

CANTO, IMERSÃO E INTENSIDADE NO *TORÉ* KARIRI-XOCÓ – O AUDIOVISUAL COMO TRADUÇÃO DA EXPERIÊNCIA MUSICAL

SINGING, IMMERSION AND INTENSITY IN THE *TORÉ* KARIRI-XOCÓ - THE AUDIOVISUAL AS A TRANSLATION OF THE MUSICAL EXPERIENCE

Alice Villela¹

RESUMO

Este texto apresenta o processo de realização do curta *Toré* - com ênfase na etapa da montagem, filmado entre os Kariri-Xocó, povo indígena de Alagoas, em uma área de retomada de terras. A proposta do filme foi a de encontrar ressonâncias e equivalências audiovisuais à experiência de imersão junto aos cantos indígenas. Esta reflexão apresenta os caminhos conceituais e técnicos em que esta produção audiovisual firmou sua base, e advoga por uma proposta do uso do audiovisual como “tradução” de uma experiência nas performances musicais.

Palavras-Chave: *Toré*. Audiovisual. Tradução. Experiência musical. Imersão. Intensidade.

ABSTRACT

This text presents the process of making the short film *Toré* - with emphasis on the editing stage, filmed among the Kariri-Xocó, an indigenous people from Alagoas, in an area of retaken lands. The purpose of the film was to find resonances and audiovisual equivalences to the experience of immersion in the indigenous singing. This reflection presents the conceptual and technical paths in which this audiovisual production established its base, and advocates for a proposal of the use of the audiovisual as a "translation" of an experience in musical performances.

Keywords: *Toré*. Audiovisual. Translation. Musical experience. Immersion. Intensity.

Recebido em: 2 de maio de 2022

Aceito em: 17 de junho de 2022

¹ Pós-doutora pelo Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo – USP, Brasil.

Introdução

To quer dizer canto, ré, sagrado. Toré é o momento, cantamos quando estamos alegres, quando estamos tristes, quando queremos conversar com os que já se foram... pra guerra, quando queremos guerrear... por que tem Toré de todo tipo. (Pawanã Kariri-Xocó em depoimento para o filme Toré).

Sentado na soleira de um barraco coberto de lona numa área de retomada de terras, Pawanã Kariri-Xocó, mestre de cantos, pajé² e liderança responde às perguntas de uma equipe de filmagens. É perto das 12h e o calor é quase insuportável; depois da entrevista, ele fuma seu *pauí*, uma espécie de cachimbo, mirando o terreiro da Retomada.

A epígrafe que abre este texto inicia, também, o curta *Toré*³. Como cantos e danças presentes no cotidiano Kariri-Xocó são praticados em diferentes ocasiões e contextos, indica a fala de Pawanã. Mas ele vai ainda além ao dizer que “*Toré é o momento*”. O momento é o presente, a presença que acontece em um fluxo de tempo e em uma circunstância que se apresenta num agora.

Os Kariri-Xocó são um povo indígena que vive na beira do rio São Francisco, no estado de Alagoas. A história deste povo é uma história de expropriação de terras e apagamentos. Desde o século XVIII diversos grupos da região foram obrigados a viver em reduções jesuíticas. Destituídos de seu modo de viver, não raro eram obrigados a trabalhar em projetos de agricultura. A quase total perda da língua nativa foi uma das tristes consequências desse duro e longo projeto de catequese. Por quase três séculos o Estado foi o principal agente do processo de expropriação de terras (Mata, 1989). E esse projeto de confiscar as terras dos indígenas foi tão eficiente e cruel que em meados dos anos 1970 os Kariri-Xocó não tinham mais nenhuma parcela de seu território tradicional, viviam todos em uma rua nas margens da cidade de Porto Real do Colégio, a “rua dos índios”. Eram vistos pejorativamente como caboclos pelos moradores da cidade. Mas, de alguma forma, mantinham seus rituais secretos com o Ouricuri.

² Termo êmico entre os Kariri-Xocó.

³ *Toré*. Direção: Alice Villela e Hidalgo Romero, 17min, 2022. Disponível no link: <https://vimeo.com/701435740> senha: cisco. O filme e as reflexões que apresento foram produzidas no âmbito de minha pesquisa de pós-doutorado em Antropologia Social junto ao Departamento de Antropologia Social da USP. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de estudos (Proc. Fapesp: 17/21063-1), à Profa. Rose Satiko, supervisora dessa pesquisa, pelos comentários instigantes, aos participantes do Projeto de Pesquisa “O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia” (Proc. Fapesp 2016/05318-7) pela oportunidade de compartilhar versões preliminares deste trabalho nos seminários internos do grupo, e ao Hidalgo Romero pela parceria nas reflexões e experimentos audiovisuais.

A história dos Kariri-Xocó é também uma história de luta. Foi no final dos anos 1970 que este povo iniciou o movimento de reaver o território tradicional, num processo que ficou conhecido como “Retomada”. Em 1978, realizaram a primeira retomada de terras, ocupando uma fazenda estatal de um projeto de produção de sementes; terra que corresponde ao local da aldeia atual. Depois disso, houve mais duas retomadas, uma em 1994 e uma em 2015, sendo que esta última área permanece ocupada até hoje pelos indígenas, aguardando decisão judicial.

O lugar em que o filme foi gravado foi justamente na área de retomada de terras, e o momento do *Toré* realizado marca pouco mais de dois anos de ocupação, período relativamente tranquilo e com certa estabilidade, sem conflitos com os posseiros ou órgãos do governo. Embora a ocupação da área correspondente à Fazenda Três Amores tenha sido pacífica, o proprietário recorreu à justiça com o pedido de reintegração de posse e, até que a liminar fosse derrubada em meados de 2017, os Kariri-Xocó viveram meses de incertezas e inseguranças⁴.

