

FILMAR O MUSICAR

Ensaaios de antropologia compartilhada

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP



ABCD USP
ACADEMIA DE BASTANTES E DEBATES CRIATIVOS
TODOS OS DIAS DA VIDA



FILMAR O MUSICAR

Ensaaios de antropologia compartilhada



Universidade de São Paulo

Reitor: *Carlos Gilberto Carlotti Junior*

Vice-Reitora: *Maria Arminda do Nascimento Arruda*



fflch

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: *Adrián Pablo Fanjul*

Vice-Diretora: *Silvana de Souza Nascimento*

FILMAR O MUSICAR

Ensaaios de antropologia compartilhada

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

DOI: 10.11606/9788575064993

SÃO PAULO | 2025

ESTA OBRA FOI PRODUZIDA NO ÂMBITO DO EDITAL 2024 DE APOIO À
PUBLICAÇÃO DE LIVROS DIGITAIS DA USP DA AGÊNCIA DE BIBLIOTECAS
E COLEÇÕES DIGITAIS ABCD



Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Revisão: Débora Crivellari / Editora Ibero-Americana de Educação
Projeto gráfico de capa e miolo: Zeta Studio
Diagramação: Zeta Studio

Capa: Lenna Bahule, frame do filme *Woya Hayi Mawe - Para onde vais*. Foto: Ricardo Dionisio
Quarta capa: MC Negaly. Foto: Sylvia Caiuby Novaes

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Charles Pereira Campos – CRB-8/8057

H639 Hikiji, Rose Satiko Gitirana.
Filmar o musicar [recurso eletrônico]: ensaios de antropologia compartilhada /
Rose Satiko Gitirana Hikiji. -- São Paulo: FFLCH/USP, 2025.
18.500Kb; PDF.

ISBN: 978-85-7506-499-3
DOI 10.11606/9788575064993

1. Antropologia Visual. 2. Etnomusicologia. 3. Antropologia Musical. 4. Filme
Etnográfico. I. Título.

CDD 301.2



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Esta obra foi produzida no âmbito do Edital 2024 de Apoio à Publicação de Livros Digitais da USP da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais ABCD.

para meu pai Julio Shigueyoshi Hikiji (*in memoriam*)
Para minha mãe Marta Gitirana Hikiji
Para meu filho Pedro Hikiji Neves

Filmar o musicar: Ensaios de antropologia compartilhada

RESUMO: Apresento aqui trilhas audiovisuais para uma antropologia musical compartilhada. São percursos por universos musicais que encontrei desde meu doutorado em Antropologia Social até o presente. Caminhos percorridos quase sempre em companhia de parceiras e parceiros na antropologia, no cinema, na música e na vida. Com câmeras nas mãos, nos aproximamos de fazeres musicais na cidade de São Paulo protagonizados por jovens participantes em um projeto social de ensino musical, por artistas da cena hip-hop e funk em Cidade Tiradentes, por músicos africanos recém-chegados nessa megalópole. Filmar o *musicar* implica transformar a pesquisa em composição, o que fazemos a partir de processos colaborativos. Ensaio, em boa companhia, o sonho rouchiano de compartilhar a antropologia.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia visual; etnomusicologia; filme etnográfico.

Filming musicking: Essays on shared anthropology

ABSTRACT: Here I present audiovisual tracks for a shared musical anthropology. They are journeys through musical universes that I have found since my doctorate in Social Anthropology to the present. Paths travelled almost always in the company of partners in anthropology, cinema, music, and life. With cameras in hand, we approach musical performances in the city of São Paulo, led by young people participating in a social project of music education, by artists from the hip-hop and funk scene in Cidade Tiradentes, by African musicians who have recently arrived in this megalopolis. Filming music implies transforming research into composition, which we do through collaborative processes. I practise, in good company, the Rouchian dream of sharing anthropology.

KEYWORDS: visual anthropology; ethnomusicology; ethnographic film.

Agradecimentos

As pesquisas aqui reunidas envolvem muitas instituições e pessoas, entre meus interlocutores, coautores, colaboradores nos processos criativos, orientadora, orientandos que orientam, amigos, família, alunos e colegas. Agradeço a todas e a todos que percorreram comigo este trajeto, que já dura mais de duas décadas.

