jaguar. *Visual Anthropology* 19, 123-143.

Petherbridge, Deanna. 2010. *The primacy of drawing: histories and theories of practice.* NewHaven: Yale University Press.

Pink, Sarah. 2011. Drawing with our feet (and trampling the maps): walking with video as a graphic anthropology. *In*: *Redrawing anthropology: materials, movements, lines* (ed.) Tim Ingold, 143-56. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ravetz, Amanda. 2011. Both created and discovered: the case for reverie and play in a redrawn anthropology. *In*: *Redrawing anthropology: materials, movements, lines* (ed.) Tim Ingold, 157-76. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ravetz, Amanda. 2012. Sipping water: reverie and improvisation. *Critical Studies in Improvisation/Études Critiques en Improvisation* 8: 2 http://www.criticalimprov.com/article/view/2139/2924 (acessado em 09/12/14).

Rollwagen, Jack R. (ed.) 1988. *Anthropological filmmaking.* Chur: Harwood Academic.

Rouch, Jean. 2003a. On the vissicitudes of the self. *In: Cin´e-ethnography* (ed.) S. Feld, 47-86. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rouch, Jean. with Enrico Fulchignoni 2003b. Ciné-anthropology. *In: Ciné-ethnography* (ed.) S. Feld, 147-87. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schneider, Arnd. e Christopher Wright (eds.) 2006. *Contemporary art and anthropology.* Oxford: Berg.

Sneath, David, Martin Holbraad, e Morten Axel Pedersen. 2009. *Technologies of the imagination: an introduction.* Ethnos: Journal of Anthropology 74, 5-30.

Sobchack, Vivian 1992. *The address of the eye: a phenomenology of film experience.* Princeton: University Press.

Stoller, Paul. 1992. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch.* Chicago: University Press.

Stoller, Paul. 1997. *Sensuous scholarship.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Stoller, Paul. 2009. *The power of the between: an anthropological odyssey.* Chicago: University Press.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses.* New York: Routledge.

Taussig, Michael. 2009. *What do drawings want?* Culture, Theory, Critique 50, 263-74.

Taussig, Michael. 2011. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own.* Chicago: University Press.

Filmografia

THE AX fight. 1975. T. Asch. Documentary Educational Resources. USA. 30 mins.

BEAUTIFUL colour. 2010. A. Ravetz, 22 mins.

A CHAIR: in six parts. 2012. A. Grimshaw, 42 mins.

CHARACTER formation in different cultures. 1951-1954. G. Bateson and M. Mead. USA. 105 mins.

THE HUNTERS. 1958. J.K. Marshall. Film Study Center, Harvard University. USA. 72 mins.

JAGUAR. 1967. J. Rouch. Les Films de la Pleiade. France. 93 mins.

A JOKING relationship. 1966. J. Marshall. Film Study Center, Harvard University, USA. 13 mins.

LEVIATHAN. 2012. L. Castaing-Taylore V. Paravel. Cinema Guild, USA, 87 mins.

LORANG'S way. 1979. D. MacDougall e J. MacDougall. Rice University Media Center. USA. 70 mins.

LES MAGICIENS de Wanzerbe. 1948. J. Rouch. France. 30 mins.

MOI, un noir. 1958. J. Rouch. Les Films de la Pleiade. France. 70 mins.

MR COPERTHWAITE: a life in the Maine Woods. 2014. A. Grimshaw. BerkeleyMedia. USA. 237 mins.

TO LIVE with herds. 1972. D. MacDougall. University of California at Los Angeles, USA, 70 mins.

TOUROU et Bitti: les tambours d'avant. 1971. J. Rouch. CNRS (France), 10 mins.

A WIFE among wives. 1981. D. MacDougall e J. MacDougall. Rice University Media Center. USA. 75 mins

THE WEDDING camels. 1977. D. MacDougall e J. MacDougall. Rice University Media Center. USA. 108 mins.

Anna Grimshaw tem formação em antropologia e cinema. Ela é professora no Graduate Institute of the Liberal Arts, na Emory University. Ela é autora de *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology* (Cambridge University Press, 2001) e, com Amanda Ravetz, de *Observational cinema: anthropology, film and the exploration of social life* (Indiana University Press, 2009). Sua série de filmes em quatro partes, *Mr Coperthwaite: a life in the Maine Woods* (2014) é distribuída pela Berkeley Media. Graduate Institute of the Liberal Arts, Emory University, 537 Kilgo Circle, S415-Callaway Center, Atlanta, GA 30322, USA. E-mail: agrimsh@emory.edu

Amanda Ravetz é formada em pintura na Central School of Art and Design e, posteriormente, completou um doutorado em Antropologia Social com Mídia Visual na University de Manchester. Ela é pesquisadora sênior no MIRIAD (Manchester Institute for Research and Innovation in Art and Design), da Manchester Metropolitan University. Ela é editora, com Anna Grimshaw, de *Visualizing anthropology* (Intellect Books, 2005) e, com Alice Kettle e Helen Felcey, de *Collaboration through Craft* (Bloomsbury, 2013). Manchester Metropolitan University, Cavendish Street, Manchester M15 6BG, UK. E-mail: a.ravetz@mmu.ac.uk

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.

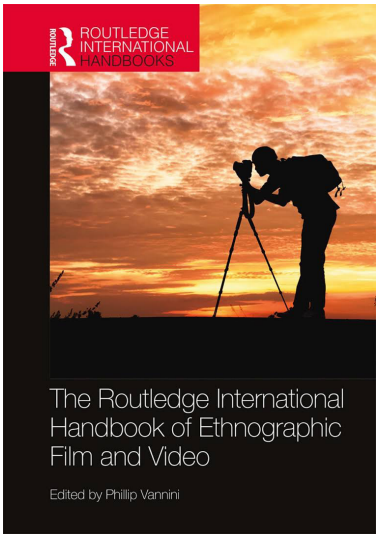
Recebido: 06/10/20/20
Aprovado: 24/10/2020

FILMES E VÍDEOS COMO FORMAS DE CONHECIMENTO: DESENVOLVIMENTOS ATUAIS E POSSIBILIDADES FUTURAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.177064

The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video, Ed. Phillip Vannini. London and New York: Routledge. 2020. 359p.

ALICE VILLELA[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4729-9412
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br



1 Esta resenha foi realizada como parte de minhas atividades de pesquisa de Pós Doutorado junto ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de estudos (Processo n. 2017/ 21063-1).

Há cinquenta anos os antropólogos visuais, uma então classe seleta de pesquisadores e realizadores, entusiasmados com a revolução tecnológica da época - a possibilidade da captação de sons e imagens em sincronia e o emprego de equipamentos leves e portáteis, não podiam imaginar onde nos levaria o fenômeno global do advento da internet, que neste período era mais uma promessa do que uma realidade. Nos últimos vinte anos, observamos o surgimento de telefones celulares com câmeras de vídeo, drones e câmeras portáteis de baixo custo e fáceis de usar, o que deu a bilhões de pessoas ao redor do mundo a possibilidade de documentar suas vidas e tornar o vídeo acessível e armazenável; redes sociais como Facebook, Instagram e WhatsApp, além plataformas de compartilhamento de vídeos, tornaram a circulação desses materiais uma nova prática globalizada e generalizada de documentação visual.

É neste marco do desenvolvimento tecnológico e da revolução da Internet que a coletânea *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, editada em língua inglesa pela Routledge, vem a público. O editor é Phillip Vannini, professor na Escola de Comunicação e Cultura da Royal Roads University em Victoria, Canadá e presidente de pesquisa do Canadá em Aprendizagem Inovadora e Etnografia Pública. A proposta de incluir o vídeo num campo, que sempre foi referido como "privilégio do filme etnográfico", advém justamente da constatação do editor de que a definição deste tipo de obra cinematográfica se ampliou drasticamente com a Internet, o que alterou, não apenas a forma como os filmes e vídeos etnográficos são acessados, mas também como e para quem são feito.

Com ênfase nas práticas conduzidas por antropólogos visuais e pesquisadores de outras disciplinas que empregam o filme e o vídeo na contemporaneidade, o livro oferece ao leitor um rico panorama do "Estado da Arte" do uso do filme e vídeo nas pesquisas etnográficas. Os trinta e um artigos trazem uma plêiade de temas, abordagens, metodologias, epistemologias, teorias, ontologias, estéticas e questões éticas pelas quais trafegam os autores nos seus caminhos de pesquisa e produção. Aliás, a possibilidade de os autores discutirem seus próprios trabalhos a partir de sua inserção como agentes do campo do qual falam - são pesquisadores, realizadores, cineastas, curadores de mostras de filmes etnográficos, dentre outros, teve o feliz resultado de reunir textos vivos e narrativas originais, além de funcionar como mapeamento potente da produção contemporânea, ou de parte dela, já que a grande maioria dos artigos foi produzida por autores situados nos Estados Unidos e na Europa.

O movimento da coletânea é o de abertura do campo do filme e vídeo etnográficos, e isso é feito de diversas formas. Por exemplo, ao incorporar seu uso por diversos campos de estudo para além da antropologia, como

sociologia, geografia, artes, história, psicologia, estudos ambientais, estudos culturais, estudos de mídia, dentre muitos outros, o que reflete, por sua vez, a própria ampliação da etnografia para além dos limites disciplinares da antropologia. Trata-se de abrir, também, os processos de produção dos filmes e vídeos, revelando aos leitores questões muito práticas e técnicas das quais pouco se fala, mas que todos enfrentam quando têm que sair para filmar o "seu" campo. Abre-se uma grande fresta às experimentações de linguagem na interface com o cinema e com outras formas de arte. Expandem-se as formas de produção cada vez mais colaborativas e partilhadas com os sujeitos filmados dividindo, desta forma, a autoridade do material produzido; distribuem-se até seus sentidos e significados, como acontece nos documentários interativos, quando o espectador orquestra a edição e compõe a história que será contada.

Com este gesto de abertura, os textos em conjunto amplificam a própria concepção do que seja o filme etnográfico, como um "sem limite, um processo com possibilidade ilimitada, um artefato com variação ilimitada" (Weinberger apud Dattatreyan, tradução minha, 2020, 293), ao entender que em pleno século XXI é preciso considerar os desafios e oportunidades de se produzir conteúdo audiovisual etnográfico criticamente engajado na era digital. Acompanhando este fluxo de pensamento o leitor poderá se perguntar se a própria antropologia visual deva repensar seu rótulo para acompanhar o desenvolvimento da tecnologia e dos meios, como fez, em 2017, a influente revista *American Anthropologist* ao rebatizar o título de sua seção de antropologia visual como "Antropologias Multimodais", seguindo um crescente consenso de que a produção de filmes etnográficos precisa abraçar ativamente formas de trabalho em muitas novas plataformas de mídia digital (Wright 2020, 50). De fato, se a antropologia ou os campos de estudos que empregam o vídeo e o filme em seus processos e resultados tinham alguma dúvida quanto à centralidade das mídias e plataformas digitais na produção do conhecimento, a pandemia da Covid-19, que colocou o mundo todo em isolamento domiciliar e nos obrigou a realizar todas ou quase todas as atividades remotamente via internet, acabou com as hesitações que restavam. Por isso, apesar da tristeza e do momento doloroso que a humanidade enfrenta, é preciso dizer que a coletânea vem em boa hora, pois nos ajuda a construir ferramentas e formas de pensar e produzir conhecimento nas interfaces digitais, neste esforço hercúleo que diversas disciplinas encontram na reinvenção de suas metodologias de pesquisa.