Tendo participado de alguns *Torés*⁵ em diferentes situações⁶, chama atenção um certo estado de imersão e intensidade que o canto coletivo, somado à dança, pode, potencialmente, alcançar, e que se realiza ao atravessar os corpos de quem se junta à cerimônia/ritual. Momentaneamente, as preocupações se dissipam e a alta concentração na atividade de canto e dança produz um estado ou experiência de fluxo.

A proposta do curta foi justamente explorar o potencial do audiovisual como um modo experiencial que tanto apreende o contexto musical como permite ao espectador acessar e conhecer as performances musicais retratadas pela via da experiência evocada e dos sentidos. A performance em questão acontece nesse contexto de luta e resistência em um território e vem para fortalecê-los, como afirma Pawanã⁷:

⁴ Para mais informações sobre o processo de disputa da área de retomada Kariri-Xocó: <http://conpoema.org/?p=10042#:~:text=O%20povo%20ind%C3%ADgena%20Kariri%20Xoc%C3%B3%20da%20aldeia%20de,foram%20invadidas%20por%20fazendeiros%20e%20posseiros%20h%C3%A1%20d%C3%A9cadas>.

⁵ Na literatura antropológica os *Torés* aparecem como cantos e danças realizados em distintos momentos da vida Kariri-Xocó, tanto quanto performance religiosa nos rituais secretos do Ouricuri quanto na aldeia e em apresentações culturais como “brincadeira” e “folguedo” (Mota, 2005). É também traço diacrítico dos indígenas do Nordeste muito presente em ações e mobilizações políticas (Grünewald, 2005).

⁶ O primeiro deles, inclusive, foi em 1999, um ano antes de prestar a prova do vestibular. Certamente a experiência em rodas de *Toré* num sítio próximo de São Paulo foi decisiva para minha escolha por cursar Ciências Sociais e depois seguir pelos caminhos da Antropologia.

⁷ Depoimento fornecido no dia 01/04/2022 em Campinas, São Paulo, após assistir ao filme.

O cantar pra resistir, por que o canto ele fortalece a gente. A partir do momento em que nós estamos cantando, a gente entra numa conexão milenar muito grande com nossos ancestrais, com o céu, com as estrelas, é o que fortalece. [...] ali a gente com nossos cantos, nossos rituais, conseguia deixar tudo protegido, tudo na paz, tudo tranquilo.

Este texto apresenta os caminhos conceituais e técnicos em que esta produção audiovisual firmou sua base, e advoga por uma proposta do uso do audiovisual como “tradução” de uma experiência nas performances musicais.

Captura e remontagem das performances musicais participativas

O material que compõe o filme *Toré* foi capturado para um outro propósito, qual seja, a produção da série *Taquaras, Tambores e Violas*. A série de 26 episódios acompanhou a fabricação de 26 instrumentos musicais brasileiros em contextos de 26 manifestações populares, em 10 estados⁸. A produção foi realizada pela produtora “Laboratório Cisco”⁹, situada na cidade de Campinas, São Paulo. Além de todo o processo de confecção dos instrumentos musicais, a série filmou diversas festas e celebrações populares ou performances participativas, para usar uma terminologia de Thomas Turino (2008).

O que há em comum entre uma roda de tambor de crioula num terreiro em São Luís do Maranhão, uma roda de *Toré* em uma área de retomada de terras entre indígenas Kariri-Xocó de Alagoas, uma festa de cururu num sítio na zona rural de Cuiabá, Mato Grosso, e uma cantoria em roda com gaita ponto numa comunidade quilombola no sul do estado do Rio Grande do Sul? Foi esta pergunta que se fez o diretor antes de iniciar a segunda temporada de filmes sobre estas e algumas outras manifestações em que os instrumentos construídos participam e são tocados pelos praticantes locais. A pergunta

⁸ A série tem direção de Hidalgo Romero e é tema de minha pesquisa de pós-doutorado. Produzida com recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil, criado pela Lei nº 11.437, Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. A série é um produto autoral e foi exibida pelo canal de televisão CINEBRASILTV - dedicado à produção audiovisual independente nacional, disponível para assinantes de todo o Brasil. No link <http://taquaras.laboratoriocisco.org/> é possível ter mais informações sobre a série e assistir a clipes dos filmes. Apesar de ter trabalhado como pesquisadora da série, por motivos logísticos não pude estar presente nas filmagens.

⁹ Ver <https://www.laboratoriocisco.org/>

não almeja uma resposta de caráter histórico, traçando as origens e familiaridades dos instrumentos ou das manifestações, mas lança interesse pela natureza dos fazeres musicais capaz de fornecer elementos para a elaboração de uma metodologia adequada para a filmagem das performances musicais.

As performances musicais filmadas ressoam no que Turino (2008: 26) chamou de performances participativas: “[...] um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artistas e audiência, apenas participantes e potenciais participantes performando diferentes papéis”¹⁰. Se há algo comum entre todas as performances musicais filmadas é que em todas elas a ideia de participação, referindo-se ao senso restrito de contribuir ativamente ao som e ao movimento de um evento musical por intermédio da dança, canto, batendo palmas e tocando instrumentos musicais, é fundamental (Turino, 2008: 28). Não há separação, tampouco, entre os domínios expressivos (sonoro, visual, corporal, coreográfico, musical, gestual), e isto é extremamente importante pois, embora passemos a falar em “performances musicais”, em referência ao papel da música na articulação destes contextos, os diferentes domínios expressivos estão presentes.