Os filmes e textos que apresento são resultados de projetos de pesquisa apoiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), instituição sem a qual o tipo de pesquisa que realizo seria impossível: meu pós-doutorado (Processo Fapesp n.º 2003/09482-67), intitulado “Olhar, escutar, criar – uma análise da criação de sensibilidades e identidades a partir da performance artística entre jovens das periferias metropolitanas”; os projetos temáticos coordenados por Sylvia Caiuby Novaes “Imagem em Foco nas Ciências Sociais” (Processo n.º 1997/11810-9), “Alteridades, expressões culturais do mundo sensível, construções da realidade: velhas questões, novas orientações” (Processo n.º 2002/11950-50) e “A Experiência do filme na Antropologia (Processo n.º 2009/52880-9); o projeto temático coordenado por John Dawsey, “Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual” (Processo n.º 06/53006-2); o projeto em colaboração com a University of Victoria “*Images and sound making: A comparative and collaborative approach to visual anthropology*” (Processo n.º 2013/50222-0); o projeto temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia”, coordenado por Suzel Reily, no qual também fui pesquisadora principal (Processo n.º 2016/05318-7); a Bolsa de Pesquisa no Exterior (BPE) para o desenvolvimento do projeto “O musicar de imigrantes e refugiados africanos: pesquisas com antropologia musical e filme etnográfico” (Processo n.º 2016/24445), que desenvolvi junto a School of Oriental and African Studies (SOAS, University of London) em 2017, e a recente BPE para o projeto que me permitiu dedicar tempo à escrita da tese de livre-docência que deu origem a este livro, “Filmar o musicar – trilhas audiovisuais para a etnomusicologia” (Processo 2021/08841-0), junto à Università di Siena. Desde 2013, obtive também quatro períodos de Bolsa de Produtividade do CNPq (2013–2015, 2017–2019, 2020–2022, 2023–2025), para o desenvolvimento de projetos cujos resultados estão aqui representados.

Agradeço o apoio do Departamento de Antropologia (DA), dos colegas com quem, em diferentes momentos, tive a oportunidade de debater sobre nossas pesquisas, o que sempre abre horizontes e nos faz ver quantas antropologias são possíveis mesmo em nosso pequeno corredor. Agradeço aos funcionários do DA, Edinaldo Faria Lima e Celso Cunha Gonçalves, com quem convivo desde a graduação em

Ciências Sociais na USP, e, em especial, a Paula Morgado, Ricardo Dionisio e Leo Fuzer, que dão vida ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), tornam possíveis nossos sonhos criativos e são, além de amigos, parceiros de criação, discussão e produção em antropologia visual.

A gratidão à Sylvia Caiuby Novaes não cabe em palavras. De orientadora de todas as minhas pesquisas, desde o mestrado até o primeiro pós-doutorado, a parceira nas incursões etnográficas no mundo do funk em Cidade Tiradentes; de criadora do LISA e do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP) a coordenadora dos projetos temáticos que tanto nos apoiaram; de grande mestra a amiga. Obrigada, Sylvia.

Os projetos temáticos, aqui já mencionados, são a base de nosso laboratório criativo. Tive o prazer de participar do projeto coordenado por John Dawsey, que também comanda o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), com suas Criações, em que sempre tenho enorme prazer de participar. Obrigada, John!

Entre 2016 e 2023, compartilhei com Suzel Reily e Flávia Toni a coordenação do “Musical Local”, o projeto no qual desenvolvi minhas pesquisas mais recentes. Foi um privilégio participar deste grupo de mais de 50 pesquisadores, todos musicantes; é muito gratificante perceber-se compondo esse campo da etnomusicologia em São Paulo, tendo por perto a experiência de pesquisadoras que trilham esse caminho com muita garra. Agradeço às minhas colegas e a todas e a todos os pesquisadores do projeto.

Durante meu estágio de pesquisa na Università di Siena, entre setembro de 2021 e fevereiro de 2022, pude me dedicar à preparação para o concurso de livre-docência, que concluí em junho de 22. Riccardo Putti, coordenador do laboratório Ars Videndi e parceiro em cooperações acadêmicas há alguns anos, me convidou a dar aulas no curso de pós-graduação *Antropologia e Linguaggi dell'Immagine*, no Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive (Dispoc). Apresentei todos os filmes e discussões aqui reunidas para as alunas desse curso e para Riccardo. Suas contribuições nos debates a cada sessão foram fundamentais para a escrita deste trabalho. Agradeço a Riccardo e a cada uma das alunas do curso por terem aceitado o desafio de serem espectadores críticos de um trabalho em construção.

Depois da defesa de uma tese de doutorado, o único momento em que nosso trabalho e trajetória são observados com tamanha atenção por uma banca qualificada é, provavelmente, a livre docência. Tive o privilégio de dialogar com Suzel Reily, Sylvia Caiuby Novaes, Ricardo Alexino Ferreira, Marco Antônio Gonçalves e John Dawsey por uma semana, e alguns frutos das conversas estão aqui representados. Outras sementes lá plantadas germinam ainda, promessas de árvores frutíferas.

Os textos e filmes aqui reunidos são produções feitas a muitas mãos. Os créditos aos meus interlocutores e coautores estão nos capítulos e filmes que integram esta obra. Mas, aqui, gostaria

de agradecer profundamente nossas parcerias. E são tantas, e tantos, que vou apenas listá-los nominalmente, correndo o risco de alguns esquecimentos. Artistas-protagonistas dos filmes, antropólogos, editores, fotógrafos, designers de som e imagem. Somos todos cocriadores. A cada um, com seu saber, meu respeito e gratidão:

Alessandra Cristina Raimundo, Giuliano Ronco, Fernanda Frasca – protagonista e editores, respectivamente, de *Pulso: um vídeo com Alessandra*.

Daniel Hylario, protagonista, diretor de *handycam* e produtor local de *A arte e a rua*; protagonista e roteirista de *Fabrik Funk*, grande interlocutor e pensador de Cidade Tiradentes;

Na produção de *A arte e a rua* e *Lá do Leste*, Carol Caffé, codiretora; Rafael Nobre, diretor de fotografia; Douglas Guedes e Karine Binaux, editores; e aos protagonistas, em especial Bob Jay e à Família RDM.

