

Taquaras, tambores e violas: fazeres musicais em narrativas audiovisuais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia)

Alice Villela
USP – licevillela@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa alguns elementos presentes no processo da construção da série documental *Taquaras, Tambores e Violas* que aborda a construção de instrumentos musicais e performances musicais brasileiras. A análise de elementos ou forma estética é realizado em diálogo com o uso do filme na etnomusicologia, trazendo questões e reflexões sobre a importância de se pensar na forma de construir narrativas por meio do audiovisual em diálogo com os contextos etnográficos pesquisados. O fazer audiovisual é pensado aqui como uma “tecnologia da interatividade” (APPADURAI, 1996) e uma forma de musicar (SMALL, 1998) que captura, por sua vez, outras formas de engajamento com a música ou musicares.

Palavras-chave: Narrativa audiovisual. Fazer musical. Documentário. Etnomusicologia. Musicar.

Taquaras, Tambores e Violas: musical activities and audiovisual narratives

Abstract: This work analyzes some elements present in the construction process of the documentary series *Taquaras, Tambores e Violas* about the construction of musical instruments and Brazilian musical performances. The analysis of aesthetic form is carried out in dialogue with the use of film in ethnomusicology, bringing questions and reflections on the importance of thinking about how to construct narratives through audiovisual in dialogue with the researched ethnographic contexts. Audiovisual making is thought here as a “technology of interactivity” (APPADURAI, 1996) and a form of musicking (SMALL, 1998) that captures, other forms of engagement with music.

Keywords: Audiovisual narrative. Musical activities. Documentary. Ethnomusicology. Musicking.

1. Introdução

A série *Taquaras, Tambores e Violas*, veiculada pelo canal fechado CineBrasilTV,¹ é um projeto de teor documental realizado pela produtora Laboratório Cisco,² sobre a construção de instrumentos artesanais e performances musicais brasileiras. A série encontra-se em sua segunda temporada e até aqui registrou um total de 26 processos de confecção de instrumentos musicais artesanais de norte à sul do Brasil, além de dezenas de mestres e festas, onde os instrumentos são tocados.

O fazer audiovisual na série que filmou diferentes práticas musicais ou musicares,³ está no centro desta reflexão que pretende observar como a série constrói narrativas audiovisuais acerca dos universos musicais retratados. A pesquisa integra um Projeto de investigação em Etnomusicologia: “Musicar Local: Novas Trilhas para a

Etnomusicologia” (realizado na Unicamp e Usp e coordenado pela Profa. Suzel Ana Reily) e teoricamente pensa a produção audiovisual como uma “tecnologia da interatividade” (APPADURAI, 1996) na produção das estruturas de sentimento, em contextos de musicar local. Tecnologias são compreendidas de forma ampla, englobando saberes, corporalidades, objetos, mídias, imaginários. Nesta proposta, a produção fílmica é pensada como uma forma de musicar e uma tecnologia de interatividade que coloca em relação a equipe de filmagem e os sujeitos do filme. Uma das vertentes desta investigação a respeito das narrativas audiovisuais busca destrinchar a *forma estética* através da qual a série se vale nas etapas de produção audiovisual. A proposta é colocar este fazer audiovisual em diálogo com o uso do filme na pesquisa etnomusicológica como forma de colaborar para a reflexão no uso metodológico das ferramentas de gravação de imagem e som nos trabalhos, bem como seu aporte na expressão do conhecimento produzido em pesquisas desta área do conhecimento.

O interesse etnomusicológico por filmes não é recente. Artur Simon (1989, p. 38) afirma que as primeiras experiências de uso do filme pela etnomusicologia na Europa datam dos anos 1960. Embora o uso dos equipamentos tenha se popularizado através do mundo, o que possibilitou que muitos pesquisadores tenham realizado registros e produções fílmicas, poucos estudiosos e realizadores publicaram reflexões metodológicas e teóricas a este respeito. Para Hugo Zemp (1984, p. 82), o primeiro estudo global sobre o emprego do filme pela etnomusicologia foi publicado em 1976 na revista *Ethnomusicology* e é de autoria do etnomusicólogo estadunidense Steve Feld.⁴