A despeito da celebração com esta publicação, é sempre de bom grado reconhecer os contornos e limites do projeto; afinal, por mais aberta e ousada que seja a linha editorial, não vai cativar todos. Consciente disso, o próprio editor adverte que o livro não agradará ao leitor que procura análise fílmica, discussões históricas e epistemológicas acerca do campo

do filme e vídeo etnográficos para evitar debates cansativos que são apenas de interesse de algumas disciplinas. Há coletâneas clássicas que podem ser consultadas (Banks e Morphy, 1997; Crawford e Turton, 1992; ou Hockings, Paul, 1975, dentre outras) ou ainda coletâneas brasileiras acessíveis ao leitor em língua portuguesa (Feldman-Bianco e Moreira Leite, 1998; Barbosa et al, 2009; e Copque e Peixoto, 2015, para citar algumas). Embora o editor afirme que o livro é destinado a públicos diversos, arrisco dizer que a obra fala aos mais jovens de maneira mais expressa, pela familiaridade que esta nova geração tem com equipamentos, câmeras, plataformas, *apps*, pois são desde sempre constituintes de suas vidas.

Uma certa constante nos artigos é a ênfase em processos cada vez mais participativos, colaborativos e compartilhados. Aqui um leque enorme de possibilidades de participação e colaboração se apresentam, e, a rigor, cada pesquisa e cada projeto dimensiona e dá contornos à forma como a colaboração se dará. Há referências expressas à antropologia compartilhada de Jean Rouch em alguns dos trabalhos, mas a postura ética como questão central é certamente marca da virada crítica na produção do conhecimento nos anos 1970 e 1980 que na antropologia teve, por exemplo, como marco importante a publicação de *Writing Culture*, recém-traduzido para o português (Clifford e Marcus, 1986/2017). Produções colaborativas não se dão apenas entre pesquisadores e sujeitos filmados, mas também no âmbito da reflexão acadêmica, o que é atestado pelo elevado número de artigos escritos em coautoria.

A tarefa de comentar em poucas páginas um projeto de tamanha grandeza em sua potencialidade e abrangência é um tanto quanto ingrata. Embora trate-se de sintetizar temas, abordagens e questões, algumas muitas sempre não serão contempladas. Para reparar, pelo menos um pouco, essa frustração, comento, em mais detalhes, a coletânea parte a parte.

O que é um filme etnográfico? A parte I da coletânea, *Practicing the art and science of ethnographic film and video*, centra-se nos fundamentos conceituais e teóricos em torno da noção do filme e vídeo etnográficos com ênfase na produção contemporânea. O artigo de P. Kerim Friedman, que abre a seção, concentra-se em refletir conceitualmente sobre as definições do gênero, mas, em vez de permanecer gravitando entre os cânones, o autor constrói sua própria abordagem informada pelo seu trabalho como curador de um festival de filmes etnográficos, o Taiwan International Ethnographic Film Festival (TIEFF).

Ao olhar para a produção contemporânea de filmes etnográficos, Faye Ginsburg (2018) sugere que as realizações do campo estão a avançar em duas direções: experiências formais com aspectos sensoriais do filme, a exemplo dos trabalhos do Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade

Harvard2, que tem como precursora a escola do filme observacional, e também os cineastas antropólogos que parecem estar mais preocupados com os aspectos relacionais, produções colaborativas, compartilhadas e meios de comunicação indígenas.

Na chave do filme relacional, encontra-se o artigo de Stephanie Spray, que se dedica à difícil questão da construção da representacão do outro implicada no ato de filmar, que é, inevitavelmente, um ato objetificador. A autora defende uma prática fílmica colaborativa e compartilhada, apartada das formas dominantes de se fazer documentário. Pesando o aspecto formal e se movendo em torno da arte e da antropologia estão os artigos de Jenny Chio e de Robert Willim, que pretendem, ambos, abrir o campo da produção do filme etnográfico para experimentos artísticos, na relação com a teoria etnográfica, no caso de Chio, e com as práticas de *art probing*, um processo artístico e de pesquisa que combina análise reflexiva e prática não representacional, no trabalho de Willim.

O artigo de Wright parte da leitura de Faye Ginsburg (2018), mencionado anteriormente, para defender que, se há um terreno fértil para a expansão do filme etnográfico, este lugar é a combinação da inventividade relacional com uma abertura à experimentação formal, eis a nova arte expandida de fazer cinema etnográfico. Nesse sentido, os meios multimodais surgem como forma que permite novas partilhas das formas de produção ao mesmo tempo que experimentação estética. Este é o tema do artigo de Samuel Gerald Collins e Matthew Durington, que encerra a seção, com uma defesa da passagem dos meios etnográficos tradicionais para a multimodalidade.

A segunda parte da coletânea, intitulada *Applying and extending approaches and methodologies*, traz contribuições em que o uso metodológico do vídeo e do filme dão a ver tradições de pesquisa bastante diferentes. No contexto das múltiplas possibilidades, há autores que empregam o vídeo como uma ferramenta no trabalho de campo para apoiar a análise etnográfica, como os trabalhos de Asta Cekaite, que discute o uso do vídeo em pesquisas e análises etnometodológicas, abordagem que propõe a utilização de gravações de vídeo para se engajar numa análise próxima da vida social, e o de Charlotte Bates, que tematiza o trabalho com vídeos-diários filmados pelos interlocutores das pesquisas e gera material para as análises etnográficas. O artigo de Robert Lemelson e Annie Tucker vai por um outro caminho ao enfatizar os resultados fílmicos que se aproximam da linguagem do cinema para impactar o espectador. Tratam-se de filmes centrados em narrativas de personagens sobre crises, traumas, doenças mentais, dentre outros temas que tangenciam a interface entre psicologia e antropologia.

2 Ver https://sel.fas.harvard.edu/.

Discutindo o produto documental, mas de maneira diferente, encontra-se o trabalho de Kathleen M. Ryan e David Staton sobre o documentário interativo não linear. Argumentam os autores que este tipo de documentário se apresenta como uma forma alternativa ao documentário tradicional em que a autoridade do editor e pesquisador se impõe na condução da linha narrativa, dando lugar à agência narradora da audiência. É nesta atmosfera de crítica à autoridade do pesquisador/realizador que se situa o artigo que fecha a seção, escrito por Molly Merryman. A autora problematiza a escassez de pesquisadores de gênero e sexualidade no campo do filme e vídeo etnográficos e tece uma crítica dura ao campo ao afirmar que isso se deve a que seus praticantes são em sua maioria homens brancos heterossexuais, o que torna o subcampo cego às dinâmicas e questões das mulheres e das minorias sexuais.

A terceira parte da coletânea, *Developing genres and styles*, é dedicada aos gêneros e estilos de se fazer filmes e vídeos etnográficos. Vemos aqui, novamente, o destaque às formas colaborativas e compartilhadas de produção e a preocupação com a forma dos trabalhos, ao enfatizar o aspecto sensorial e a criatividade nos processos de produção. O capítulo de Alexandrine Boudreault-Fournier coloca em relevo o som na construção do filme etnográfico, muitas vezes relegado a segundo plano por cineastas-antropólogos. Argumenta a autora que o som, usado de maneira criativa, pode contribuir para criar emoções e participar na construção de um sentido de lugar, espaço e tempo, o que é exemplificado a partir da sua experiência na realização de um documentário na cidade de Guantánamo, Cuba. Lorenzo Ferrarini e Kathy Kasic também exploram possibilidades narrativas a partir de seus trabalhos. Ferrarini nos conta sobre o que chama de documentário híbrido, corrente emergente no âmbito da realização de filmes documentais que mistura ficção e documentário; Kasic, recuperando o potencial dos trabalhos fílmicos em que pesa o caráter experiencial e imersivo, explora plenamente o aspecto sensorial do filme ao mesmo tempo que desenvolve os aspectos cognitivos e linguísticos como entrevistas e narração, o que chama de "sensorial verité", verdade sensorial, em clara alusão ao cinema verdade de Jean Rouch.

O artigo de Anne Harris traz os princípios conceituais e metodológicos do etnocinema, abordagem de investigação não representativa baseada no vídeo como prática de pesquisa relacional e criativa no encontro intercultural entre pesquisador e interlocutores. Pesa na abordagem a crítica ao uso das mídias digitais, que também é a tônica do artigo de Peter Biella sobre mídias interativas. Embora o autor venha trabalhado para a legitimação do uso de ferramentas não lineares na investigação acadêmica há anos, aponta de maneira bastante crítica para o problema que consiste na dependência constante da atualização da tecnologia.

A quarta parte, *Working with others*, é dedicada aos desafios e dilemas éticos implicados no trabalho com o "outro". O primeiro texto, de Paul Wolffram, traz questões éticas implicadas na prática da realização de filmes etnográficos e tece considerações bastante didáticas para orientar o pesquisador quando vive e trabalha com pessoas em campo, a partir de suas próprias experiências de pesquisa.

Os processos colaborativos na realização de um filme etnográfico não acontecem apenas nas etapas de concepção do projeto e captura de imagens e sons em campo. O artigo de Rose Satiko Gitirana Hikiji, única autora brasileira na coletânea, e Jasper Chalcraft explora o potencial da colaboração na etapa de pós-produção. No centro da reflexão está o processo de realização da narração e trilha sonora de um filme realizado junto a um artista congolês residente na cidade de São Paulo, Brasil.

O artigo de Arjun Shankar, de maneira crítica e densa, aponta os limites do que o autor chama de ideal de participação, e funciona como uma voz sóbria e necessária ao contrariar um pouco a celebração dos modos de produzir conhecimento de forma participativa e colaborativa. Para o autor existe uma certa tirania do ideal de participação que converte o consentimento dos sujeitos em relação às pesquisas e projetos de filmagens em nova forma de objetificação. O artigo de Sarah Abbott também questiona os limites do trabalho com os "outros", mas de maneira diferente, expandindo a própria noção do que constitua um "outro", para englobar os não humanos como sujeitos dos filmes: plantas, pedras, montanhas, terra e água. Para este tipo de investigação, chama atenção o papel da tecnologia; graças às câmeras portáteis e drones, por exemplo, podemos conhecer os hábitos noturnos de predadores ou sobrevoar florestas inteiras.