MC Negaly, Negro JC e Montanha, protagonistas de *Fabrik Funk*, que toparam o desafio da etnificção e foram tão generosos emprestando suas vidas e fazeres para nosso filme. Alexandrine Boudreault-Fournier e Sylvia, parceiras na aventura da ficção; Leo Fuzer, na edição de mundos musicais e virtuais; Ewelter Rocha, que tem desenhado os sons de várias de nossas produções.

Lenna Bahule, Yannick Delass, Edoh Fiho, Shambuyi Wetu, Clarisse Muijinga, Sassou Espoir, alguns dos amigos que fizemos na pesquisa sobre a diáspora criativa africana em São Paulo. Obrigada por compartilhar sua arte, sua música, sua amizade e vida. Meno Del Picchia, Chico Saraiva, Ari Colares, músicos-pesquisadores que abriram suas casas e musicares para os colegas africanos e para nossa equipe curiosa sobre o resultado dos encontros – grata!

Leo Fuzer e Ricardo Dionisio são os editores com quem tenho aprendido tanto sobre o mundo dos filmes desde sua chegada no LISA-USP. Leo montou *Tabuluja (Acordem!)* a partir de imagens sugestivas e poderosas, produzidas por Shambuyi, capturadas por Jasper e por mim. No auditório do LISA, fomos todos impactados pela montagem realizada por Leo, que suscitou uma forte reação do artista filmado e seu amigo músico. Ricardo realiza montagens musicais nos filmes que fizemos juntos. Para além do olhar do editor, seu ouvido de músico conduz a composição de narrativas que fluem. É um privilégio poder trabalhar com vocês. Outro artista das imagens digitais que tem contribuído com nossos projetos desde *Lá do leste* é Gerson Tung, uma das pessoas mais generosas com quem já trabalhei. Gerson fez o site do projeto *Afro-Sampas*, o webdoc *Lá do leste*, o site da revista *Sexta-Feira*, e até hoje é a primeira pessoa em que penso quando temos que tornar o mundo virtual concreto.

O projeto *Afro-Sampas* surgiu de uma nova parceria: Jasper Chalcraft lançou a ideia dessa investigação, mergulhou na produção de imagens, sons e etnografias com nossos amigos africanos, viajou

comigo a Moçambique em minha primeira ida ao continente em que estão algumas de minhas raízes e onde filmamos Lenna (2016) e seus musicares, e há alguns anos tem sido o companheiro mais próximo em todas as trilhas que tenho percorrido. Obrigada pela parceria e por ter me apresentado a música que agora ouvimos juntos.

Agradeço a meu filho, Pedro, por estar próximo, mesmo quando estamos distantes; por seguir forte sua própria trilha. Que prazer vê-lo, no período desta última pesquisa que estou desenvolvendo, começando e concluindo a graduação e o mestrado em psicologia, publicando seus primeiros artigos, e ainda fazendo música de forma livre e prazerosa.

Agradeço à minha mãe, pelo apoio incondicional, pela presença, pela fé, pelas rezas, por ter insistido que eu fizesse essa livre-docência, pelo amor.

Agradeço aos meus (des)orientandos a companhia intelectual, as trocas que efetuamos nas discussões de cada projeto, seus e meus. Aprendo com cada um de vocês, e não há aprendizado mais consistente. Agradeço, em especial, aos pós-doutorandos Mihai Leaha, Alice Villela, Gibran Teixeira Braga e Yuri Prado Brandão de Souza e ao doutor Meno Del Picchia a leitura cuidadosa de capítulos deste trabalho.

Foram tantas as discussões dos filmes aqui apresentados com os colegas do GRAVI-USP, do Napedra e do Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), grupo que coordeno. Agradeço a todas e a todos pelos comentários, perguntas e sugestões que foram certamente incorporadas nestas páginas e imagens. Agradeço especialmente à Francirosy Campos Barbosa, que não apenas instigou a escrita da livre-docência, mas respondeu a cada uma das minhas dezenas de mensagens com dúvidas e desesperos neste processo, além de fazer uma leitura generosa da introdução deste texto.

SUMÁRIO

Prefácio	15
Abertura	21
Pulso, um vídeo com Alessandra: intersubjetividade e partilha	31
Ressonâncias: sensibilidade musical no fazer audiovisual	42
A música de Pulso	45
A arte e a rua: filme como etnografia compartilhada	49
Antropologia Audiovisual Compartilhada	52
Pesquisadores-moradores e protagonistas coautores	55
Câmera-bastão	60
Cocriações	61
Observação, participação e invenção	64
Filme como etnografia: a muitas mãos	68
Fabrik Funk: improvisação, musicar e fabricação na etnoficção	75
O chão da fábrica	76
Por que etnoficção? Porquoui pas?	79
A fábrica de funk	86
A fabricação do filme: interpretação, improvisação, musicar, imaginação	92
Fabricação, ficção e etnografia	107
Afro-Sampas: Filmar o musicar translocal	111
Lugares do musicar	115
Políticas do musicar	119
Compor o musicar	129

Notas bi(blio)ográficas [sobre trilhas musicais e visuais]	141
Posfácio	152
Referências	158
Bibliográficas	158
Referências Filmográficas	169
Referências Musicográficas	173
APÊNDICE A	174

PREFÁCIO

O ruído das imagens e a cor do som

Marco Antonio Gonçalves¹

Início este prefácio citando duas frases que sintetizam este livro: “Compartilhar a antropologia foi a base do projeto rouchiano do cinema antropológico. Em palavras e filmes, esta é a tese que aqui defendo”.