Além de um levantamento bastante completo a respeito da produção de filmes abordando o fazer musical nos últimos dez anos, ou seja, entre as décadas de 60 e 70, o autor faz menção a periódicos, instituições e pesquisadores importantes que se utilizaram do filme como meio de divulgação e pesquisa em etnomusicologia, além de dedicar parte do artigo a uma análise crítica em relação à natureza dos filmes produzidos. Para Feld, há uma questão conceitual que precisa ser tratada e que consiste numa certa confusão a respeito do que torna o filme interessante. O autor chama atenção para o fato de que muitos etnomusicólogos tomam o filme como possibilidade de registro objetivo da realidade e o empregam na ilustração da pesquisa ou no auxílio das atividades didáticas de ensino, correndo o risco de tomarem as imagens como "reais", ignorando os procedimentos da linguagem cinematográfica, como "tipos de seleção", propósitos dos realizadores, etc. Em diálogo com Feld, a aposta deste texto é a de que olhar para o

processo de produção audiovisual protagonizada por uma produtora especializada possa trazer novos elementos e novas reflexões ao uso do audiovisual pela etnomusicologia.

“A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa”. Esta frase foi escrita por João Moreira Salles, documentarista brasileiro,⁵ no texto: “A dificuldade do documentário” (2005, p. 20), no qual o autor argumenta que os documentários não são exatamente sobre os outros mas sobre *como* os documentaristas mostram os outros. A perspectiva do autor é a do realizador que traz reflexões sobre sua prática, que, creio, rendem se trazidas aos campos do filme etnográfico e etnomusicológico.⁶ Desta perspectiva a “realidade bruta” não existiria e o registro, por mais isento que se pretenda já recorta o mundo orientado por interesses específicos. Pensando com Salles, vamos à série *Taquaras, Tambores e Violas*.

2. Como a série constrói representações acerca do universo musical retratado?

O meião do Tambor de Crioula (MA), o pandeirão no Bumba Meu Boi (MA), a maraca do Toré dos Kariri-Xocó (AL), o tambu do Batuque de Umbigada (SP), o tamanco do Samba de Coco de Arcoverde (PE), a rabeça tocada no Cavalo Marinho (PE), são alguns dos instrumentos e manifestações populares filmadas pela série. Foram duas temporadas de 13 episódios cada; cada filme com 26 minutos de duração, tendo sido gerado mais de 300 horas de material bruto. O conteúdo dos episódios mostra o trabalho do artesão na confecção de instrumentos musicais em todas as suas etapas, depoimentos de mestres e praticantes das performances musicais participativas (Cf. TURINO, 2008) e a própria performance onde o instrumento é tocado. Não há especialistas fornecendo depoimentos nem cartelas explicativas,⁷ tudo o que sabemos é fornecido pelas imagens e pelas palavras dos sujeitos portadores dos saberes-fazer associados àquele universo específico retratado. Tampouco a presença da equipe transparece na relação com os sujeitos filmados, ou seja, não há nenhum grau de reflexividade nos produtos audiovisuais.

Embora não haja explicações nem narrações a ideia é que o sentido do filme não fique demasiadamente aberto, como em muitos trabalhos com proposta observacional,⁸ afinal, trata-se de um conteúdo para a tv que deve capturar o espectador. Então, quais recursos a série utiliza para mediar a relação do espectador com as imagens? A ideia é que a narrativa seja conduzida pela confecção do instrumento num processo quase que didático, pois acompanha, etapa à etapa, a sua manufatura; essa narrativa é o

que orienta e norteia o espectador no universo abordado. Paralelamente a isso, cada episódio narra os passos para a construção da performance musical (preparação do espaço, da comida, arrumação das pessoas, etc) e que culmina com a realização da festa retratada sempre no final de cada episódio.

Portanto, a montagem paralela que segue as estruturas da festa e da confecção do instrumento são os recursos narrativos que orientam o espectador. No mais, a série propõe que o público se relacione com as imagens e sons apresentados. O modo como propõe filmar e apresentar as performances musicais participativas, com uma câmera subjetiva tentando aproximar a experiência de quem assiste à de quem presencia a festa, celebração ou ritual, a afasta bastante de um formato imaginado a respeito do que seja um filme para a tv (com conteúdo extremamente raso e uma narrativa repleta de mediações para ficar mais fácil a apreensão do espectador). Por todas essas características, é possível dizer que a série se aproxima, em certo sentido, dos documentários do gênero etnográfico ou dos documentários com interesse etnográfico, e que além disso os resultados permanecem com uma marca autoral significativa.⁹ Embora veiculada a um canal de tv, a série também pode interessar especialistas do campo da antropologia e da música, além, é claro, dos próprios sujeitos filmados e comunidades visitadas.