A centralidade da tecnologia e as novas possibilidades de investigação ontológica que se abrem continuam as ser exploradas na parte V da coletânea, intitulada *Working with tools and techniques*. Katrina M. Brown and Petra Lackova exploram as potencialidades das câmeras vestíveis, frequentemente conhecidas como *GoPros*, uma grande inovação da segunda década do século XXI. Adam Fish trata da nova tecnologia dos drones e suas possibilidades antropológicas, e Mark R. Westmoreland aborda experiências com vídeo 360° na construção de experiências imersivas.

Tanto no caso das câmeras 360o como no dos drones, bem como das câmeras vestíveis, as visões produzidas ampliam uma compreensão humana e abrem a possibilidade de expandir radicalmente as nossas perspectivas – epistemológica e ontologicamente – a outras visões de mundo, como a perspectiva do corpo de um pássaro, da cabeça de um ciclista ou da atmosfera, alargando formas de ver e a agência de quem vê. O desenvolvimento da tecnologia pode nos levar para longe mas também para o mais perto

possível de nós, como a mesa de trabalho de um etnógrafo. O capítulo de Steffen Köhn, que fecha esta seção, aborda documentários gravados em telas de computador, enfatizando a poética da cultura digital como uma forma potente de produção de conhecimento.

A parte 6 da coletânea (*Distributing and circulating*) é dedicada à circulação e distribuição de filmes e vídeos etnográficos, um tema que tem crescido em importância. No capítulo que abre a seção, Harjant S. Gill oferece ao leitor algumas orientações e conselhos a partir de sua longa experiência de produção e distribuição de filmes etnográficos, como, por exemplo, definir previamente o público, ter autorizações dos sujeitos filmados e usar fotos em alta qualidade na divulgação dos filmes.

Festivais de cinema etnográfico não são os únicos locais de circulação dos produtos; hoje, plataformas baseadas na web oferecem grande potencial para etnógrafos-realizadores. É sobre isso que o artigo de Ethiraj Gabriel Dattatreyan se debruça, ao argumentar que esta forma de circulação possibilita a distribuição mais democrática e maior agência do público do trabalho. A presença e circulação de vídeos e filmes nos ambientes acadêmicos é o tema do artigo de Catherine Gough-Brady. Como realizar um filme sem tantos recursos, e sem acesso a equipamentos, financiamentos e técnicos? Essas e outras questões práticas implicadas na produção destes filmes como parte de trabalhos de pós-graduação são tematizados pela autora.

O capítulo que fecha a seção examina o fenômeno da expansão dos festivais de cinema etnográfico e como o formato de cinema vem alterando a forma como entendemos o campo do filme etnográfico. Argumenta Carlo Cubero que os festivais de cinema etnográficos, como eventos que atraem audiências e cineastas de dentro e fora da antropologia, selecionam filmes por sua capacidade de engajar um público, e não por sua capacidade de ilustrar ou de se apresentar como prova de ideias antropológicas baseadas em textos.

Vamos chegando ao final da longa jornada. Dois últimos capítulos se encarregam da conclusão. O primeiro é uma rodada de perguntas e repostas bastante técnicas a alguns dos colaboradores da coletânea sobre como realizam seus trabalhos fílmicos. O segundo texto nos traz Jean Rouch, um cânone do campo, mas de maneira pouco comum.

Se há uma coisa que parece permanecer no ofício do etnógrafo é ser, também, um aprendiz, e, assim, não há como caminhar para o futuro e abrir novas veredas sem conhecer o que os mais experientes dizem. Neste caso o *griot* é o velho e conhecido Jean Rouch, trazido pela voz de Paul Stoller, que assina o artigo final. No entanto, contrariando expectativas, Stoller não nos brinda com uma análise do trabalho já bem conhecido de Rouch, mas escolhe nos contar como a sabedoria do povo Songhay

moldou profundamente a abordagem do Rouch à antropologia e ao mundo, e como essa abordagem pode moldar o trabalho futuro na antropologia visual. Embora possa parecer aparentemente simples, a profundidade da relação que o etnógrafo constrói com seus outros parece ser a base para a etnografia visual presente e futura, pelo menos é isso que Stoller aprende de Rouch, e que Rouch ensina aos leitores da coletânea. Se o gesto de abertura ampliou e expandiu, sob o risco de esgarçar, o campo do filme e vídeo etnográficos, a intenção etnográfica figura ser o gesto que sustenta e que dá base ao campo. Com este gesto, como ensina Rouch, se constróem filmes e registros como narrativas abertas ao mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Banks, Marcus e Howard Morphy (ed.). 1997. *Rethinking visual anthropology*. New Haven, London: Yale University Press.

Barbosa, Andréa, Edgar Cunha, Rose Satiko Hikiji (ed). 2009. *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

Clifford, James e George Marcus (ed.). 2017. *A Escrita da Cultura – poética e política da etnografia*. Tradução de Maria Cláudia Coelho. Rio de Janeiro: Editora da UERJ [1986].

Copque, Barbara e Clarice Peixoto. (ed). 2015. Etnografias Visuais – Análises contemporâneas. Rio de Janeiro: Ed. Garamond Universitária.

Crawford, Peter e David Turton. (ed). 1992. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester Univ. Press.

Dattatreyan, Ethiraj Gabriel. 2020. Circulating Ethongraphy films in the digital age. *In: The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, ed. Phillip Vannini. London e New York: Routledge.

Feldman-Bianco, Bela e Míriam Moreira Leite (ed.). 1998. *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus.

Ginsburg, Faye. 2018. *Decolonizing documentary on-screen and off: Sensory ethnography and the aesthetics of accountability*. Film Quarterly, 72(1), 39–49.

Hockings, Paul. 1975. *Principles of Visual Anthropology*. Mouton, The Hague.

Wright, Christopher. 2020. The new art of ethnographic filmmaking. *In: The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, ed. Phillip Vannini. London and New York: Routledge.

Alice Villela é pós-doutoranda em Antropologia na Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Antropologia Social pela mesma instituição, mestre em Artes e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisa sobre relações entre audiovisual e fazer musical junto ao Projeto Temático Fapesp: "O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia" (Unicamp/USP). Entre 2005 e 2015, investigou temas como a performance no ritual indígena, noções de imagem, fotografia, audiovisual e produção de imagens junto aos Asuriní do Xingu (PA). Na USP, integra o Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (NAPEDRA), o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) e Pesquisas em Antropologia Musical (PAM).E-mail: licevillela@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 em: 04/10/2020
Aprovado em: 06/10/2020

TER
RESENHA

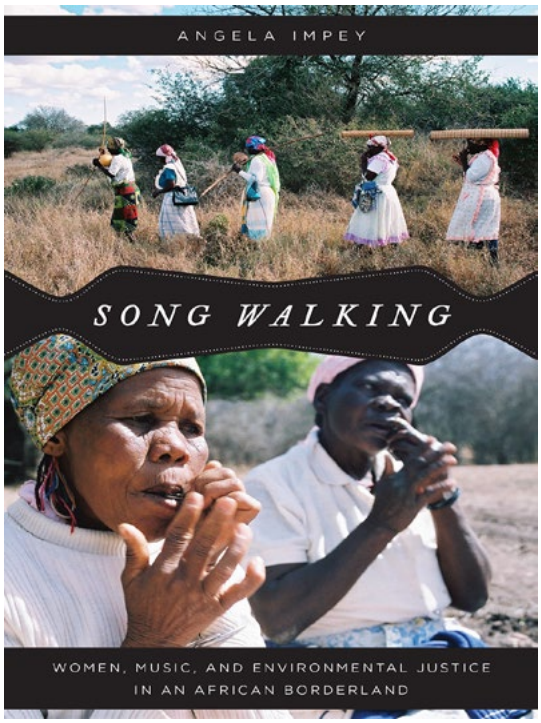
AMACULO MANIHAMBA: CANÇÕES DE CAMINHAR DE MULHERES DE UMA REGIÃO TRANSFRONTEIRIÇA AO SUL DO CONTINENTE AFRICANO

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.176168

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

Impey, Angela. 2018. *Song Walking*: Women, Music, and Environmental Justice in an African Borderland. Chicago: University of Chicago Press.

ÉRICA GIESBRECHT
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-4134-9543
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
fla@usp.br



Lançado em 2018, o livro de Angela Impey propõe um caminho etnográfico entre as macronarrativas dos discursos oficiais e historiografados, e narrativas íntimas contidas em canções que guardam memórias de mulheres idosas habitantes da região oeste de Maputaland, uma área de conservação ambiental situada na fronteira entre África do Sul, Moçambique e Essuatíni. Caso o leitor nunca tenha ouvido falar deste último país, lembro que se trata do antigo Reino da Suazilândia, renomeado por seu rei, Mswati III, em abril de 2018[1]. Essuatíni significa "Terra dos Suazi" em sua própria língua. Tal mudança, repentina a ponto de não ter sido notificada no livro, já nos diz muito sobre a fluida dinâmica política da região.

Em meio a recentes tratados multilaterais e políticas de desenvolvimento, a população local, alheia a qualquer tomada de decisão, sujeita-se a novos deslocamentos, outrora provocados por acordos menos nobres como iniciativas de exploração de recursos naturais ou, retrocedendo mais um pouco, pelo próprio sistema de partilhas coloniais entre as potências europeias do século XIX. As consequências práticas desses grandes arranjos, no entanto, não mudam. Em que pesem as preocupações atuais com o desenvolvimento sustentável, a governança transcorre à revelia daqueles que mais sofrerão suas consequências.

Nessa *Região Transfronteiriça de Conservação*, as mulheres, desde tempos remotos, ocuparam-se da lavoura e do pastoreio. À medida que suas terras iam sendo divididas, novas condições geográficas se impunham, ora limitando o acesso à água, ora a áreas florestais ou de pastagem. Tais restrições, acompanhadas de outras mudanças impostas pela condição colonial, forçaram os homens a se deslocar para os centros urbanos mais próximos em busca de sustento econômico, enquanto mantinham as mulheres atreladas a áreas rurais cada vez mais exíguas. Paradoxalmente, essas mulheres jamais tiveram qualquer direito sobre essas terras.

A pesquisa iniciada em 2002, pela autora sul-africana, é motivada pelo interesse em ouvir as vozes mais silenciadas num contexto em que se sobrepõem reminiscências coloniais, a brutalidade daqueles governos e dos contemporâneos, interesses transnacionais e o patriarcado local. Naquele então, resistindo sob todas essas camadas opressivas, as mulheres seguiam em suas caminhadas silenciosas pelas poucas rotas em que seu trânsito ainda era permitido, e que as levavam aos campos de pastoril e lavra reminiscentes.

1 Ver: "Rei africano surpreende súditos e muda nome do país". BBC Brasil. https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43832011#:~:text=O%20rei%20da%20Suazil%C3%A2ndia%2C%20Mswati,significa%20%22Terra%20dos%20Swazi%22.. Acesso em 06 de outubro de 2020.