Este livro de Rose Hikiji nos surpreende, nos encanta e nos ensina. Trata-se de uma etnografia sobre sua etnografia fílmica, em que a autora compartilha com o leitor seu processo reflexivo sobre seu fazer etnográfico. Adentramos no universo de sua escrita etnográfica, de seus filmes, de seus sons construídos ao longo de sua carreira como docente e pesquisadora da USP.

Produzir uma etnografia de seus próprios filmes/pesquisas é uma tarefa ao mesmo tempo desafiante e inovadora. Ela utiliza o próprio método da etnografia para acrescentar outra camada etnográfica à etnografia realizada, o que permite acionar memórias visuais, auditivas e sensoriais que se juntam às imagens do filme, resultando em uma fina reflexão com importantes rendimentos conceituais e metodológicos. Um modo de “brincar” com o sonho rouchiano, de tomar o compartilhar como epistemologia,

¹ Professor Titular de Antropologia do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Pesquisador do CNPq.

modo de conhecimento e cognição em um sentido inteiramente novo, uma vez que é no próprio processo da reflexão que Rose Hikiji redescobre novos sentidos de sua própria etnografia. Este seria, por assim dizer, o centro de dispersão deste livro, que é, também, processo de reflexividade, tema que desde 1996 está nas preocupações da autora que remonta a um momento preciso quando foi afetada pelo filme de Jean Rouch, *Eu um negro*, descortinando um interesse permanente em compreender o narrar, como narrar e como incluir na narração o interlocutor.

Sublinho, pois, a inflexão epistemológica deste livro, que, ao transbordar para uma preocupação metodológica, estrutura um modo de fazer antropologia: interrogar-se, permanentemente, sobre como os filmes e/ou pesquisas são realizados. Esse processo gera um estilo de etnografia não apenas densa, mas adensada, constituída por múltiplas intensidades, sensorialidades que se aglutinam e são postas em conexão, em conversação. Conexões que surgem não apenas nos sonhos rouchianos, mas na própria experiência onírica ou de miragem da autora: o lago de Abidjam sai do filme de Rouch, da Costa do Marfim, e vai parar nos sonhos de Rose Hikiji depois de uma intensa experiência de campo, momento de imersão na música e dança africanas. Este sonho se conecta a uma miragem, à fusão de planos do mesmo lago de Abidjam com a paisagem desértica do morro desabitado de Cidade Tiradentes, bairro da zona leste da cidade de São Paulo. Processos de miragens e sonhos que se conectam com Rouch e que levam a novos processos, continuidades do fazer etnografia em conexão com as formas expressivas.

Daí advém uma aposta na etnoficção, que não se define apenas como um modo de adentrar na ficção, na fabulação sobre si, mas, sobretudo, propor um modo radical e potente de incluir este outro no processo do filme. A etnoficção tensiona um problema epistemológico da antropologia: o lugar de fala, do eu e do outro, do antropólogo e do chamado nativo. A etnoficção aposta numa possibilidade de dissolução dessas fronteiras, acentuando aquilo que Sylvia Caiuby Novaes definiu, de modo importante, quando o antropólogo recusa o lugar de fala e passa a ocupar o “lugar de escuta”. Esse saber escutar, essa audição, é a condição mesma em que o conhecimento pode emergir da etnografia.

Essas questões se somam às questões postas por David MacDougall, que são retomadas neste livro para pensar o espaço entre o cineasta e o sujeito, espaço que, embora seja ambíguo, pode manifestar uma consciência. E, nesse sentido, o encontro do cinema com a antropologia intensifica essa apreensão, e uma reflexão sobre este espaço – entre

o cineasta-antropólogo e o sujeito – emerge um espaço de criação, de possibilidades de narração, de compreensão, de sensibilidades: entreolhar, entreouvir.

A releitura dos filmes, de certo modo, é uma refeitura, como vemos/lemos no capítulo 1. No processo de revisitar o filme inaugural, *Pulso, um vídeo com Alessandra*, destaca-se cada detalhe das imagens, realiza-se uma exegese da própria etnografia fílmica e, aqui, questões emergem, como os problemas da ‘vida real’ e a vida no filme, a performance para o filme, o filme construindo a verdade fílmica, a impermanência dos sujeitos, os problemas do congelamento dos personagens nas imagens, os processos construtivos dos personagens que se produzem para e nos filmes. Questões que nos reenviam não apenas ao cinema de Jean Rouch, mas a problemas postos pelas relações possíveis entre cinema e antropologia.