Além da ideia de participação, outro aspecto que perpassa as diferentes manifestações pode ser resumido como a intensidade e envolvimento muito particulares que as performances participativas proporcionam aos participantes. Turino argumenta que esse tipo de performance lida com um tipo de concentração muito peculiar: é preciso ter atenção total ao outro com o qual se interage por meio de som e movimento para o bom desenrolar da atividade. Um subproduto muito importante da alta concentração na atividade de música-dança participativa é que ela produz o estado ou a experiência do fluxo (*flow*), na qual preocupações, pensamentos e distrações desaparecem, e o ator está inteiramente no momento presente. Turino vai dizer que esta experiência está ligada a um sentimento de atemporalidade, de estar fora do tempo normal, e a um sentimento de transcender o *self* (Turino, 2008: 04).

É evidente que, para a performance chegar à intensidade em que os participantes entregam-se ao estado de fluxo, são fundamentais as habilidades e competências musicais e de dança (Turino, 2008: 04). Musicalmente falando, Turino ressalta a

¹⁰ Todas as traduções dos trechos da obra de Turino foram por mim realizadas.

importância da sincronia e ritmo neste tipo de performance: os participantes têm que prestar bastante atenção aos sons e, principalmente, aos movimentos dos outros. Mover-se junto cria um senso direto de "ser/estar junto" (*being together*) e, quando uma performance está indo bem, muitas pessoas param para refletir simbolicamente que "nós estamos realmente nos movendo como um". Isto é o que é sentido durante a performance e, certamente, vai ser lembrado depois (Turino, 2008: 43). A ênfase da performance participativa estaria na produção de relações sociais, e os valores e avaliação associados ao grau de participação de todos mais do que sobre a qualidade sonora exclusivamente: "Performance participativa é como um jogo – é sobre a oportunidade de conexão de um modo especial com outros e sobre experienciar o fluxo" (*Ibid.*, 2008: 35).

A forma como a série *Taquaras, Tambores e Violas* propôs filmar as performances musicais participativas segue a iniciativa de "traduzir" a experiência sensível ligada ao universo da música em obra audiovisual¹¹. Na prática, a série se valeu de um conjunto de dispositivos de captura de imagens e sons de modo a criar a sensação de imersão nos contextos musicais (Ver Villela, 2022, *no prelo*). No entanto, o material filmado das festas nas 26 localidades para a série permanece pouco explorado, pois o foco dos episódios consistiu no processo de construção dos instrumentos musicais brasileiros. Finalizado o projeto seriado, propus ao diretor Hidalgo Romero que fizéssemos um experimento de remontagem do material do ritual *Toré* dos Kariri-Xocó a partir da ideia de imersão e sensorialidade, orientações a partir das quais o material foi capturado. A proposta foi ampliada e deu origem a outra série, intitulada *Vozes da Terra*, em que Hidalgo Romero e eu realizamos a remontagem de 7 festas e celebrações filmadas por *Taquaras, Tambores e Violas* a partir da proposta de imersão nos contextos musicais¹². O filme *Toré* é uma versão ampliada de um dos episódios da série *Vozes da Terra* e, portanto, segue as mesmas orientações do projeto seriado.

O audiovisual como tradução¹³

¹¹ Hidalgo Romero e eu refletimos sobre essa ideia de "tradução" em trabalho apresentado no Seminário de Imagem, Pesquisa e Antropologia realizado na Unicamp em 2018. Ver Villela, Alice & Romero, Hidalgo. ANAIS do SIPA, 2019.

¹² Ver: <https://www.laboratoriocisco.org/vozesdaterra>.

¹³ Tradução é possivelmente uma das metáforas mais recorrentes nas definições antropológicas do que é fazer etnografia: a ideia de que aquilo que o etnógrafo faz é traduzir uma cultura nos termos de outra perpassa reflexões antropológicas em diferentes momentos da disciplina. Essa discussão é bastante interessante, mas também complexa e controversa e abarcá-la foge ao escopo deste trabalho. A proposta

Assistir presencialmente a festas, celebrações e rituais que envolvam música e dança da cultura popular brasileira é uma experiência estética única. Registrar esses eventos audiovisualmente de modo a proporcionar ao espectador uma experiência igualmente potente é o desafio desta série.

Vozes da Terra acompanha os preparativos e as festas de algumas das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira. A série, em sete episódios, tem na música e nos cantos seus personagens principais.
(Página inicial do site da série *Vozes da Terra*)

Os dois trechos apresentados acima resumem bem o desafio audiovisual a que Hidalgo Romero e eu nos propusemos. Quando iniciamos o trabalho, nossa aposta era a de que a passagem entre a performance musical e o audiovisual poderia ser operacionalizada por meio da ideia de “tradução”, pois aqui o centro de interesse do projeto é encontrar equivalências estéticas, ecos e ressonâncias entre a performance e o audiovisual, e construir uma narrativa que seja capaz de evocar experiência sensória no espectador e de comunicar sobre a intensidade da experiência na performance musical.

Começamos pelo ponto de chegada: a linguagem audiovisual. É a articulação entre imagens e sons, sujeitas à ação do tempo, que ao longo de pouco mais de um século adquiriram tamanha especificidade, em relação às outras formas narrativas, que se constituíram como uma forma expressiva própria e singular, podendo ser entendida como linguagem. O ponto de partida é o que podemos chamar de performances musicais participativas. Nestas, não há separação entre os domínios expressivos (sonoro, visual, corporal, coreográfico, musical, gestual) nem entre artistas e público (Turino, 2008).

Talvez, aqui, a maneira como Rafael Menezes Bastos (2007: 297) olha para a música dos Kamayurá, no que ele chama de “cadeia intersemiótica do ritual”, possa nos ajudar a pensar. O autor estabelece, no caso Kamayurá, a música como um sistema pivô que intermedeia, no rito, os universos das artes verbais (poética, mito) em relação àqueles das expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicas (dança, teatro), e generaliza o papel pivô da música na cadeia intersemiótica do ritual para as terras baixas da América do Sul.