O silêncio é rompido quando Impey as encontra num tumultuado dia de pagamento de pensões, em frente a uma escola na reserva ambiental de Ndumo, região noroeste de Maputaland. É neste momento, único em cada mês, que mulheres de todas as etnias reunidas na região transfronteiriça se encontram para seus recebimentos, o comércio local fervilha, vendedores ambulantes se aproximam oportunamente e policiais militares cercam toda a área. Munida de uma caixa cheia de *Isitweletwele*, Impey se aproxima das mulheres em fila e pergunta se alguém se lembra de como tocá-los. Assim que a atenção das mulheres é atraída, os arcos bucais passam a ser manipulados, abocanhados, ganham vida ao produzir som. As mulheres ajustam os instrumentos em suas bocas, percebem os que se encaixam melhor, procuram tocar melodias conhecidas, lembram-se de como suas ancestrais tocavam bem.

A partir desse primeiro contato, Impey as convida a se reunirem para tocar juntas. A maior parte das mulheres que comparecem a esses encontros têm entre cinquenta e setenta anos; residem próximas à reserva de Ndumo, porém nem todas nasceram ali, tendo algumas se deslocado para região pela via do casamento exogâmico. Durante os primeiros encontros, elas se sentam aos pés de uma árvore e, conforme relembram melodias, deixam aflorar memórias do caminhar. Com o pequeno arco de metal em suas bocas, quando moças, caminhavam em grupo enquanto sincronizavam-se em melodias por trilhas diferentes das que lhes eram permitidas agora.

Geralmente feito de latão, o pequeno arco bucal emite sons quando vibracionado pelos dedos. A boca se transforma numa caixa de ressonância, que é regulada pela movimentação labial. Com esse movimento, podem-se imitar palavras; o Isitweletwele, portanto, "canta" canções, com letra. As línguas faladas em Maputaland, bem como as canções que eram cantadas e compartilhadas, não são herméticas, misturando elementos linguísticos e sonoros de todos aqueles povos. A etnografia de Impey, no entanto, revela as fricções presentes nesse processo, que envolve tanto a identificação de pertencimento a cada povo, como também a convivência mediada pelo trabalho na terra e pelas relações de família. Através dos casamentos exogâmicos, mulheres de povos distintos passaram a compartilhar laços familiares. Falar a língua materna e a da família do marido fluentemente é natural para muitas delas. Além disso, os espaços de cultivo e caminhada se entrecruzam, permitindo que elas se escutem umas às outras e eventualmente, comuniquem-se em todas as suas diferentes línguas.

Quando questionadas por Impey sobre a similaridade entre as canções antigamente executadas com o Isitweletwele, suas interlocutoras se esforçam em mostrar como faziam para se distinguir quando eram jovens. Tocavam de maneira diferente, porque faziam o instrumento

"cantar" palavras em idiomas diferentes. Assim, as canções no Isitweletwele demarcavam espaços, trilhas e diversidade no território fronteiriço compartilhado.

A tarefa de caminhar e tocar engaja o corpo totalmente ao mesmo tempo em que um segundo engajamento rítmico e sonoro é realizado com o grupo. Era assim, durante as caminhadas de um bosque à lavoura ou do rio à casa, que as mulheres agora sentadas com Impey, à sombra da árvore, se deslocavam pelas áreas permitidas na zona transfronteiriça de conservação. Suas ancestrais, no entanto, podiam caminhar livremente por todo o território. Não por acaso as primeiras canções relembradas narram experiências de remoção, não necessariamente vivenciadas pelas companheiras de Impey. São memórias intensas, como se suas famílias tivessem sido desterritorializadas há pouco; as mulheres revivem um trauma social ao tocarem o Isitweletwele.

Logo, os encontros passam a ganhar movimento. As mulheres deixam a sombra da árvore para cantar *amaculo manihamba* – canções de caminhar – pelas trilhas a que ainda têm acesso. Amaculo manihamba abarca tudo o que é possível fazer o Isitweletwele cantar. Para além das canções de remoção, há outras: de casamento, de aconselhamento para moças e rapazes, sucessos de rádio e fatos do dia-a-dia, quase como crônicas sonoras. Canções compostas a partir de fatos corriqueiros do passado – uma batida policial levada por alguém conhecido – podem ser resinificadas no momento presente – como num momento em que o grupo de mulheres se desvencilha da autoritária abordagem de um guarda ao passar por uma trilha dentro da reserva florestal. Um senso de cumplicidade é construído entre elas, logo após o driblarem, pela forma responsiva de amaculo manihamba: quando uma das tocadoras propõe a canção, conhecida entre o grupo, e as demais aceitam a proposição, ecoam a melodia que relata o abuso do passado, mas que, agora, é usada para zombar do guarda.

Ao acompanhar as mulheres em suas caminhadas, que agora voltavam a ser musicais, Impey retoma as reflexões de Ingold e Vergunst sobre o caminhar. Muito mais do que mover-se, caminhar tem a ver com a agência dos sentidos, com o ganho de habilidades e conhecimento, ao mesmo tempo em que se demarcam espaços. Caminhar envolve a jornada e a narrativa (Ingold e Vergunst 2008). É assim que caminham essas mulheres "borboletas", na comparação empregada por Impey, mostrando a ela seus conhecimentos sobre uma miríade de plantas nativas, brotando aqui e ali, úteis para a cura dos mais diversos males.

Na parte central do livro, a autora nos mostra que a região de Maputaland não se tornou transfronteiriça apenas a partir das partilhas coloniais, mas já se constituía uma região de passagem entre povos Mabudu-Tembe,

ou Tonga, advindos da região da baía de Maputo; os Ngwane, ou Suazi, associados à região oeste da cadeia dos montes Lebombo e os Zulus, ao sul do rio Pongolo. Tratava-se de uma paisagem natural inóspita, sujeita a secas, enchentes e com terreno rochoso, propícia apenas para encontros – fossem eles cerimoniais, amigáveis, fossem guerras ou negociações – mas que eventualmente servia de refúgio a dissidentes desses três povos predominantemente mais poderosos na região.

A investida colonial europeia ao final do século XIX colocaria portugueses, britânicos e bôeres no "jogo", aproveitando-se de conflitos locais e aliando-se ora a um chefe, ora a outro na busca de seus interesses e visando o domínio político e comercial. Impey analisa, também, os impactos da política de Apartheid na África do Sul e seus desdobramentos em toda a região. Embora oficializada apenas em 1948, leis anteriores que dividiam racialmente a população formando uma classe trabalhadora nativa já eram impostas desde o início do século XX, sendo replicadas por governos locais tanto de Moçambique quanto da então Suazilândia.

É a partir desse momento que todos os habitantes de Maputaland passam a ser tratados como Zulus, pelas autoridades locais. Áreas rurais, que antes serviam de base para a agricultura familiar, são expropriadas dando lugar a grandes propriedades monocultoras, que agora produzem algodão e cana-de-açúcar em larga escala[2]. O acesso ao rio Usuthu e suas ramificações é bloqueado pela construção de açudes voltados para a manutenção dos latifúndios. Alienadas da água e de boa parte da terra destinada a agricultura de subsistência, as famílias perdiam fontes de autossustento. Ao destruir sistemas autônomos, a administração colonial criava um excedente de mão de obra masculina que seria crítica para a mineração e outras indústrias que se instalavam no sul do continente africano. De autossuficientes, as famílias de Maputaland passam a depender dos salários enviados pelos homens a partir do principal centro urbano, Johanesburgo.

É também nos meados do século XX que o Isitweletwele entra em cena. Vendido como uma manufatura barata a vários povos habitantes do sul do continente africano, a "harpa judia" podia ser encontrada sobre os balcões das mais diversas lojas das cidades. Os trabalhadores traziam o artefato de presente para suas namoradas ao retornarem para o campo. O instrumento passou a ser usado pelas mulheres solteiras como um pingente de colar, adornando seus pescoços. As casadas, que já colecionavam alguns, mantinham vários Isitweletwele junto ao corpo. O pequeno instrumento de metal não foi objeto de estudo por pesquisadores interessados na vida

2 Considere-se que desde 1913, quando foi outorgado o *Land Act*, determinou-se uma divisão racial de terras entre colonizadores ingleses, bôeres e demais povos africanos. Por critérios raciais, a população nativa ficou com 13% do território, enquanto os restantes 87% foram divididos entre os colonizadores europeus. Ver: Bullerjahn, 2018.

musical do sul do continente africano, talvez pela aparência de brinquedo infantil, ou mesmo por não constar entre grandes tradições musicais no continente africano, conjectura Impey.

A autora delineia estudos anteriores, interessados na intersecção entre música e gênero, sobre outros arcos de boca, como o *umqangala* ou o *isizenze*, maiores e feitos de bambu. Como confirmam suas interlocutoras, esses instrumentos são tradicionalmente tocados por mulheres e tanto sua performance quanto sua fruição são reservados à esfera doméstica. O Isitweletwele, no entanto, se diferencia por ser um instrumento feminino para se tocar andando em grupo. Pendurando no pescoço, estava sempre por perto quando surgia o ensejo de tocá-lo pelo caminho. Fazendo cantarem seus pequenos arcos, elas coordenam seus passos pelo som, ao mesmo tempo em que se engajam em mensagem musicais coletivamente amplificada pelos pequenos arcos ressoando em suas bocas.

As mulheres de Maputaland teriam suas trilhas ainda mais cerceadas no início dos anos 1970. Os movimentos de independência viriam seguidos de uma preocupação internacional com a conservação ambiental da região. Tais políticas ambientais, materializadas na criação de reservas ecológicas, percebiam os habitantes nativos como problema para a preservação, por seus hábitos de caça e plantio, justificando sua remoção e restrições de acesso.

Tais expropriações levaram ao silenciamento do Isitweletwele, vez que as mulheres o compreendiam como instrumento para se tocar pelas trilhas que as levavam aos campos. Agora, os campos lhes eram alienados e os caminhos patrulhados por guardas armados. Ao mesmo tempo, os homens traziam os primeiros aparelhos de som, *gumba-gumba*, para o campo, mudando drasticamente os hábitos musicais. Finalmente, o embargo internacional imposto à África do Sul, como represália à política do apartheid, fez desaparecerem as importações naquele país, responsável pelas distribuições de bens importados por toda a região. O Isitweletwele não escapou ao embargo. Desaparecendo das prateleiras foi se tornando cada vez mais raro entre as mulheres, até desaparecer por completo, visto que o latão não dura para sempre. Isso, no entanto, não apagou o instrumento da memória das mulheres, nem minou suas potencialidades para ecoar as vozes mais oprimidas dentro daquele sistema social.

A provocação de Impey ao reinserir o Isitweletwele no cotidiano das mulheres de Maputaland parece ter aberto uma caixa preta da qual começam a emergir memórias subalternas e práticas cotidianas de resistência. Em Maputaland, o cuidado com a terra é compreendido como domínio feminino: são as mulheres que a caminham e a cultivam, são elas que detêm os conhecimentos necessários sobre o território, sobre que porções

dele são boas para plantar; apenas as meninas, com seus corpos nus, são capazes de caminhar por uma infestação de gafanhotos e manda-los para longe ao cantar e queimar ritualmente alguns alimentos.