Rose Hikiji enfrenta, assim, o problema do filme como espelho, produtor de reflexividades, tantos as da realizadora quanto as de Alessandra, que revisa seus processos, suas escolhas, suas narrativas. As decepções de Alessandra, suas reavaliações de algumas entrevistas, suas dúvidas produzem um desenho do modo que ela se vê a si própria, se vendo nas imagens. Esta etnografia da etnografia, ou uma etnografia sobre o processo fílmico, reconstrói de um modo instigante a potencialidade em falar sobre imagens vendo imagem, falar de sons escutando sons, o que alarga as discussões sobre o fazer etnografia e, mesmo, o que significa a etnografia na antropologia. Método que faz emergir o “jogo de espelhos”, que se filia às proposições de Sylvia Caiuby Novaes², que chama nossa atenção para o modo como se constrói a autoimagem. As representações são produzidas através de um “jogo de espelhos”, em que as “imagens sobre si” se produzem através dos outros em um processo eminentemente relacional, fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Assim, autoimagem é, por definição, uma imagem em transformação. Um “jogo” de contaminações por imagens e reflexões que contagiam até mesmo o editor do filme sobre/com Alessandra. O editor Giuliano Ronco passa a estudar violino, instrumento de Alessandra, no momento em que editava o filme. Uma espécie de *Vírus da música*, que contamina e que dá nome ao próximo filme,

2 CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Jogo de Espelhos: Imagens da Representação de si através dos Outros*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

e que mais tarde engendra o *Pulso*, em que Alessandra é personagem e define o filme a partir desta capacidade de contaminação ao dizer que o objetivo do filme era, em suas palavras, para “mostrar que a música não é só algo que se escuta, mas aquilo passa a fazer parte de você”.

O capítulo 2 aporta discussões sobre uma qualidade especial da etnografia fílmica ao resgatar um pensamento de Bertrand Russel sobre os distintos modos de conhecimento. Rose Hikiji parte da reflexão sobre o processo fílmico, nos revelando que um dos personagens “familiariza” o espectador por meio do jargão do rap, tornando aquele espaço e aquele tempo “familiar”. Esse fato nos reenvia à ideia de um conhecimento construído por familiarização, que seria oposto a um conhecimento construído pela descrição. O produzido por familiarização aponta para modos próprios das qualidades experienciais e expressivas que operam nos filmes e nas imagens. Familiarização e descrição se rebatem nas reflexões de Lukács³ sobre o narrar e o descrever: o narrar seria a qualidade de fazer o leitor/espectador aderir a um ponto de vista, ao do narrador, e ao mundo narrado.

Neste capítulo discute-se, também, o problema do compartilhar, uma virada na própria etnografia produzida por Rose Hikiji quando passa a seguir de perto os ensinamentos de Rouch. Entretanto, sem nenhum prejuízo aos ensinamentos seminais de Jean Rouch, as formulações propostas por Rose Hikiji sobre o compartilhar alargam esse conceito rouchiano. Se, na experiência etnográfica de Rose Hikiji, existe o compartilhar, existe, também, o partilhar. É preciso insistir sobre esse ponto, pois foi no próprio processo de uma relação entre pesquisadora/realizadora e seus interlocutores/personagens que se permitiu a transformação do compartilhar rouchiano em partilha. Uma vez que seus interlocutores ganham plena agência, não parecem apenas compartilhar seu filme. A partilha entre sujeitos é a possibilidade de realização do filme. E o filme pode ser deles, justamente, pelo fato de a realizadora não ter apenas compartilhado, mas sim partilhado esta possibilidade dos interlocutores/personagens se apropriarem do processo, do cinema. Aqui se percebe a qualidade do partilhar, qual seja, de ser um verbo bi transitivo, direto e indireto, o que permite partilhar o filme e partilhar do filme. Compartilhar, embora tenha uma

3 LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

grande discussão semântica sobre isso, é mais usado no sentido transitivo direto. Assim, o partilhar está mais afeito à ideia de “linguagem da câmera-bastão”, isto é, de “passar o bastão”, de partilhar do bastão que não é da realizadora, mas também dos interlocutores/personagens, o que faz com que eles mesmos possam produzir um ponto de vista sobre o seu próprio mundo através de suas imagens. Rose Hikiji não apenas partilha um filme com seus interlocutores/personagens, mas, sobretudo, um dispositivo do qual se apropriam. Portanto, a diferença entre o compartilhar de Rouch e o partilhar estaria na mesma chave dos conceitos propostos por Crawford ao abordar imagem e texto. O compartilhar rouchiano se aproximaria do conceito de *othering*, definindo-se como uma distância bem marcada entre Rouch e os “outros” com quem compartilha seus filmes. O processo de partilhar estaria, por sua vez, do lado de *becoming*, do tornar-se, do transformar-se, instituindo simetrias.