Assim, nosso ponto de partida são as performances participativas nas quais a música é o pivô de uma cadeia intersemiótica de domínios expressivos, ou de linguagens.

aqui não é fazer um debate apenas conceitual, mas encontrar um solo conceitual para uma experimentação prática, qual seja, fazer a passagem das performances musicais para o audiovisual.

Quando propomos, portanto, a passagem da experiência na performance participativa para o audiovisual, estamos propondo uma operação de tradução entre diferentes linguagens.

Foi o linguista Jakobson que apresentou a ideia de tradução intersemiótica como a interpretação de um sistema de signos para outro. Do texto para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura, por exemplo. Para ele, toda linguagem apresenta um conjunto de signos que lhe são peculiares, e que, usados em uma dada ordem ou circunstância, são capazes de gerar diferentes significados. A tradução intersemiótica procura traduzir de uma linguagem para outra, utilizando os diferentes signos de cada linguagem que contenham certa equivalência de significado.

Julio Plaza (2013) faz referência à definição de tradução intersemiótica feita por Jakobson, mas amplia seu escopo.

A Tradução Intersemiótica ou “Transmutação” foi por ele (Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar (Plaza, 2013: 1).

Plaza sugere que a tradução intersemiótica pode ser pensada inclusive entre linguagens não verbais, como, por exemplo, da música ou performance para o audiovisual. A ampliação do conceito de transmutação feita por Plaza abre possibilidades para que a tradução possa ser pensada no contexto de outras áreas, tais como a antropologia, a etnomusicologia e o cinema, estabelecendo diálogos entre elas.

Plaza afirma que a tradução intersemiótica é por ele concebida como uma forma de arte e como prática artística (Plaza, 2013: XI). Ele nos apresenta a ideia de que o próprio pensamento já é um exercício tradutório, por seu caráter intrínseco de transmutação de signo em signo. O pensamento para ser conhecido precisa se expressar em forma de linguagem. Pensamento e linguagem seriam atividades inseparáveis. A linguagem é quem intermedeia a consciência e o mundo real e precisa traduzir continuamente as imagens, sentimentos e ideias do pensamento em signos reconhecíveis no mundo real. Esta tradução modifica por sua vez a própria consciência, visto que cada linguagem possui normas e padrões próprios. “A expressão de nosso pensamento é circunscrita pelas limitações da linguagem” (Plaza, 2013: 19).

O autor, então, define a tradução intersemiótica como um processo de retextualização, na qual a tarefa de traduzir significa reescrever na linguagem de recepção o texto original. A operação tradutora como processo criativo de linguagem cria uma relação entre passado, presente e futuro, na medida em que o texto original concebido em determinado contexto será recriado em outro contexto. Essa relação lugar-tempo processa transformações de estruturas e de eventos da obra original.

Diferentemente de Jakobson, para Plaza, o processo de tradução intersemiótica não pode ser feito de modo a apenas recodificar as construções das linguagens isoladamente. Toda a estrutura deve ser reescrita. Não devemos buscar códigos semelhantes para traduzir determinada passagem. A narrativa inteira deve ser traduzida.

Podemos arriscar um exemplo: quando, na capoeira Angola, seus jogadores praticam um jogo “alto”, com saltos e chutes, o dono da roda, ou dono do *gunga* (berimbau maior, cuja cabaça produz um som mais grave), caso venha a não gostar da performance dos dois jogadores, pode cantar: “apanha laranja no chão tico-tico, não é com a mão que se cata é com o bico”. Este canto sugere que os dois jogadores parem com o jogo alto e passem a jogar próximos ao chão. A compreensão por parte dos membros da roda, ou mesmo dos jogadores, sobre o canto demonstra experiência no jogo da capoeira Angola, familiaridade com seus códigos e até intimidade com o mestre da roda, uma vez que o jogador pode usar deste pretexto para criar uma “emboscada” para seu adversário.

No curso da roda, quando situações como essa acontecem, todos os participantes experimentam uma espécie de agitação, pois foi criado um momento extraordinário naquela brincadeira e, possivelmente, algo também extraordinário pode acontecer, positiva ou negativamente. A excitação experimentada pode também se traduzir em tragédia se o desenrolar do evento se der com brigas e discussões.

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 o recurso de desenho de som para construir carga dramática? Dilataria o tempo cronológico? Usaria 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 roda?

Existe uma infinidade de possibilidades de se pensar na tradução de um momento como este. O fato é que, no curso daquela roda, os elementos daquela linguagem que constroem determinado clima, quando transpostos para o audiovisual, precisam, para existir, valer-se dos recursos da linguagem audiovisual e, portanto, chegarão a alguma equivalência da experiência do espectador a partir de recursos técnicos, estéticos e sensíveis naturais daquela linguagem.

Voltemos ao caso da cadeia intersemiótica do ritual Kamayurá. O sentido de tradução trabalhado por Meneses Bastos não é a tradução sinonímica ou da repetição dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes, pois, por serem domínios expressivos diferentes, acabam por deslocar os significados ao tentar produzi-los de maneira mimética. O sentido de tradução que emerge aproxima-se mais daquele preconizado por Benjamin (2008[1923]) como “procura de ressonâncias e reverberações entre sistemas e códigos diversos” (Bastos, 2007: 298). Para Benjamin, a boa tradução não seria aquela que preza pela fidelidade por meio da literalidade das palavras, mas aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer que a intenção de uma língua reverbere em outra, e aqui poderíamos ampliar para sistemas de códigos diversos em outros códigos.

Outra questão derivada do uso da noção de tradução é colocar em evidência o papel do tradutor. Para Plaza, a tarefa tradutória se insere como um processo criativo às avessas, no qual o mundo real deixa de ser a referência do artista, mas o mundo do artista se mistura com a consciência do leitor que o corporifica e o reescreve no mundo real.