Peter Crawford no texto “Film as discourse: the invention of anthropological realities” (1995) divide os produtos audiovisuais do cinema antropológico em sete categorias, de acordo com diferenças na forma, conteúdo, proposta, audiência, métodos e grau de relevância antropológica. A série em questão poderia ser situada entre o que ele define como “documentário etnográfico”, e o “documentário etnográfico televisivo”. O primeiro é um filme que tem uma relevância específica para a antropologia mas que é de algum modo parte de uma filmagem documental em geral. São filmes de formato ampliado (*large format*) feitos idealmente para o cinema e destinados a uma audiência ampliada, o que significa, especialistas e não especialistas. O segundo, é um filme feito para uma companhia de televisão com a intensão de atingir a audiência não especializada, o autor se refere a estes filmes como “small format films” (CRAWFORD, 1995, p. 74).

3. Fazeres musicais na série: proposta, objetos e estratégias de abordagem

A série *Taquaras, Tambores e Violas*, embora não tenha sido gestada no âmbito de um projeto de pesquisa acadêmica, é uma produção documental que podemos considerar de interesse etnomusicológico pois documenta temas e fazeres musicais que

classicamente foram estudados pela etnomusicologia. Além disso, a proposta de realização e o modo como a linguagem é construída, pode contribuir para enriquecer os modos como a etnomusicologia está filmando fazeres musicais distintos.

Nas palavras do diretor, Hidalgo Romero, a **definição da proposta** é uma etapa inicial muito importante na qual a forma fílmica é delineada, sendo definida antes mesmo do início das filmagens, a partir de uma pesquisa prévia realizada pelo diretor acerca do universo a ser retratado. São três os elementos-chave que dão forma à *proposta* da série:

- Filmar todas as etapas da construção dos instrumentos escolhidos, não importando o grau de complexidade envolvido;
- Filmar e apresentar, simultaneamente à construção do instrumento, o fazer musical, contexto e performance musical em que o instrumento se insere;
- Não incorporar especialistas ou vozes que se situem fora dos contextos retratados.

Os instrumentos musicais artesanais são apresentados em processo de fabricação, a performance musical em que ele se insere em processo de preparação e realização e o contexto etnográfico, apresentado por imagens da cidade, das casas e ateliês onde os artesãos trabalham. Cada tomada fílmica é uma camada e parte da complexa rede do musicar associado a determinado instrumento. A música aqui é apresentada antes como *processo* do que como *produto*, são ações protagonizadas por muitas mãos e vozes, que vivem, falam, cantam e tecem relações com outras pessoas, com lugares e com objetos, matérias primas dos instrumentos.

A **definição dos objetos** é outra etapa importante da constituição da proposta audiovisual e é algo que se espera ter claro antes de começar a filmar, inclusive de maneira detalhada em projetos enviados a instituições e agências de fomento. A palavra *objeto* é um termo usado no campo do documentário, portanto um termo “nativo” para se referir “às coisas ou às pessoas com as quais o documentarista vai se relacionar”.¹⁰ Exemplos de *objetos* no filme: personagens reais, produtos materiais e imateriais da ação humana, materiais de arquivo, manifestações da natureza etc. Na série em análise, os *objetos* filmados são: artesão, mestres assim designados e participantes da performance musical, instrumentos musicais, cidades, ateliês, paisagens, festas (preparação do espaço, figurino, comida, ritual, etc).

Outro elemento importante a ser definido é a **estratégia de abordagem** de cada *objeto* definido como tal. No campo do documentário, explica o diretor que

estratégia de abordagem se refere a como o documentarista se relacionará com cada objeto eleito. Exemplos neste sentido são modalidades de entrevista, reconstituição ficcional, construção de paisagens sonoras e/ ou imagens abstratas, etc.

O *artesanato* é abordado *executando ações* em vias da construção do instrumento; tais ações tem o efeito de o proteger de constrangimentos da presença da câmera ao dar depoimentos e contar histórias. Pausas e silêncios são incorporados de modo a criar intimidade com o ambiente retratado. As lentes escolhidas para estas situações tem pontos focais definidos (50 milímetros ou 24 milímetros)¹¹ de modo a permitir super close e planos detalhes das ações.