A relação entre texto e imagem ganha uma interessante discussão quando Rose Hikiji retoma a pergunta de Geertz a Kildea, quando Geertz demanda estatísticas e dados sobre a localidade visualizada no filme. Kildea argumenta que o plano geral sobre o lugar, por si só, dava conta de responder à pergunta de Geertz e que, por isso, não precisa de um texto explicativo, uma cartela textual. Esta questão do texto e imagem é o problema do documentário e uma grande questão enfrentada pela antropologia visual. Na antropologia visual, o modelo textual da etnografia recorrentemente invade e se replica nos filmes como forma narrativa, questão fundamental a ser enfrentada quando antropólogos fazem filmes. Robert e Francis Flaherty pensaram essas mesmas questões nos anos 30 e 40. Ao refletirem sobre o textual e o imagético, procuraram escapar dessa tensão seguindo outra forma textual que não a etnográfica ou jornalística, mas a poética, pois, para eles, a poesia poderia ser um modelo textual mais aceitável para o cinema, uma vez que tem a vantagem de, partindo de palavras, dar-nos a ver, diretamente, imagens, imagnetizar um mundo.

O capítulo 3 retoma o filme *Fabrik Funk* “como uma experimentação radical com a etnoficção e a antropologia compartilhada”. Discute-se, aqui, o sentido de etnoficção e sua relação com a antropologia compartilhada, tirando deste debate as consequências teóricas sobre esses conceitos a partir da redescupagem do filme através do roteiro, analisando cada cena em profundidade. Isso nos permite perceber que etnoficção é algo transformador na produção e no engajamento dos sujeitos no processo fílmico. Estamos

situados, novamente, no espaço do partilhar, pois os sujeitos têm agência e controlam o processo, desde a proposta que eles próprios fazem de realizar uma ficção até a produção, roteirização e realização. O interpretar papéis próximos ao seu próprio papel da vida real, o personagem e a pessoa, constrói-se aqui como um problema que produz muitos outros “entres”, que adensam o significado de etnografia, uma vez que o espaço propriamente da etnografia proposta no livro é explorar esses “entre” mundos, pessoas, realidades, imaginações, fabulações.

O capítulo final, sobre o *musicar*, a África, refugiados e performances colaborativas, é um momento de retomar os problemas abordados nos capítulos anteriores, fazendo com que a etnoficção e o compartilhar transbordem para a questão da poética e da política, um modo de aliar o *musicar* e as performances que evocam narrativas poéticas sobre si e sobre os outros, apontando para discussões políticas-etnográficas advindas desses encontros.

Ao final do percurso realizado pelas narrativas dos e sobre os filmes de Rose Hikiji, guiados por ela mesma, percebe-se que trilhamos um rico percurso constituído por paisagens etnográficas diferenciadas, por problemas e por questões cruciais para se pensar a etnografia, a antropologia, a imagem e o som.

* * *

ABERTURA

Trilhas audiovisuais para uma antropologia musical compartilhada

“Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado em seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto à tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia” (Morin, 1983).

São imagens que povoam as próximas páginas. Imagens projetadas na sala noturna, imagens imaginadas, sonhadas, imagens criadas, imagens capturadas, imagens resultantes de encontros, imagens que inspiram relações, imagens que afetam, imagens que atravessam. “*A antropologia será visual – ou não será*”, profetizou Jean Rouch, antropólogo-cineasta, engenheiro de comportas. Nesse devir, iniciamos nossa navegação.

São também imagens em movimento, filmes, e, mais especificamente, imagens do *musicar*. Trata-se de, por meio do filme, *transformar a pesquisa em composição*, nas palavras de Steven Feld, antropólogo-jazzista, escutador de músicos bípedes e alados. E a composição implica colaboração, cocriação.

São imagens resultantes de encontros – de corpos, de almas. São formas de *habitar* o mundo, em um estado *sensorial* que David MacDougall (2009) descreve como mimético, indissociável do ato de olhar *com o corpo inteiro*.

São as trilhas audiovisuais que tenho percorrido nas pesquisas em antropologia musical que realizo desde o final dos anos 1990. Segui a picada aberta por Seeger (1987), que atribui o rótulo “musical” à antropologia, enfatizando o potencial criativo, gerador e transformador das performances musicais. Tenho caminhado com muita gente por perto. Além de seguir as músicas e os músicos que conheci nos últimos vinte e poucos anos, andei sempre acompanhada: de outras antropólogas e antropólogos-cineastas, de

fotógrafas e fotógrafos mais experientes, de roteiristas, de montadoras e editores, de técnicos de som, de etnomusicólogas, de mestres de música, de alunas e alunos, de pesquisadores em nível de pós-graduação ou pós-doutorado que, sob minha orientação/supervisão, tanto me orientaram. Os textos aqui reunidos são quase sempre escritos a muitas mãos; os filmes são sempre criações coletivas, mesmo quando a direção é assinada por apenas uma pessoa. Compartilhar a antropologia foi a base do projeto rouchiano do cinema antropológico. Em palavras e filmes, esta é a tese que aqui defendo.

Um rio em Niamei, Níger. O lugar onde os protagonistas-narradores do filme nadavam em sua infância. O lugar que surge em suas memórias quando miram outras águas, perto de Treichville, em Abidjã, na Costa do Marfim, lugar para onde

migram para tentar ganhar a vida, com todo o tipo de trabalho precário.