Se traduz aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está para a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como “afinidade eletiva” (Plaza, 2013: 33)¹⁴.

¹⁴ Haroldo de Campos (2013) é ainda mais radical e, ao cunhar o termo “transcrição”, propõe que a tradução seja orientada por total independência em relação à obra original, sendo a primeira uma referência sensorial para a segunda, por vezes até afetiva. A tradução seria orientada pelo lema rebeliãoário de uma tradução “luciferina”. Haveria, assim, uma força “usurpadora” diante da obra original na transcrição. O tradutor é criador e utiliza a obra original apenas como um ponto de partida. O pensamento de Haroldo de Campos tem tido eco num alargado campo artístico (artes cênicas, literatura, cinema etc.) por sua defesa da especificidade da tradução poética como um trabalho de natureza estética, análoga à própria criação; um bom exemplo é a dissertação de mestrado de Hidalgo Romero (2019) em que reflete sobre a transcrição

Esta seria, também, a tarefa do antropólogo/realizador. A experiência, por mais que em campo esteja bem informada por questões teóricas e metodológicas da pesquisa, é sempre individual e subjetiva, e ele só pode apreender a experiência do Outro se ela for revivida e tornada própria. Para que as ressonâncias e reverberações da performance musical possam ser construídas em formas audiovisuais, enfatizamos o quão produtiva pode ser a parceria da antropologia com o campo das artes, especialmente das artes visuais e do cinema, para que a construção audiovisual possa ser potente. O filme, como forma expressiva, aproxima-se do ritual, das festas e das performances participativas de maneira mais efetiva do que a escrita etnográfica, pois seu significado é proposicional e performativo (MacDougall, 1998). Além disso, nos permite explorar a experiência sensorial através de imagens e sons, ou seja, fazer a passagem da experiência na performance participativa para a experiência com o audiovisual.

Montagem¹⁵ do *Toré*

A montagem do curta *Toré* se iniciou a partir de um conjunto de questões: como o filme pode comunicar a intensidade da experiência musical que envolve todos os sentidos? Como trazer a dimensão da experiência no ritual a partir da camada sonora no filme? Como trabalhar com o tempo na montagem para construir a ideia de imersão? Como a intensidade do ritual pode ser construída? Como trazer o contexto da performance do *Toré* para escapar a uma representação exotizada dos indígenas cantando e dançando?

da obra literária para o cinema. Tanto a performance participativa quanto a linguagem audiovisual seriam relativas à função poética da linguagem, que se caracteriza “pela projeção das relações paradigmáticas (de analogia ou semelhança) sobre as relações sintagmáticas (lógicas)” (Jakobson, apud Campos, 2013: XIV).

¹⁵ Entre vários estudiosos do cinema parece haver um consenso sobre a importância da montagem na constituição do que ficou conhecida como a linguagem cinematográfica. Aumont (1995:157) vai dizer que o material próprio do cinema é a imagem mecânica que se move, múltipla e colocada em sequência. Juntamente com Eisenstein, Vertov insistiu na montagem como o próprio fundamento do cinema: “A montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema” (Eisenstein, 1990:51). A ideia cinematográfica de montagem também inspirou a escrita etnográfica contemporânea (ver Marcus, 1994); e permitiu aproximações entre montagem cinematográfica, teatral, literária e antropológica (Ver Grunvald e Abreu, 2016). Sem pretender estabelecer um debate com a vasta bibliografia sobre o tema, a seção a seguir apresenta a descrição de um processo de montagem a partir de aspectos significativos para a construção fílmica das performances musicais.

No início do processo de montagem, acordamos que utilizaríamos uma orientação observacional-sensorial¹⁶ e que, portanto, não usaríamos nenhuma entrevista. A segunda decisão de partida é que iríamos abordar apenas a construção da festa como aconteceu em suas diversas etapas como roteiro da montagem: preparação da comida, organização do espaço, fogueira e todo o desenrolar da performance musical.

Na prática da montagem do curta, as preocupações iniciais foram se transformando em caminhos possíveis que são descritos a seguir. Para trazer certo *contexto* à realização do *Toré*, trabalhamos com a ideia de apresentar as ações de preparação da festa como formas de musicar (Small, 1998) que contextualizam a performance do *Toré*. Após as primeiras exhibições a amigos e colegas de trabalho, ficou evidente que seria necessário incluir mais informações sobre o contexto para dar um certo enquadramento para a experiência proposta. Neste sentido, Hidalgo Romero e eu adicionamos algumas cartelas no início do filme trazendo o contexto de luta pelas terras: “Em 2015, o povo Kariri-Xocó de Alagoas retomou mais uma parcela de suas terras ancestrais, expropriadas ao longo da história brasileira”; sobre a centralidade dos cantos neste contexto: “Eles cantam para seguir resistindo. E resistem para continuar lutando”, e sobre o enquadramento que o filme cria para observar o contexto etnográfico retratado: “Este filme acompanhou um dia nas terras retomadas”. Por fim, escolhemos uma fala proferida por Pawanã Kariri-Xocó sobre o *Toré*, comentada no início deste texto, para abrir o filme.

Para trabalhar a ideia de *imersão* na performance musical, privilegiamos o uso de planos-sequências como uma forma de trabalhar com o tempo na montagem para construir a possibilidade de imersão do espectador. Como argumenta MacDougall (1982:10), “Planos-sequência restauram para a audiência algo relacionado à continuidade da percepção de um observador individual” e, por isso, escolhemos trabalhar com planos-sequências nos trechos que contêm música, seja no canto ao cair da tarde, seja no canto de noite ao final do filme; fez-se a opção por inserir músicas inteiras com alguns poucos cortes. A escolha das músicas deveria levar em conta não

¹⁶ Ao olhar para a produção contemporânea de filmes etnográficos, Faye Ginsburg (2018) sugere que as realizações do campo estão avançando em duas direções: experiências formais com aspectos sensoriais do filme, 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 linha observacional-sensorial, ver o trabalho do Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard: <https://sel.fas.harvard.edu/>.

apenas os aspectos performáticos mas também aspectos relativos à qualidade de captura de som e imagem¹⁷.