A proporção de terra necessária para a manutenção desse sistema familiar é majorada pela necessidade de alternância entre plantio e descanso, permanecendo sempre uma parte da terra útil sem nada plantado. Empregando uma técnica de alternâncias no cultivo de gêneros e de tempos de descanso, noras e sogras, cunhadas, mães e filhas realizavam trocas de excedentes de modo a suprir as famílias com todos os tipos de alimentos. A paisagem que vislumbram ao caminhar agora é composta por cercas, que transformaram em "reserva", as terras que antes eram campos cultiváveis. Não se trata somente da terra perdida, mas de relações imemoriais entre mulheres mediadas pela terra e seu cultivo que, agora esbarram na cerca.

Além dos campos, as cercas restringiram o acesso a rios importantes como o Usuthu e o Pongola. Não por acaso, muitas canções falam sobre a falta de água, ou da água roubada. Cercada ou represada para suprir latifúndios destinados a plantação de gêneros exportáveis, a água escassa deixou um rastro de miséria e morte. A diminuição de recursos antes destinados à agricultura familiar modificou, em última análise a própria relação entre as mulheres e delas com a terra. De provedoras da autossuficiência das famílias, elas passaram a dependentes de maridos, irmãos e filhos. Ao "romantizar o passado", as mulheres se recordam de um tempo em que não dependiam das cidades ou do dinheiro para sobreviver, o que lhes dava maior independência em relação a seus maridos.

Ao serem rememoradas, as canções de Isitweletwele desvelam as dimensões mais íntimas das relações humanas, como os respeitosos encontros com rapazes nas festas de Isigcawu, namoros e casamentos. A partir das conversas com MaFambile, uma velha moradora da região de Eziphosheni, uma reserva mais ao sul, Impey tem acesso a uma rede de casamentos exogâmicos entre jovens daquela região e os residentes do vale do Usuthu, mais a oeste. O principal motivo desses rapazes irem trabalhar em Johanesburgo era conseguir dinheiro suficiente para comprar gado para oferecer pelo casamento *lobola*. Um lobola é uma obrigação que um jovem rapaz paga uma vez à família da noiva, mas pelo qual a jovem esposa pagará pelo resto da vida. Ter sido trocada por uma quantidade de bois significa ter que manter fidelidade por toda vida a um marido que poderá ter esposas e amantes.

Essa relação é profundamente impactada quando os maridos começam a partir e a vida econômica passa a gravitar em torno das minas de ouro e diamante e da rápida industrialização em Johanesburgo, na década de 1960. Essa nova organização econômica tornava as mulheres, antes

provedoras de autossustento das famílias, economicamente dependentes, como já vimos. De fato, salvo nos casos de abandono ou morte de seus maridos, em que algumas mulheres migraram para as cidades para trabalhar como domésticas de famílias europeias, elas eram impedidas de sair do campo, tanto pela administração comercial quanto pelo patriarcalismo que esta ajudava a reforçar. As separações entre os casais chegavam a durar períodos tão longos quanto um ano inteiro. O retorno desses trabalhadores aos lares tem sido apontado como uma das principais causas da grave disseminação de AIDS na região, que chegou a dizimar algumas comunidades.

Ademais, as estórias narradas pelo Isitweletwele denunciam a capilaridade da violência pré-independência dos países em questão. Aqueles homens jovens, ao transitarem de áreas rurais para os centros urbanos, estavam sujeitos à prisão (e tortura), caso não estivessem portando seus passaportes, um exigência imposta pelo regime de apartheid; as mulheres, mesmo sem sair do campo, sofriam o mesmo abuso caso fossem pegas comercializando ou produzindo bebidas alcoólicas a partir de cana de açúcar, uma prática econômica antiga, que passava então a ser criminalizada.

Em Johanesburgo, o apartheid podia ser sentido nas restrições de circulação pelas lojas e espaços públicos. Ainda assim, os homens recrutados como força de trabalho mantinham certo prestígio em suas comunidades de origem por irem trabalhar nos grandes centros. Até o início da guerra de independência de Moçambique, Maputo parecia uma alternativa menos hostil, apesar de menos desenvolvida do que Johanesburgo. A guerra de independência, porém, mudaria o cenário, com muitos moçambicanos fugindo para a África do Sul. Para evitar apoios mútuos entre guerrilhas libertárias sul-africanas e moçambicanas, a Região Transfronteiriça de Conservação entre os dois países ganhou reforços militares que tornariam o transito ainda mais limitado, passando agora a servir como um território tampão.

A soltura e posterior eleição que levou Nelson Mandela à presidência da África do Sul, nos anos 1990, traria, além do fim do apartheid, a ideia de indissociabilidade entre desenvolvimento humano e preservação ecológica, restituindo algumas terras e criando um modelo de turismo ecológico em que governo, iniciativa privada e autoridades locais gestariam políticas públicas em conjunto. A iniciativa, no entanto, logo se mostrou falha, com interesses empresariais (muitas vezes de fora do continente africano), prevalecendo sobre qualquer tentativa de tornar a região próspera para a população nativa.

Assim, a responsabilidade feminina pelo sustento familiar, na ausência dos homens, teve de continuar, vez que o retorno ao acesso aos recursos

naturais se mostrou incipiente. Dinâmicas e criativas, as mulheres de Maputaland vêm desenvolvendo várias atividades comerciais, que vão desde a venda de produtos agrícolas para o mercado local, passando pela formação de cooperativas para venda desses produtos em regiões mais distantes e chegando mesmo à compra de roupas, sapatos e outros produtos industrializados chineses, em Johanesburgo, para revenda local. A própria retomada do Isitweletwele se converteu em atividade econômica, com as "Mamães do Isitweletwele", grupos que algumas das interlocutoras formaram para fazer pequenos shows de música tradicional e faturar alguns trocados. Some-se a isto o eventual trabalho como funcionárias das reservas.

A partir das caminhadas com diferentes grupos de mulheres pelo território de Maputaland, Impey e suas interlocutoras conseguem desenhar três mapas musicais que se distinguem por suas temporalidades e contextos. Demarcando o período pré-1960, os anos 1980 e a situação em 2009, quando são elaborados, esses mapas mostram a transformação do espaço geográfico sob o ponto de vista das mulheres. Os caminhos, rememorados à medida em que canções eram lembradas, distinguem-se pelos acessos e restrições, pela necessidade de manutenção da sobrevivência e pelo ajustamento a novos espaços.

Conquanto tenha incitado memórias de um processo de décadas de expropriação, o processo provocado por Impey, ao trazer de volta o Isitweletwele, fez emergirem também memórias de resistência: as mulheres se lembraram do quão importantes haviam sido para a subsistência de suas famílias no passado e reconheceram sua extraordinária adaptabilidade a imposições cada vez mais restritivas de suas funções. Com seus Isitweletwele de volta, sentiam-se fortes como quando moças e percebiam que jamais haviam abandonado as batalhas de sobrevivência que se impunham a cada espoliação de seus rios e terras. Em especial, passaram a lembrar como usavam o Isitweletwele para se expressar num contexto em que o colonialismo reforçava continuamente as opressões do patriarcalismo. "Minha música é minha arma", dizia MaGumede, uma de suas interlocutoras, levando Impey a se lembrar das reflexões de James Scott (1990) sobre artes da resistência.

A leitura de *Song Walking* revela uma questão global de imposição de força a povos originários e total descaso com suas vidas, ao mesmo tempo em que nos remete diretamente a questões envolvendo comunidades indígenas e quilombolas no Brasil. Expropriações, desmantelamento da agricultura familiar em função dos grandes latifúndios, violência, deslocamentos forçados, mortes e abusos de toda sorte são experiências cotidianamente vividas e etnografadas em nosso país (ver: Ferreira 2013; Kopenawa e Albert 2015; O'Dwyer 2002). De maneira análoga, o uso das formas expressivas

têm sido frequentemente empregado como "arma" para a evocação da memória e afirmação do direito à terra e seus recursos, justiça ambiental e direito à autossustentabilidade protagonizado por essas comunidades junto aos aparelhos do Estado brasileiro. (ver: Substituir por: Oliveira 2011; Mombelli 2014; Araújo e Sansone 2008; Arruti 2006).).

Impey nos insta a seguirmos o caminho de etnografias compartilhadas e engajadas, não apenas com setores excluídos socialmente, mas, em especial, com os segmentos mais oprimidos dentro desses setores, tornando-nos instrumentos de ampliação de suas vozes, assim como o próprio Isitweletwele. Pesquisas interessadas nas dimensões sensíveis da vida humana são capazes de perceber, no silêncio, a presença do escondido e do indizível, como sugeriu Foucault (1990). Concordando com Donna J. Haraway (2016), Impey alerta para a tentação de não darmos atenção ao que permanece velado, na qual frequentemente caem as políticas públicas. Conclui, assim, que esse tipo de trabalho etnográfico se torna cada vez mais essencial, até mesmo como força para transformação dessas políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, Osmundo e Livio Sansone. 2008. *Raças: Novas perspectivas antropológicas.* Salvador: EdUfba.

Arruti, José Maurício. 2006. *Mocambo: Antropologia e história do processo de formação quilombola.* Bauru: Edusc.

Bullerjahn, Maximilian. 2018. Colonialismo dual e formação do estado nacional: o caso sul-africano. *In: Revista Brasileira de Estudos Africanos*, v.3, n.5, p.153-174.

Ferreira, Andrey Cordeiro. 2013. *Tutela e Resistência Indígena: Etnografia e História das Relações de Poder entre os Terena e o Estado Brasileiro.* São Paulo: Edusp.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Volume 1: An Introduction. Londres: Penguin, 1990.

Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Ingold, Tim e Jo Lee Vergunst (eds.). 2008. *Ways of walking: ethnography and practice of Foot.* Surrey: Ashgate Publishing.

Kopenawa, Davi e Bruce Albert. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* São Paulo: Companhia das Letras.

O'Dwyer, Eliane Cantarino. 2002. Os quilombos e a prática profissional dos antropólogos. *In: Quilombos: identidade étnica e territorialidade*, ed. Eliane Cantarino O'Dwyer. Rio de Janeiro: FGV.

Oliveira, Osvaldo Martins de. 2011. Comunidades quilombolas no Estado do Espírito Santo: Conflitos sociais, consciência étnica e patrimônio cultural. *In: RURIS - Revista do Centro de Estudos Rurais - UNICAMP, v. 5, n. 2*.

Mombelli, Raquel. 2014. *Quilombos em santa Catarina e os 10 anos do decreto 4.8871. In: 29ª Reunião Brasileira de Antropologia,* Natal: Associação Brasileira de Antropologia.

Scott, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts.* New Haven: Yale University Press.