Os *mestres e participantes das performances musicais* são abordados em *entrevistas musicais*, que consistem em entrevistas clássicas em que o entrevistado é registrado diante da câmera em tripé¹² e nas quais são acompanhados dos instrumentos que praticam ou se utilizam da sua voz para entoar cantos associados às performances participativas retratadas. Outra *estratégia de abordagem* dos mestres e praticantes dos fazeres musicais é a *observação* de sua presença e ações nas performances musicais; esta estratégia é orientada pela filmagem observacional da festa.

Os *instrumentos* são abordados *em todas as etapas de seu processo de fabricação*, em planos que explorem as texturas e plasticidade dos materiais empregados; as *idades* são exploradas a partir de *elementos significativos* tanto para o realizador quanto para os sujeitos filmados (exemplos: feiras, entrada das cidades, ruas, canaviais, etc) em *planos detalhes e planos de conjunto*.¹³ Os ateliês são filmados na tentativa da apreensão da subjetividade dos artesãos; portanto, registram-se objetos, fotos, ferramentas em *plano detalhe*. A *paisagem* é filmada em *plano de conjunto* e em *grande escala em movimento* feitas por drone. Por fim, a *festa* é registrada em *todas as suas etapas*, da preparação do espaço e da comida até a performance musical propriamente dita, e em *vários de seus elementos*, vestimentas, ritualística, espaço, etc. As referências para a filmagem da festa se constituem basicamente do cinema de observação (principalmente para as etapas de preparação) e da filmagem sensorial/ experiencial que privilegia a experiência musical na performance participativa, aspecto que já foi trabalhado em outras publicações (Ver VILLELA e ROMERO, 2018).

4. Apontamentos finais

A definição da proposta, dos objetos e da estratégia de abordagem conformam um arcabouço da ordem da forma estética a partir da qual a série propõe se

relacionar com os fazeres musicais dos artesãos e praticantes das performances musicais das mais diversas regiões do Brasil. A forma estética está em consonância com preocupação em registrar com acuidade cada saber-fazer como processos e ações de produção de música e de um musicar extremamente complexos, ricos e potentes, em diálogo com os sujeitos. E, de maneira também instigante, a forma estética está em consonância com os contextos etnográficos retratados, nos quais se aplica com precisão a noção de *musicking* de Small (1998), em que tomam lugar processos e redes de relações que colaboram para os fazeres musicais filmados, todas formas de engajamento com a música. O artesão que não toca, musica assim como o mestre, e, guardadas as devidas funções, todos são importantes na produção de um contexto em que a música é o fio a partir do qual estão todos emaranhados.

Portanto, forma estética não se aparta de escolhas orientadas pelos contextos etnográficos, que, nos filmes de pesquisa, podem se integrar ao *roll* de escolhas teórico-metodológicas. O que o estudo da série nos oferece é a possibilidade de pensar a forma estética do filme de maneira integrada aos demais aspectos da investida fílmica. Não há conteúdo apartado da forma, não há forma sem conteúdo. E, por isso, as imagens fílmicas nunca são a “realidade bruta” sendo expressa porque, se ela é expressa, é por meio de uma forma que foi pensada, lapidada e escolhida.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.^[1]
- CRAWFORD, Peter Ian. Film as discourse: the invention of anthropological realities. In: CRAWFORD, P; TURTON, D. (Orgs). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- FELD, Steven. Etnomusicologia e comunicação visual. *Revista GIS*. Tradução de Érica Giesbrecht. São Paulo, vol. 1, no. 1, 2016 [1976], pp. 239-279.
- GRIMSHAW, Anna e RAVETZ, Amanda. *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 198 pp.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, Edusc, 2005. pp. 57- 71.

SIMON, Arthur. The Eye of the Camera. On the Documentation and Interpretation of Music Cultures by Audiovisual Media. *The World of Music*. Vol 31, no. 3, Film and vídeo in ethnomusicology, 1989. pp. 38-55.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.^[1]_{SEP}

TURINO, Thomas. *Musical as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.^[1]_{SEP}

VILLELA, Alice & ROMERO, Hidalgo. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. ANAIS do SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia. Unicamp, 10 a 12 de abril de 2018.

ZEMP, Hugo. Le cinéma en ethnomusicologie: notes et remarques. *Bulletin de l'AFA*, 16/17, 1984. pp. 82-94.

_____. Filming Music and Looking at Music Films. *Ethnomusicology*, 32(3), 1988. pp. 393-427.

^[1]_{SEP}_____. Filming Voice Technique: The Making of The Song of Harmonics. In: *The World of Music*. Vol. 31, no. 3, Film and Video in Ethnomusicology, 1989. pp. 56- 84.