A captura de imagem durante as performances musicais foi realizada tendo como orientação aproximar a observação com a câmera da experiência de alguém que participa da performance musical e a acompanha de dentro. O enquadramento foi pensado de modo a se aproximar da percepção humana, conhecido como câmera subjetiva. Fez-se a escolha de uma lente fixa, luminosa, com curta distância focal, de modo que a atenção do espectador fosse dirigida àquilo que a fotografia deseja se concentrar. Isso significa que só está em foco aquilo que é eleito no quadro, ficando todo o restante fora de foco. Há a percepção de coisas acontecendo fora do ponto focal, mas não se consegue distinguir claramente quais são. As lentes utilizadas (35 mm e 50 mm) funcionam muito bem para planos-detelhes, e planos gerais podem ser vistos exceto se nos distanciamos daquilo que está sendo filmado. O resultado disso é que a totalidade das performances musicais só se faz ver eventualmente¹⁸.

A ideia de imersão através do filme é chave neste experimento. Imergir, do latim, significa “mergulhar em, submergir, afundar”¹⁹, e aqui traduz-se em fazer o espectador penetrar e adentrar este universo sonoro, de cores, texturas, odores, sabores através dos sentidos, fazer com que fique envolto ao filme. Mendonça de Souza vai dizer que “os filmes que trazem o rompimento das bordas e possibilidades de visualização em sua totalidade adquirem características associadas à imersão” (2017: 21)²⁰. E acrescenta:

Durante mais de um século o cinema se restringiu à “contação de histórias” delimitado pelos *frames*²¹. Os filmes tradicionais se apresentam dentro de bordas retangulares e respeitam uma hierarquia na linearidade da narrativa. O posicionamento entre espectador e obra sempre esteve presente no modo clássico: público de um lado, filme de outro. À vista disso, faz-se necessário pensar em como romper com essa linha divisória, tal como a pertinente indagação de Chris Milk²²:

¹⁷ Nos demais planos, para além das performances musicais, não utilizamos longos planos-sequências e optamos pelo uso de mais cortes para conseguir trazer diversas ações de preparação do *Toré* e não alongar muito o tempo do filme. A proposta foi mesmo usar os planos-sequências nas sequências com música.

¹⁸ Para uma descrição das orientações da fotografia na série *Taquaras, Tambores e Violas* ver Villela, 2022, no prelo.

¹⁹ Fonte: Dicionário Michaelis on line: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=imersir>

²⁰ O cinema imersivo tem sido muito presente nos contextos de instalações artísticas e em experimentos tecnológicos com realidade virtual. Especialmente sobre este último ponto ver Mendonça de Souza (2017).

²¹ Termo em inglês que significa uma única imagem, isto é, um quadro de uma cena que por sua vez é composta por vários (Mendonça de Souza, 2017: 21, nota 1).

²² Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=mHzDKWoambk>> Acesso em 30/04/2022.

“como eu lhe insiro inteiramente dentro de um quadro?” (Mendonça de Souza, 2017: 21).

Trabalhar a *intensidade* da performance também foi uma proposta de partida; uma forma de trazer para a montagem a ideia de intensidade foi a escolha de planos que denotam total envolvimento com a música. A sequência mais significativa, do meu ponto de vista, é o mestre de cantos se concentrando para começar o ritual da noite²³. A câmera enquadra em super close a maraca em sua mão que se agita, sobe para seu rosto que está concentrado, desce novamente para a maraca que continua sendo agitada e quando sobe mais uma vez para o rosto, Pawanã canta de olhos fechados extremamente concentrado (Figura 1).

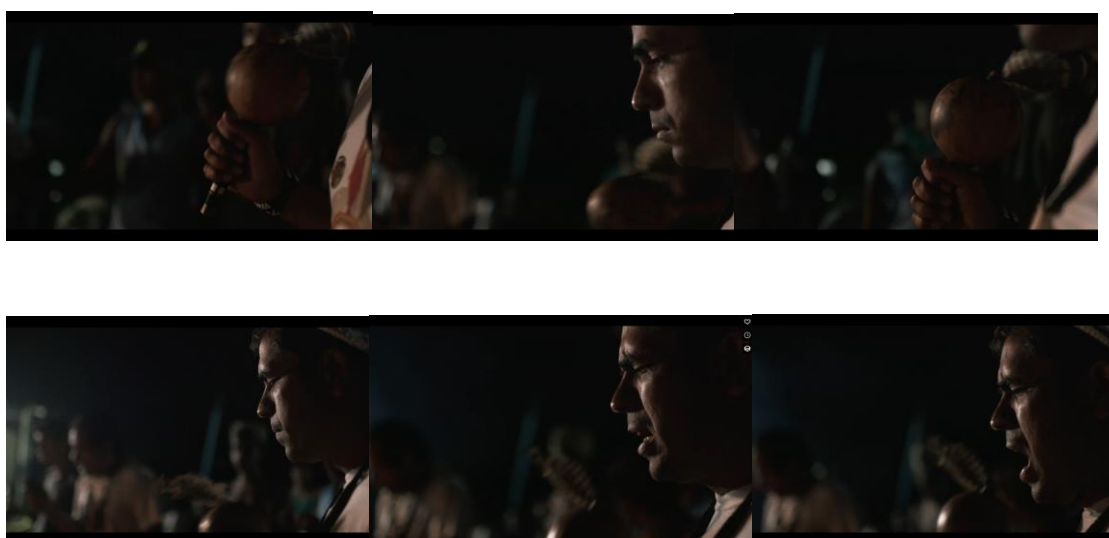


Figura 1 – *Frames* do filme *Toré*.