Érica Giesbrecht é etnomusicóloga e, desde 2007, vem realizando pesquisas sobre música e dança de matriz africana, também explorando o potencial da etnografia visual como meio de conhecimento e expressão. Doutorou-se em Música em 2011 pela Universidade Estadual de Campinas. Foi professora visitante do Instituto Vilallobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2018-19) e Chair in Music Visiting Professor Fulbright no Departamento de Folclore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana-Bloomington (2019). Integra, na Universidade de São Paulo, o GRAVI - Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) e o PAM - Pesquisas em Antropologia Musical. E-mail: egiesbrecht@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 em: 12/10/2020
Aprovado em: 14/10/2020

TER
RESENHA

MUSICANDO LOCALIDADES, LOCALIZANDO MUSICARES

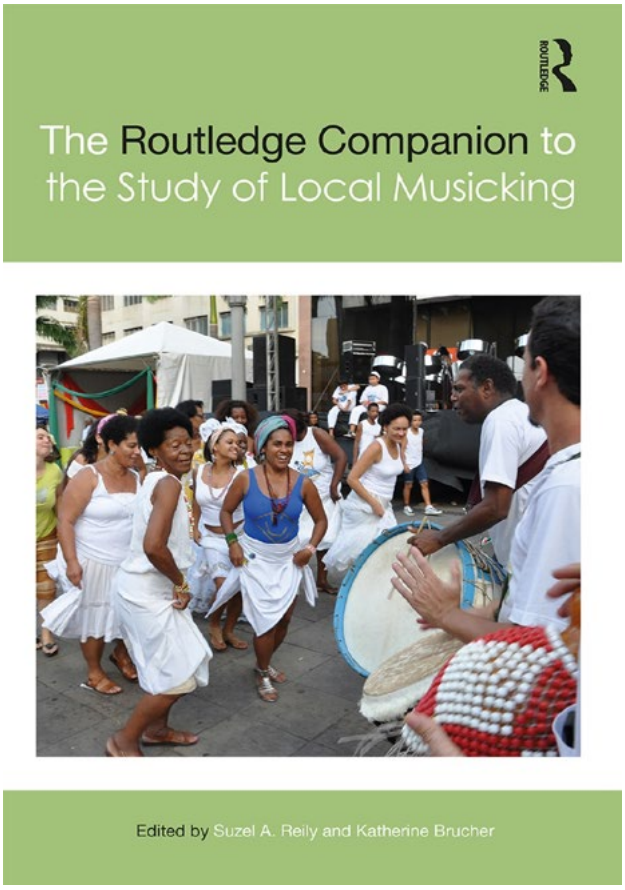
DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.178244

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

Reily, Suzel A. & Brucher, Katherine (eds.), 2018. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. New York; Abingdon: Routledge.

GIBRAN TEIXEIRA BRAGA
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010
ppgas@usp.br

ORCID
http://orcid.org/0000-0002-6126-0450



Nesta coletânea de fôlego, as editoras Suzel A. Reily e Katherine Brucher apresentam um vasto panorama composto por dezenas de artigos oriundos de diversas partes do globo, que trazem em comum o esforço de discutir as várias possibilidades de conexão entre as noções de *musicar* e localidade. O livro é fruto dos projetos de pesquisa "Local Musicking in Cross-Cultural Perspective" [Musicar Local em Perspectiva Transcultural], realizado no Reino Unido entre 2014 e 2015 e o atual Projeto Temático FAPESP "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia", que envolve a USP e a UNICAMP. Em 2019, ganhou o prêmio Ellen Koskof Edited Volume Prize, da Sociedade de Etnomusicologia.

O volume é uma significativa contribuição ao crescente movimento na área dos estudos de Etnomusicologia e em suas interfaces, especialmente a Antropologia da Música, de pensar a música como uma cadeia de processos e uma rede de relações. Para tal, têm-se lançado mão do fundamental trabalho do etnomusicólogo Christopher Small (1998) e seu conceito de *musicar*, referência constante em muitas das contribuições do livro, aliados à noção de *localidade* do antropólogo Arjun Appadurai (1996), entre outros aportes teóricos de peso, como as reflexões da antropóloga Ruth Finnegan (1989) e do etnomusicólogo Thomas Turino (2008) – os dois últimos assinam ainda capítulos na compilação. A questão que orienta o volume é como o musicar e a localidade se constituem mutuamente nos contextos em que tais dinâmicas sociais se desenrolam.

Entre o prefácio a introdução, assinados pelas editoras, temos a apresentação de Trevor Herbert, que explora as fricções entre local e global no musicar de bandas de metais no Reino Unido e os múltiplos rearranjos e diálogos com as transformações da tradição estadunidense de tais práticas. A primeira seção, "Modes of Local Musicking" [Modos de Musicar Local], explora o conceito de musicar de Small, discutindo suas várias formas, que vão além da produção e da performance, abarcando também audição, dança, debates e pesquisas sobre música. No primeiro texto da seção, "Participatory Performance and the Autenticy of Place" [Performance Participativa e a Autenticidade do Lugar], Thomas Turino analisa, a partir de exemplos de música *old-time* estadunidense, como as políticas de gênero musical se desenrolam através da reivindicação pelos atores de noções como autenticidade e tradição, e da mobilização da localidade para demarcação de estilos musicais.

Em "Protestant-Lutheran Choir Singing in Northern Germany" [Canto Coral Protestante-Luterano no Norte da Alemanha], Britta Sweers etnografa o cotidiano de corais alemães entre ensaios e apresentações. Ao focar na função de cada um dos momentos, a autora ressalta o contínuo que Turino (2008) apresenta entre performance participativa e performance apresentacional. Além disso, Sweers defende a importância dos ensaios

como experiências comunitárias e de interação social; ressalta ainda que nem sempre a apresentação musical é mero reflexo da comercialização de um musicar dantes comunal.

A relativização entre participação e apresentação também é tematizada no texto de Andreas Otte, "Attending Concerts: Local Musicking among Greenlandic Youth" [Assistindo a Shows: Musicar Local entre a Juventude Groenlandesa]. Ao acompanhar jovens em shows de músicos locais, o pesquisador nota que o engajamento nestes eventos compreende também os "esquentas", reuniões que antecedem os concertos, bem como as festas que os sucedem. Geram-se assim sociabilidades que, originadas pela frequência aos shows, se estendem ao reforço de intensos laços de afeto e compartilhamento de experiências.

Noel Lobley apresenta em "Hyperactive Musical Communities On- and Offline: Dancing and Producing Chicago Footwork, *Shangaan* Electro, and *Gqom*" [Comunidades Musicais Hiperativas On- e Offline: Dançando e Produzindo Chicago Footwork, *Shangaan* Electro e *Gqom*], três gêneros contemporâneos de música eletrônica moldados pela conectividade internacional online e baseados respectivamente em Chicago, Limpopo e Durban. Fortemente ligados a passos de dança desenvolvidos por comunidades locais, estes gêneros circulam globalmente através da internet, especialmente pelo compartilhamento de vídeos no Youtube.

"Community Beyond Locality: Circuits of Transnational Macedonian Romani Music" [A Comunidade Para Além da Localidade: Circuitos de Música Romani Macedoniense Transnacional], por Carol Silverman, discorre sobre a produção pelos *Roma* da Macedônia de uma "comunidade para além da localidade" a partir de suas práticas musicais em diversos países onde são imigrantes. Em "Community and the Musicking of Participatory Research in Rio de Janeiro" [Comunidade e o Musicar da Pesquisa Participativa no Rio de Janeiro], Vincenzo Cambria retraça as metodologias da etnomusicologia, que usualmente pensam os contextos musicais a partir do nível micro da comunidade, passando ao Estado-nação ou escalas ainda maiores, como processos globais e transnacionais. Através de sua experiência de pesquisa de ação participativa numa favela carioca, o autor sugere que a cidade pode representar uma importante escala média entre estes níveis de análise; Cambria então foca nas relações entre a Favela da Maré e a cidade do Rio de Janeiro.

A Seção II, "Musicking and the Production of Locality" [O Musicar e a Produção da Localidade] reúne artigos em que se considera a dinâmica de mútua conformação entre musicar e localidade. Em "Sounding and Producing Locality: Creating a Locally Distinctive Band Practice in Cape Town" [Soando e Produzindo Localidade: Criando uma Prática de Bandas

Localmente Distinta na Cidade do Cabo], Sylvia Bruinders mostra como as bandas natalinas são espaços onde os *coloured*, grupo minoritário na África do Sul, busca superar as visões estereotipadas de que são vítimas através da demonstração de sua disciplina musical, que ao mesmo tempo reflete e reforça a disciplina destes músicos como membros da comunidade e cidadãos respeitáveis. Outro artigo que aborda o papel da prática musical local e coletiva na produção da cidadania é "*Orfeanismo*: Local Musicking and the Building of Society in Provincial Portugal" [*Orfeanismo*: O Musicar Local e a Construção da Sociedade em Portugal Provinciano], de Maria do Rosário Pestana. A prática dos corais portugueses etnografados pela autora não apenas é reflexo de acordos socialmente produzidos, mas também uma forma de relançar e atualizar estes acordos, reafirmando qualidades como a noção de "decência".

Érica Giesbrecht explora em "It gets better when the People come to Dance" [Fica mais bonito sempre que o Povo vem Dançar], as conexões entre o movimento negro e o musicar participativo do jongo, onde a assistência é instada a entrar na dança, envolvimento tido como engrandecedor da experiência. "Music Contests and Community: A Small Competition Powwow and a Complex Fiddle Contest" [Concursos Musicais e Comunidade: Uma Pequena Competição Powwow e um Complexo Concurso de Violino], de Chris Goertzen, é uma reflexão sobre como em tais competições a interação social é mais valorizada do que a competitividade.

Em "Tuning in to Locality: Participatory Musicking at a Community Radio Station in Chicago" [Sintonizando à Localidade: Musicar Participativo em uma Estação de Rádio Comunitária em Chicago], Andrew Mall debate uma forma de consumo de música ativa que produz um senso de identidade local sintonizada na estação de rádio comunitária CHIRP. De maneira semelhante, o artigo "Performing Locality by Singing Together in Mizoram, Northeast India" [Performando a Localidade ao Cantar Junto em Mizoram, Norte da Índia], por Joanna Heath, demonstra como o canto de cada uma das *veng* (as localidades pesquisadas) performa e afirma "estórias" sobre as mesmas como comunidades. Evanthia Patsioura traz uma nova perspectiva para a noção de localidade em "Bringing Down the Spirit: Locating Music and Experience among Nigerian Pentecostal Worshippers in Athens, Greece" [Baixando o Espírito: Localizando Música e Experiência entre Adoradores Pentecostais Nigerianos em Atenas, Grécia]. A autora argumenta que nas práticas religiosas pentecostais em questão a localidade é um lugar transcendente alcançado pelo compartilhamento da experiência músico-espiritual: musicalidade e espiritualidade são manifestações correlatas do sagrado.