_____. Ethnical Issues in Ethnomusicological Filmmaking. *Visual Anthropology*. Vol. 3, 1990. pp. 49-64.

¹ A série foi 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 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.

² O Laboratório Cisco é um grupo audiovisual fundado em 2003 por três integrantes e sócios: Coraci Ruiz, Julio Matos e Hidalgo Romero, com sede na cidade de Campinas- SP. O foco do trabalho é a realização de filmes em sua maioria sobre a temática das culturas populares e dos direitos humanos, que se alternam entre projetos pessoais de cada um, propostas coletivas e parcerias com outras pessoas e grupos. Assim, foram realizados alguns curtas, médias e longas metragens, performances audiovisuais, clipes musicais, DVDs de espetáculos e uma instalação videográfica. Para mais informações: <http://www.laboratoriocisco.org/>.

³ O musicar, tradução da palavra “*musicking*”, cunhada por Christopher Small (1998), refere-se, de maneira ampliada, a qualquer forma de engajamento com a música. Assim, musicar-se ao participar de uma performance musical, mas também ao ouvir música gravada ou ao falar sobre música.

⁴ O texto foi traduzido recentemente, ver Feld, 2015 [1976]. Outras referências sobre estudos que exploram o uso do filme na etnomusicologia são os trabalhos do próprio Hugo Zemp (1984, 1988, 1989, 1990) e a coletânea “Film and video in Ethnomusicology” publicada em 1989 na revista *The World of Music* do Institute for Comparative Music Studies and Documentation de Berlim. Colaboraram com este número John Baily, Oskar Elschenk, Artur Simon, Hugo Zemp e Mitsu Takahashi. Os artigos abordam diferentes utilizações do vídeo e do filme em etnomusicologia e tem por efeito encorajar os pesquisadores interessados em música a empregarem as tecnologias audiovisuais.

⁵ João Salles é diretor de filmes notáveis como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2006).

⁶ Salles considera o filme etnográfico como parte de um campo maior, o do filme documentário. Se pode haver afastamentos na forma da produção fílmica da maneira como é realizada por documentaristas e por antropólogos, as aproximações entre suas práticas são consideráveis. De certa forma, o filme etnográfico é considerado parte do gênero do documentário e ao longo da constituição da disciplina da Antropologia Visual nem sempre esses gêneros foram considerados coisas separadas. Lembremos da conhecida produção de Flaherty, o filme *Nanook do Norte* (1922), marco do cinema documental e também do filme etnográfico.

⁷ Talvez a única informação adicional seja um mapa localizando onde o episódio foi filmado, na apresentação de cada filme.

⁸ Bill Nichols em *Introdução ao documentário* (2009) define seis tipos ou modos de documentário, o modo observacional seria aquele que enfatiza o engajamento direto no cotidiano das coisas ou pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. Sobre o cinema observacional na antropologia ver Anna Grimshaw e Amanda Ravetz, 2009.

⁹ A produtora realizadora da série se define como uma produtora de documentários e a parceria com o canal de tv pretende assegurar o conteúdo autoral da produtora. No site do canal, lê-se: “O CINEBRASILTV traz ao grande público uma linguagem cinematográfica refinada. Aqui é o olhar do autor, ciente da força de comunicação da imagem, quem conduz o espectador crítico a refletir sobre as transformações culturais brasileiras”. O canal apresenta “(...) documentários autorais investigativos, que trazem ao espectador o que a grande mídia se furtou a fazer. Séries ficcionais inéditas que refletem comportamentos, conflitos e relações humanas. Séries documentais que resgatam tradições das curvas do Brasil profundo”. (Fonte: <http://www.cinebrasil.tv/index.php/sobre-nos>).

¹⁰ Conforme explica o diretor em entrevista a mim concedida em maio de 2018.

¹¹ Lentes em que você escolhe onde põe o foco e todo o resto fica fora de foco.

¹² Na verdade, o diretor afirma utilizar o monopé e não o tripé nas entrevistas para incorporar balanços e pequenos movimentos que geram o efeito de menos distanciamento entre entrevistador e entrevistado do que a câmera fixa no tripé tradicional.

¹³ Planos de conjunto são tomadas em que é possível registrar diversos elementos com certa distância daquilo que se documenta.