Outra forma de trabalhar a intensidade no curta foi construir a montagem da sequência de cantos final em um crescente. Por exemplo, no início poucas vozes respondem ao coro e, ao final, escutamos uma densa textura de vozes de homens, mulheres e crianças, enquanto dançam. Outro aspecto importante nesta construção foi o uso de um efeito de sobreposição de imagens no final do filme, que dura pouco menos de 20 segundos (Figura 2)²⁴, mas que, para os diretores, teve a intenção de criar a sensação de que aquele ritual se prolonga por muitas horas e que, através do canto e da

²³ O trecho pode ser visto no minuto 10'45''.

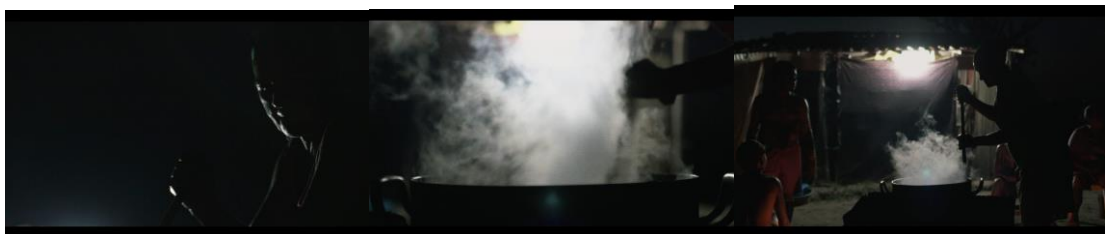
²⁴ Este trecho se inicia no minuto 15'22''.

dança, os indígenas vivenciam uma experiência de fluxo, como bem descrito por Turino (2008: 4).



Figura 2 – *Frames* do filme *Toré*.

De partida sabíamos da importância da *camada sonora* no filme. Neste aspecto, a proposta foi explorá-la como forma de trazer a dimensão da experiência – imersão e intensidade do ritual coletivo. O trabalho de pós-produção foi muito importante para avançar nesta proposta imersiva por meio do som. A primeira orientação para Augusta Gui, profissional que realizou o desenho de som e mixagem, foi de que enfatizasse o som da ação que estivesse no centro da cena. Por exemplo, quando cai a noite, uma mulher prepara um mingau de arroz para todos presentes e mexe uma grande panela apoiada por alguns tijolos em cima de uma pequena fogueira (Figura 3)²⁵. Este som estava relativamente baixo na gravação, mas ficou evidenciado no tratamento final. Sons-ambiente foram ampliados em volume e densidade. No momento do *Toré* final, a proposta que fizemos foi que ela ampliasse o som da imagem que vemos, para dar uma sensação da experiência vivida durante a presença no *Toré*, em que, dependendo de onde você está posicionado, a escuta é diferente.



²⁵ Ver trecho a partir de 9'30''.

Figura 3. *Frames* do filme *Toré*.

Uma audiência privilegiada

Tive a oportunidade de fazer uma exibição a Pawanã Kariri-Xocó, o mestre de cantos que protagoniza o *Toré* filmado, na ocasião em que esteve em Campinas - SP em abril de 2022 para a gravação de um outro projeto de filme²⁶. Apesar de ele já ter visto o *Toré*, possivelmente em seu celular e em versão não finalizada²⁷, assistir em tela grande e com som de qualidade foi uma experiência muito significativa.

O primeiro comentário após o fim da sessão foi que o filme lhe fez lembrar de muitas coisas. A memória revista mais marcante foi a de sua mãe, que faleceu há poucos meses. O filme é dedicado à memória de Suynara Kariri-Xocó, mãe de Pawanã. Olhando para o momento do passado, vendo as imagens da retomada cinco anos depois, Pawanã comenta:

Então a gente tava dizendo ali naqueles cantos, naquele *Toré* que nós estava ali resistindo. Resistindo e existindo naquele momento. E ali foi já num momento que nós estava estabilizado, o início foi bem antes dali [em 2015] e estava já tudo bem pacífico. Mas não deixava também de vir alguns incômodos dos próprios posseiros, e a gente com nossos cantos, nossos rituais conseguia deixar tudo protegido, tudo na paz, tudo tranquilo. A gente estava mandando essa mensagem de resistência, de luta [...] O cantar pra resistir, por que o canto ele fortalece a gente.

A escolha dos cantos para a montagem da sequência do ritual da noite parece ter sido significativa para a conexão com a ideia de resistência evidenciada no trecho do depoimento reproduzido anteriormente. A primeira música fala de Canindé, o mestre Canindé. Canindé é um antepassado Kariri-Xocó,

[...] foi um grande cacique que tinha uma grande semelhança com a Arara Azul, uma arara chamada Canindé. Esse canto abre os *Torés*, é quem inicia os *Torés*, sempre a gente faz ele pra iniciar algo, na energia e na força desse grande guerreiro, grande cacique que nós tivemos, muito antigo.

Pawanã contou que, quando está liderando uma roda de *Toré* como mestre de canto, a escolha do canto é sempre o que sente no momento. Naquela ocasião filmada, foi o momento de lembrar desse grande cacique, “[...] até porque nós estava falando de

²⁶ Os depoimentos desta seção me foram fornecidos no dia 01/04/2022, ocasião em que vimos o filme juntos.