A primeira vez que vi esse rio – e essa obra-prima – foi em 1996, quando o Festival do Filme Etnográfico trouxe ao Cinusp Paulo Emílio uma mostra de filmes de Jean Rouch. Iniciava meu mestrado em antropologia, e, com os amigos do recém-formado Grupo de Antropologia Visual GRAVI-USP, ficamos encantados, literalmente, com a cinematografia



Figura 1. Frame de *Moi, un noir* (*Eu, um negro*, 1960), filme de Jean Rouch.

e com o simpático senhor que visitava o LISA-USP, situado ao lado do Cinusp, com um sapato furado, pedindo agulha para costurá-lo.

Perdi a conta de quantas vezes revi esse filme. Em mostras, com alunos em sala de aula, em oficinas, em conferências, comentado por outros colegas. Mas uma vez, uma noite, essas imagens do rio de Niamey não estão na tela. São projetadas nitidamente num terreno de Cidade Tiradentes, bairro da periferia de São Paulo, onde realizava pesquisa com artistas locais.

As águas do Niger apareciam, como miragem, no meio de um morro desabitado, lugar ao qual Daniel Hylario, nosso principal interlocutor e parceiro nas pesquisas e filmagens em Cidade Tiradentes, levava-nos para mostrar as margens da cidade.

No meu sonho, o rio dos protagonistas de *Moi, un Noir* aparecia neste local, onde gravamos a cena final do filme *A Arte e a Rua*, em 2010.

Nesse filme, experimentamos diversas possibilidades de compartilhar a etnografia com nossos interlocutores. A começar da pesquisa que antecedeu as filmagens, minha primeira experiência de trabalhar com pesquisadores que eram moradores do bairro, e que traziam para o nosso mapeamento sociocultural suas experiências como artistas e ativistas na localidade. Daniel Hylario era um dos pesquisadores. Bob Jay, rapper que protagoniza o filme, outro.

Foi a partir de seus contatos e olhares, marcados pelo hip-hop e pela vivência nesta periferia urbana, que conhecemos a comunidade. O processo de roteirização do filme, também partiu dessa colaboração. Além de filmar suas ações e seu cotidiano, criamos com os protagonistas pequenos vídeos em linguagens que os interessavam: um videoclipe musical com o grupo de rap Rapaziada do Morro (RDM), um *stopmotion* com os grafiteiros do 5 Zonas. Por fim, caminhamos com Daniel por todo o bairro, e, sobretudo, ouvimos suas reflexões. Anos antes de ler Vergunst e Ingold (2016), praticávamos a sacada epistemológica que os autores desenvolvem: andávamos com Daniel para seguir seu pensamento.



Figura 2. Frame do filme *A arte e a rua*, de Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji (2011).

No segundo capítulo desta obra, *A arte e a rua: filme como etnografia compartilhada*, discuto a experiência de aproximação com o projeto rouchiano de antropologia compartilhada a partir dos processos de criação conjunta de situações, enredos e narrativas que vivenciamos na produção dos filmes *Lá do Leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011), codirigidos com Carolina Caffé. O filme se revela como etnografia compartilhada, projeto de conhecimento realizado a muitas mãos, desde os momentos de pesquisa que precedem a filmagem até o trabalho na ilha de edição. Dedico especial atenção às formas do *musicar* hip-hop evidenciadas na etnografia fílmica. Ampliando a noção de música ao atribuir à palavra o status de verbo, ação, Christopher Small (1998) nos propõe pensar engajamentos musicais que vão além da composição e da performance. No experimento em que a câmera é oferecida a nossos interlocutores – a câmera-bastão – Bob Jay *musica* quando retrata seu cotidiano de trabalho entre a periferia e os subterrâneos da cidade, na construção das linhas de metrô. Na análise deste capítulo, dedico também atenção às construções fílmicas do *musicar*, como as escolhas de locações para um videoclipe ou os efeitos que diferentes trilhas sonoras produzem na construção da etnografia visual.

Cidade Tiradentes não foi o primeiro território no qual brinquei com o sonho rouchiano de compartilhar a antropologia por meio de filmes. Em 1999, menos de três anos após o primeiro contato com Rouch, experimentava me aproximar de crianças e jovens aprendizes de música que cumpriam “medida socioeducativa” na então Fundação para o Bem-estar do Menor (Febem), oferecendo a alguns deles uma oficina de vídeo. Era o início de meu doutorado em Antropologia Social, que investigava o fazer musical de jovens participantes de uma iniciativa governamental de ensino musical para jovens de baixa renda e em situação de risco, o Projeto Guri.

Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha e eu escrevemos sobre nossas experiências nas quais o vídeo proporcionava o encontro etnográfico. Em contextos diversos – uma comunidade Bororo, trabalhadores em autogestão, ou em um projeto social de ensino musical – apresentando os meios de produção de imagens e sons aos nossos interlocutores, pensávamos o fazer audiovisual como “instrumento de comunicação, meio não apenas de observação do grupo pesquisado, mas de provocação e proposição” (Cunha; Ferraz; Hikiji, 2006, p. 287).