Em "The Musical Structuring of Feeling Among the Venda" [A Estruturação Musical do Sentimento Entre os Venda], Suzel A. Reily revisita os trabalhos

de John Blacking sobre o povo Venda da África do Sul, observando que ao longo dos cinquenta anos que sucedem tal pesquisa este grupo passou por uma série de transformações: já não se pode pensar numa totalidade musical, mas em diversos processos musicais ligados às diversificadas dinâmicas sociais contemporâneas daquela localidade.

A seção seguinte, "Pathways to Local Musicking" [Trilhas para o Musicar Local], retoma o conceito de "trilhas" de Finnegan como uma metáfora para pensar as trajetórias dos sujeitos em suas relações com o musicar, seja como praticantes amadores ou profissionais. Theodore I. Konkouris aborda a imagem do "sangue" em "'I am Sorry that we Made you Bleed': Locality and Apprenticeship among Mande Hunters" [Sinto Muito por Termos Feito você Sangrar: Localidade e Aprendizagem entre os Caçadores Mande]. Sangrar, tanto literal quanto figuradamente, é parte do aprendizado dos caçadores Mande do Mali. As irmandades Mande transpõem marcadores étnicos, religiosos e de classe ao privilegiar a ética do sacrifício; no código moral dos caçadores, a devoção total à arte da caça, incluindo as atividades musicais, é o que vai definindo a posição de cada um no grupo. O aprendizado da dança e do canto em sincronia também afirma o lugar social dos sujeitos na comunidade de estudantes balineses em "Child Musicians and Dancers Performing in Sync: Teaching, Learning, and Rehearsing Collectivity in Bali" [Músicos e Dançarinos Mirins Performando em Sincronia: Ensinando, Aprendendo, e Ensaiando Coletividade em Bali], contribuição de Jonathan McIntosh.

Michael O'Toole explora o papel de escolas dedicadas à educação de músicos amadores na moldagem de práticas sociais e dos valores do musicar local em "Local Music School Learning and Teaching: A View from Chicago and Beyond" [A aprendizagem e O Ensino da Escola de Música Local: Uma Visão de Chicago e Além]. "The Hidden Musicians of the *Guqin* Music World of Lanzhou" [Os Músicos Ocultos do Mundo Musical *Guqin* de Lanzhou], assinado por Zhao Yuzing e Suzel A. Reily, acompanha a retomada da prática musical do *qin* e seu papel na formação de um senso de "chinesidade" após o período da Revolução Cultural. Em "Rehearsing Values: Process of Distinction in the Field Band Foundation of South Africa" [Ensaiando Valores: Processos de Distinção na *Field Band Foundation* da África do Sul], Laryssa Whitaker interpreta os ensaios de bandas de metais como momentos de incorporação de valores sociais e de um senso de pertencimento; um exemplo é a ênfase na escuta, que propicia a absorção da empatia como uma qualidade para a vida.

No capítulo "Class and Locality in Loyalist Parading Band Rehearsals in Northern Ireland" [Classe e Localidade em Ensaios de Bandas de Desfile na Irlanda do Norte], Gordon Ramsey, ao analisar três diferentes bandas, demonstra como o contínuo entre ensaio, composição e performance

varia de acordo com as diversas articulações entre classe, religião e lugar. Finalizando a seção, "Pathways to Musicianship: Narratives by People with Blindness" [Trilhas para a Carreira Musical: Narrativas de Pessoas com Cegueira], por Lucia Reily e Augusto Cardoso de Oliveira, narra as trajetórias de cinco músicos cegos que complexificam os pressupostos do senso comum, que associam cegueira a uma musicalidade extraordinária.

A Seção IV, "Locality, Musical Connections and Encounters" [Localidade, Conexões Musicais e Encontros] apresenta exemplos em que elementos locais e elementos de âmbitos mais amplos se articulam na produção de localidades e musicares. Em "Borders and the *Alma Guarani*: Musical Encounters Between Paraguay, Argentina and Mato Grosso do Sul" [Fronteiras e a Alma Guarani: Encontros Musicais entre Paraguai, Argentina e Mato Grosso do Sul], Evandro Higa nos conta como gêneros musicais que cruzam três países representam a *alma guarani* com respectivas nuances locais. "*Música Litorânea* (Coastal Music): Musicking Afro-Azorean Encounters in the South of Brazil" [Música Litorânea: Musicando Encontros Afro-Açoreanos no Sul do Brasil], de Reginaldo Gil Braga, retraça o surgimento de um tipo de música que visibiliza encontros entre imigrantes açorianos e africanos escravizados no Rio Grande do Sul. O autor define esta música como uma "tradição inventada".

Em "Laughter, Liquor, and Licenciouness: Preservation through Play in Southern Vietnamese Traditional Music" [Riso, Bebida, e Licenciosidade: Preservação através do Brincar na Música Tradicional Vietnamita], Alexander M. Cannon lança mão da polissêmica noção de *play* ao apontar como o aspecto lúdico é um instrumento na preservação da música tradicional vietnamita face às transformações sociais. "Performing the Local: Javanese Gamelan, Institutional Agendas, and 'Structures of Feeling' at Southbank Centre, London" [Performando o Local: Gamelan Javanês, Agendas Institucionais e "Estruturas de Sentimento" no *Southbank Centre*, Londres], de Maria Mendonça, etnografa o Southbank Centre, espaço cultural londrino onde pessoas de várias origens praticam o *gamelan* javanês, compartilhando um musicar comunitário, ao mesmo tempo em que produzem e performam localidades diversas.

Em "Mapping Cultural Diversity Among Brazilian Musicians in Madrid" [Mapeando a Diversidade Cultural Entre Músicos Brasileiros Migrantes em Madri], Gabril Hoskin discorre sobre como músicos brasileiros migrantes em Madri mobilizam estereótipos sobre brasilidade para se estabelecerem na cena local. "Sounding Out Community at Feasts in Portugal and in the Diaspora" [Ressoando Comunidade em Festas em Portugal e na Diáspora], de Katherine Brucher, também se debruça sobre a produção de localidades através do musicar na diáspora. Em "Local Musicking for a Global Cause" [O Musicar Local por uma Causa Global], Caroline Bithell argumenta que o

musicar é uma potente ferramenta de engajamento em causas militantes globais, como ativismos ambientalistas contemporâneos.

A partir do conceito de "fricções produtivas" de Anna Tsing (2005), a seção final do livro, "Musicking Local Frictions" [Musicando Fricções Locais], investiga tensões em cenas musicais locais. Em "Sensing the Street: The Power and Politics of Sound and Aurality in a Northern Australian Rhythmscape" [Sentindo a Rua: O Poder e Políticas de Som e Auralidade em uma Paisagem Sonora do Norte da Austrália], Fiona Magowan analisa o diálogo entre modos de vida ancestrais e contemporâneos que compõe a paisagem sonora de Galiwin'ku, uma remota cidade aborígene australiana. "Negotiating Local Tastes: Urban Professional Musicians in Athens" [Negociando Gostos Globais: Músicos Profissionais Urbanos em Atenas], de Ioannis Tsioulakis, explora a diferenciação que músicos profissionais atenienses fazem entre *work* (trabalhar) e *play* (tocar), de acordo com suas próprias preferências estéticas e com as relações de trabalho a que estão submetidos.

Em "Listening Low-Cost: Etnography, the City and the Tourist Ear" [Ouvindo Baixo Custo: Etnografia, a Cidade e o Ouvido Turista], Lila Ellen Gray explora os conflitos entre artistas locais e turistas que consomem fado na cena lisboeta. Ray Casserly etnógrafa em "Localizing the National: Performing British Identity in Northern Ireland" [Localizando o Nacional: Performando a Identidade Britânica na Irlanda do Norte], as múltiplas relações entre o local e a identidade nacional britânica na cena de bandas da Irlanda do Norte. Em "The Political Aesthetics of Musicking During Carnival in Santiago de Cuba" [As Estéticas Políticas do Musicar Durante o Carnaval em Santiago de Cuba], Kjetil Klette Bøhler aborda as conexões entre estética e política no carnaval da cidade cubana, articulando o discurso nacionalista presente na imagética do evento à musicalidade que reivindica uma identidade local, nacional e transnacional.

"(Re)presenting Marginality: Place and Musical Thought in Fernando Cabrera's Song '*Ciudad de la Plata*'" [Representando e Apresentando a Marginalidade: Lugar e Pensamento Musical na Canção "*Ciudad de la Plata*", de Fernando Cabrera], de Ernesto Donas, examina uma canção uruguaia que exprime as fricções da desigualdade social local. Já "Opening Eyes Through Ears: Migrant Africans Musicking in São Paulo" [Abrindo Olhos Através de Ouvidos: O Musicar de Africanos Migrantes em São Paulo], por Jasper Chalcraft e Rose Satiko G. Hikiji, descreve o esforço de músicos africanos para, através da música, "abrir os olhos" das plateias brasileiras para a difícil realidade dos imigrantes. Encerrando o livro, o posfácio de Ruth Finnegan, "The Real Realization of Music-Ritual: Local, Not-local, and Localized" [A Verdadeira Realização do Ritual Musical: Local, Não-local, e Localizado], complexifica a noção de localidade, expondo seu caráter multifacetado.

Ao longo destes vários artigos, apreendemos o papel da música para além das leituras mais restritas que tendem a focar apenas na obra, no produto. A articulação entre a produção da localidade e o musicar como um complexo emaranhado de construção de significados e de encontros sociais é apresentada nos mais diversos contextos nesta coletânea. Acredito que isto faz dela uma leitura indispensável para a Etnomusicologia contemporânea, para a Antropologia da Música e para áreas afins.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, Arjun. 1996. The production of locality. *In: Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, 178-99. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Finnegan, Ruth. 1989. *The hidden musicians: music-making in an English town.* Cambridge: Cambridge University Press.

Small, Christopher. 1998. *Musicking – The meaning of performing and listening.* Middletown: Wesleyan University Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2005. *Friction: An etnography of global connection.* Princeton: Princeton University Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life: the politics of participation.* Chicago: University of Chicago Press.

Gibran Teixeira Braga é bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGSA/UFRJ e doutor em Antropologia Social pelo PPGAS-USP, com bolsa FAPESP. Realizou estágio na Freie Universität em Berlim, financiado pela bolsa BEPE-FAPESP. Atualmente conduz a pesquisa de Pós-Doutorado "O *Musicar* clubber: corpo e subjetividades em cenas de música eletrônica underground de São Paulo e Berlim", com financiamento da FAPESP e vinculada ao Projeto Temático "O Musicar Local". E-mail: gibranteixeirabraga@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 em: 06/10/2020
Aprovado em: 14/10/2020

RELEMBRANDO MARC-HENRI PIAULT (1933-2020)[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.178245

CLARICE E. PEIXOTO
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-4676-9416
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20550-013 - antropologia@uerj.br









Em dezembro de 1952, André Leroi-Gourhan, Jean Rouch, Edgar Morin, Henri Langlois, Claude Lévi-Strauss, Alain Renais junto com outros cineastas, sociólogos e antropólogos se reuniram na sala de cinema do Museu do Homem para criar o *Comité du Film Ethnographique* (CFE). Decidiram nomear Leroi-Gourhan e Jean Rouch como presidente e secretário geral do CFE, respectivamente. A ideia era desenvolver as relações entre as ciências humanas e o cinema, mais precisamente, "agrupar, preservar e divulgar os filmes de interesse etnológico já existentes e produzir novos filmes etnográficos" (CFE)[2].