²⁷ A etapa da finalização contou também com o trabalho de correção de cor de Tobias Resende.

força, de resistência”. O segundo canto escolhido para a montagem traz a figura do galo quando canta: “O galo já tá cantando, é sinal de amanhecer, está começando um novo dia, é sinal de nós vencer [...]”. O galo é o responsável por trazer o novo dia, é ele quem avisa com seu canto que vai amanhecer. Galo é também o nome do grupo cultural que Pawanã lidera, que na língua é chamado de Sabuká, grupo que tem a missão de, através dos cantos, “fazer a luta, fazer as caçadas”²⁸. Naquele momento, na retomada (2017), os Kariri-Xocó estavam confiantes que o novo dia iria chegar, e eles teriam a posse definitiva das terras. O processo continua sem definição nas mãos do sistema judiciário e eles aguardam o julgamento final.

Pawanã foi a primeira pessoa a ver o filme finalizado²⁹. Foi muito interessante notar em seus comentários como, do ponto de vista da estrutura interna e do conteúdo dos cantos, o sentido do que foi apresentado ou o “momento” do *Toré* ficaram presentes na narrativa fílmica. A conexão entre os cantos e a ideia de resistência ficou muito evidente. A dimensão da experiência que o filme propõe construir passou pela memória de uma experiência, e pela lembrança de situações e de pessoas queridas - como sua mãe. O que o indígena traz é que a experiência musical, tematizada e “traduzida” no filme, estava profundamente conectada com o contexto da retomada das terras e com o “momento” em que estavam quando a equipe de filmagens registrou a performance.

Alguns apontamentos

A aposta deste experimento audiovisual é não apenas que o ritual e a experiência musical são multisensoriais, mas também que o tipo de conhecimento experimental multissensorial nos permite “conhecer” de diferentes maneiras (Gubner, 2018). Que tipo de etnografia pode-se fazer com este tipo de imagens? Que experiência é tematizada e

²⁸ Os Kariri-Xocó se referem às jornadas aos centros urbanos para apresentações dos *Torés*, oficinas e outras atividades educativas como as “caçadas” dos dias atuais. Sem terras para plantar, sem matas para caçar e sem rios limpos para pescar, eles buscam alternativas à subsistência. Na aldeia existem mais de 20 grupos Kariri-Xocó que saem anualmente para as “temporadas de caça”. É nas cidades que estão as empresas, os centros culturais, as escolas, as universidades, as ONGs, as unidades do Sesc, além de diversos coletivos. Nesses campos de caça, os Kariri-Xocó obtêm não apenas recursos que se convertem em sobrevivência de algumas famílias por meses, mas também visibilidade, apoio político e parceiros. Amizades são tecidas, laços afetivos são criados.

²⁹ O filme recém-finalizado deve começar a circular, por este motivo não foi possível incorporar neste artigo uma reflexão a partir da recepção de diferentes públicos.

como ela pode ser acessada pelo filme? Quais riscos estão colocados para uma pesquisa antropológica quando esta se decide como um experimento, criação de seus próprios artefatos de pensamentos - alargando os cânones?

Mais do que uma antropologia do visual, a proposta foi uma etnografia com o áudio e o visual e, nesse sentido, a parceria com Hidalgo Romero, diretor e roteirista, foi fundamental pois, para realizar a tradução proposta, é preciso dominar em profundidade a técnica e a linguagem audiovisual, da captura à pós-produção, passando pela etapa da montagem. Aliás, foi esta parceria criativa que possibilitou que a tradução ressoasse no sentido preconizado por Benjamin (2008[1923]), como “procura de ressonâncias e reverberações entre sistemas e códigos diversos”, e por Plaza, quando afirma que “não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’” (Plaza, 2013: 33). A experiência de campo aliada ao estudo orientado pela antropologia da música a partir das ideias de Turino (2008) foram o ponto de partida para eleger o que deveria ser transposto da performance musical para o audiovisual, que pretende estar entre a produção antropológica e a prática de criação artística.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus Editora, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad. De Barck Karlheinz, et. al. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008 [1923].
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- GINSBURG, Faye. Decolonizing documentary on-screen and off: Sensory ethnography and the aesthetics of accountability. *Film Quarterly*, v. 72, n. 1, p. 39–49, 2018.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. *Toré: regime encantado do índio do nordeste*. Recife, Editora Massangana, 2005.
- GRUNVALD, Vitor; ABREU, Carolina. Montagem, teatro antropológico e imagem

- dialética. In: BARBOSA, Andréia, *et all* (orgs). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2016, p. 261-283.
- GUBNER, Jennie. More than Fishnets & Fedoras: Filming Social Aesthetics in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires & The Making of A Common Place (2010). *Etnografie Sonore*, I/1, 2018.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, 1969.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998.
- MATA, Vera Lúcia Calheiros. *A semente da terra: Identidade e conquista territorial por um grupo indígena integrado*. 1989. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.
- MENEZES BASTOS, Rafael. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.
- MENDONÇA DE SOUZA, Guilherme. *Cinema Imersivo: Narratividade Cinematográfica na Perspectiva da Realidade Virtual*. 2017. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- MOTA, Clarice Novaes. Performance e significações do Toré: o caso dos Xocó e Kariri-Xocó. In: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org). *Toré: regime encantado do índio do nordeste*. Recife, Editora Massangana, 2005, p. 173-186..
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- ROMERO, Hidalgo. *Em Câmera Lenta: uma Transcrição*. 2019. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós – Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct, Wesleyan University Press, 1998.

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

VILLELA, Alice; ROMERO, Hidalgo. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. In: SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia. Unicamp, 2018. *ANAIS do SIPA/ Unicamp*. 2019.

VILLELA, Alice. Filme, música e experiência sensória: questões em torno de um projeto de filmagem de performances musicais participativas. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 19, 2022 (no prelo).