Em 1956, o CFE ampliou sua proposta inicial, criando um curso de iniciação cinematográfica que fosse mais focado nos jovens pesquisadores das ciências humanas, ainda

1 Gostaria de agradecer a David MacDougall que autorizou a publicação de suas fotos. Nuoro Festival, Sardenha, junho de 2010. Em suas palavras: "Sentirei muita falta dele, como colega e companheiro agradável".
2 Site CFE http://www.comitedufilmethnographique.com/historique-du-cfe/, acessado em 13/11/20.

que aberto ao público, e que se diferenciasse dos tradicionais cursos de cinema. Rouch desejava estimular estes jovens a incorporarem imagens cinematográficas às suas pesquisas antropológicas. Marc-Henri Piault foi um destes jovens formados pelo CFE, e que passou a integrar o grupo de antropólogos-cineastas do *Comité du Film Ethnographique*. O que mais lhe encantou nesta abordagem original, dentre tantas outras, foi a possibilidade de reduzir a distância entre aquele que observa e filma e o sujeito observado-filmado. Em um texto homenageando Jean Rouch, apresentado na *Conference Origins of Visual Anthropology. Putting the Past Together*, em Göttingen (2001), Piault chamou esta postura de *phenomenological accompaniment*[3].



Assim, paralelamente à promoção do *Bilan du Film Ethnographique* a formação destes jovens antropólogos passou a ser uma das principais linhas de atuação do CFE[4]. Para melhor incentivar esta formação, em 1969, o *Comité* criou a Comissão de Programas constituída somente por pesquisadores franceses do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS): Jean Rouch, Nicole Echard, Françoise Foucault, Claudine de France, Guy Le Moal, Jean-Pierre Olivier de Sardan e Marc-Henri Piault.



Nesta época, Piault já havia concluído o doutorado (1966) – cuja tese intitulada *Histoire Mawri. Introduction à l'Etude des Processus Constitutifs d'un Etat*[5] foi orientada por Roger Bastide - e também realizado dois filmes com o apoio do CFE[6]: *Yan Kassa, les enfants de la terre* (1965, 16mm, 52min); *Mahauta, les bouchers du Mawri* (1967, 16mm, 22min). Ele realizou cerca de seis ou sete filmes na África, mas talvez, *Akazama*[7] seja o mais conhecido







3 Anais da *Conference Origins of Visual Anthropology* (20-25 junho 2001).
4 Durante muitos anos o *Bilan* reservava uma sessão para os filmes de estudantes. A partir de 2018, com a Associação Francesa de Antropologia Visual e Universidade de Nanterre eles organizam o Festival Premiers Regards, voltado aos filmes de estudantes.
5 Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970, pp. 206.
6 O CFE disponibilizava uma mesa de montagem e uma montadora para seus estudantes e membros.
7 CNRS-Audiovisual, 16 mm, cor, 52mn, 1985. No território Mawri (Níger), morre seu chefe depois de longo reinado e seu sucessor será empossado respeitando os antigos rituais. Mas, qual será o lugar do islamismo, do papel do Estado e da política contemporânea?

deles, pois foi premiado no I Festival de Antropologia Visual de Tallin, na Estônia, em 1987. Suas pesquisas e filmes sobre a África Ocidental focalizaram questões relacionadas às migrações, às políticas coloniais e aos cultos de possessão. Tornou-se, assim, um africanista e integrou o *Centre d´Études Africaines* da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS).

Nos anos 1980, Marc Piault começou a se interessar pela região de Cévennes, no centro-sul da França, principalmente, sobre as representações culturais, as identidades regionais e o patrimônio local muito vinculado à arte da seda e a *Route de la soie*. Publicou *Les itinéraires européens de la soie*[8] em co-autoria com Françoise Clavairolle, e realizou quatro filmes com destaque para *Les chemins de la soie*, *com Luc Bazin (*1987, 16 mm, 54mn) e *Un Jeune homme à la campagne (*1992, 16mm, 25mn), que foi o seu último filme.

No final desta mesma década Piault criou o Seminário de Antropologia Visual (1989) com Jean-Paul Colleyn e Eliane de Latour. Foi a primeira vez que a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) incluiu um curso de antropologia visual no seu repertório de disciplinas. O sucesso foi tão grande, com a sala repleta de alunos da *École*, mas também, de outras universidades como nós de Nanterre, que o Seminário passou a ser oferecido anualmente pelo *Centre d´Études Africaines* da EHESS.

Em 1994, ele veio ao Brasil pela primeira vez e se encantou. Os primeiros convites foram mais do Rio de Janeiro, aqui vinha dar vários cursos na UERJ e aos poucos foi convidado para participar de eventos Brasil afora. Um dia nos revelou que seu grande sonho era conhecer a Bahia, seu povo, religiosidade e culinária. Dois anos depois, na XX Reunião Brasileira de Antropologia, em Salvador (1996), o convidamos para participar de uma mesa redonda e como jurado do primeiro Concurso de Filmes Etnográficos, que viria se chamar de Prêmio Pierre Verger de Filmes Etnográficos, em 1998.

Aposentou-se como diretor de pesquisa do CNRS e, desde então, fixou residência no Rio de Janeiro, ministrando cursos e participando de diversas atividades da antropologia visual brasileira seja nas universidades, nos congressos e seminários seja na publicação de artigos em nossos periódicos.

Marc Piault exerceu cargos importantes ao longo da vida. Foi presidente da Associação Francesa de Antropólogos (1983-1987) e editor *Journal des Anthropologues* desta Associação, e do *Journal des Africanistes*. Mas, certamente, o cargo que mais o honrou foi a presidência do *Comité du Film*

8 Paris: L'Harmattan, 1992.

Ethnographique (2005-2010) que assumiu com a morte de Jean Rouch, ficando assim responsável pela organização do *Bilan du Film Ethnographique*, que passou a se chamar Festival Jean Rouch.

Em 2000 publicou o seu livro mais consagrado *Anthropologie et Cinéma*[9], que reúne suas reflexões sobre a antropologia e seu processo de *passage à l´image*.

Em junho de 2013 ele foi convidado a participar da série *Vers une anthropologie hors texte: langages de l'audiovisuel*, realizada por Pascal Cesaro no Canal U/Télé Amu, da Universidade Aix-Marseille. Piault discorre sobre a relação entre o cinema e a antropologia, apresenta filmes e discute as condições & objetivos de filmar no fazer antropológico.

Tive o prazer de ter participado do primeiro Seminário de Antropologia Visual da EHESS, em 1989. Nele encontrei o que buscava na antropologia visual, me desliguei de Nanterre e me inscrevi na *École* para ser orientada por Marc Piault.

Em 4 de novembro de 2020 Marc-Henri Piault se despediu de suas famílias brasileira e francesa, de seus amigos & amigas e colegas. Deixa tristeza e um rico legado para a antropologia visual brasileira e a francesa. Sempre navegando entre estes dois mundos, ele agora circula em outros cenários.

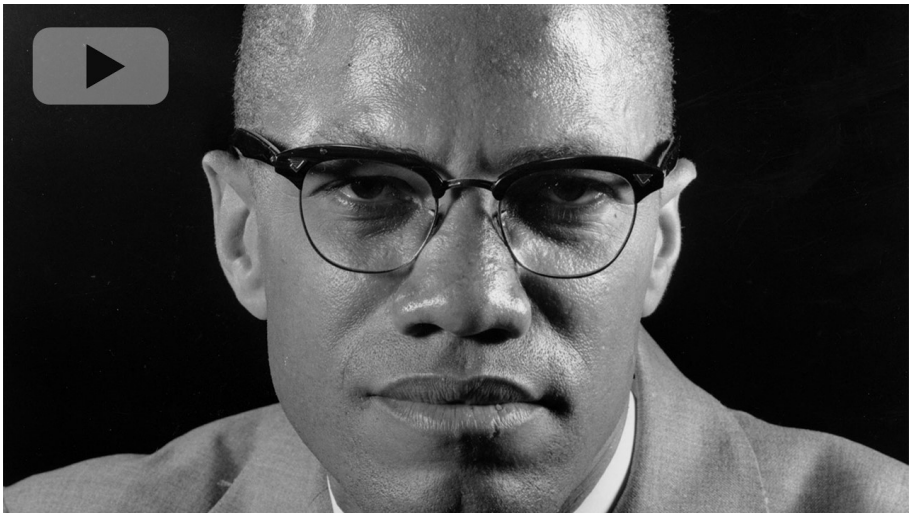
Clarice E. Peixoto é Professora titular de Antropologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutorado em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (1993). Foi uma das fundadoras e coeditou Cadernos de Antropologia e Imagem (1995-2005). Coordenou o Prêmio Pierre Verger (2002 e 2010), o Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (2008-2010) e a Comissão da Imagem e Som da Anpocs (2001-2002 e 2007-2008). Coordenadora do Grupo INARRA (Imagens e Narrativas) e Coordenadora do Grupo GREFAC (Grupo de Estudos sobre a Família Contemporânea (2001-2016). Áreas de atuação: antropologia da família e do envelhecimento, antropologia visual. E-mail: peixotoclarice@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.

9 Paris: Nathan Cinéma, 2000. Trad. Cinema e Antropologia. São Paulo: Unifesp/Fapesp, 2018.

COLETÂNEA DE DISCURSOS DE MALCOLM X

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185351.



Fonte: Eddie Adams/AP Images.

Em tempos em que a luta contra o Racismo é impres-cindível e urgente, os discursos de Malcolm X demar-cam um período de luta importante de um homem revertido ao Islam, que após o seu Hajj (peregrinação a Meca) amplia sua perspectiva sobre o humano e sobre a sua luta que não era contra homens brancos, e sim, contra homens que exploram outros homens. Passou a ser conhecido entre os muçulmanos como ***Al Hajj*** Malik Al-Shabazz (1925-1965), distinção dada a toda pessoa que faz o Hajj. Mais conhecido como Malcolm X, foi um ativista norte-americano, um dos mais polêmicos e populares líderes do movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Fundou a Organização para a Unidade Afro-Americana, de inspiração separatista. Defensor dos direitos dos afro--americanos, conseguiu mobilizar brancos e negros na conscientização sobre os crimes cometidos contra a população afro-americana. Em 1998, Paul Gray, da revista Time, colocou a Autobiografia de Malcolm X entre os 10 livros de não-ficção mais importantes do século XX.