O trecho da abertura deste curta, que integrou minha tese de doutorado, deixa ouvirmos o momento em que sou surpreendida por alguns dos jovens internos da Febem,



Figura 3. *Frame do filme Microfone, Senhora (2003).*

que saíam da instituição para gravar uma canção com um grupo de rap. Ao me verem com a câmera, que levei escondida – não deles, mas dos seguranças da instituição –, eles imediatamente pedem o microfone, e assumem a direção das filmagens. A colaboração, aqui improvisada, resulta em uma narrativa um pouco descontrolada, modelada pelas referências televisivas que os meninos possuíam, mas também “brincadeira”, com espaço para o lúdico, para o sonho, “o sonho de cada um”, para a expressão de todo tipo de desejo: “quero ficar famoso”, ou “quero sair daqui e fumar uma pedra”.

Para Rouch, o conhecimento obtido por meio da “câmera participante” não deveria ser um segredo roubado, mas um processo de troca:

A antropologia é um procedimento de certa forma terrorista. Antropólogos redigem suas pesquisas muitas vezes sem sequer lê-las às pessoas com quem havia falado. O cinema é o veículo que permite realizar a etnografia, essa antropologia partilhada que é o *feedback* (Rouch, 1997, p. 14).

Em “Pulso, um vídeo com Alessandra: intersubjetividade e partilha”, primeiro capítulo desta coletânea de textos, discuto uma experiência de realização audiovisual que teve lugar logo após o término de meu doutorado. Após quatro anos acompanhando as

atividades de aprendizado musical de jovens no Projeto Guri, decidi propor a uma importante interlocutora, Alessandra Cristina Raimundo, que fora a *spalla* da orquestra do Polo Mazzaropi do projeto, um processo de realização audiovisual no qual ela poderia expor sua visão do mundo musical em que viveu por tantos anos.

Além da possibilidade de compartilhar a produção de conhecimento a partir do filme, base do projeto rouchiano, me interessava explorar com Alessandra o filme como um modo de “esculpir a experiência” (MacDougall, 1998, p. 29). Aprendi com a violinista que o filme seria também um modo de composição, com o fluxo do som, as pausas, a consonância e a dissonância, o movimento dos corpos que executam um instrumento, a transformação dos sujeitos em um momento de *performance*. O trabalho de construção fílmica com Alessandra me permitiu acessar o seu olhar e sua escuta, reconhecer como a sensibilidade adquirida na prática musical se expressava no movimento de apreensão do mundo a partir do filme.

O filme, para Rouch, afastava-se do projeto do cinema como captura e se aproximava de uma efetiva possibilidade de compartilhar com o grupo a produção de um conhecimento sobre si. Até 2010, eu havia experimentado alguns processos colaborativos com meus interlocutores, mas não chegara a trabalhar com membros da comunidade estudada diretamente na equipe do filme (exceto Daniel Hylario, que foi o produtor local dos filmes *Lá do Leste* [2010] e *A Arte e a rua* [2011]).

Os processos de filmagem de Rouch incluíam necessariamente a presença de seus amigos africanos na equipe de filmagem, além de atuarem como protagonistas. A exibição do filme em processo de elaboração permitia a intervenção de seus interlocutores em sua confecção, seja com sugestões de roteiro, críticas à montagem, gravação de comentários e voz *over*, o que resultava em uma criação colaborativa.

Em *Moi, un noir*, a improvisação e a encenação de vidas muito próximas às dos protagonistas eram experimentadas por esse cineasta que queria fazer “ficções científicas” (Henley, 2010, p. 74), termo talvez muito ousado para nossa disciplina, que preferiu a denominação “etnoficção”.

A etnoficção permite a expressão do universo da subjetividade, do desejo, do sonho, muitas vezes difícil de acessar por meio das narrativas documentais, do texto etnográfico. A poesia, a metáfora, a montagem, a encenação, a improvisação são alguns dos recursos ficcionais que permitem que o cinema seja uma forma de acessar o real.

A ficção é a única maneira de se penetrar a realidade. Em *Moi, un Noir* eu queria mostrar uma cidade africana, Treichville. Eu poderia fazer um documentário cheio de figuras e explanações, isso seria insuportável. Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras, seus sonhos (Rouch *apud* Sztutman, 1997, p. 24).

Essa falta de interesse (o “insuportável”) pelo documentário foi o que levou nosso amigo Daniel Hylario, com quem já havíamos realizado dois filmes etnográficos, a sugerir que nosso novo projeto sobre o funk em Cidade Tiradentes experimentasse outra linguagem. “Por que não fazemos uma ficção? Por que não usamos a linguagem que os jovens gostam de ver, nos *vidinhos* de YouTube, que são o que todo mundo vê agora?”, me propôs Daniel, quando eu o chamei para conversarmos sobre a ideia que tinha para um novo filme.

Minhas parceiras antropólogas, Sylvia Caiuby e a canadense Alexandrine Boudreault-Fournier, aceitaram o desafio, e a caixinha de Rouch mais uma vez seria aberta, e dessa vez enfrentaríamos o monstro da ficção científica, ou, da etnoficção. E foi divertido!

No terceiro capítulo, “Fabrik Funk: improvisação, musicar e fabricação na etnoficção”, discuto a experiência de realização de *Fabrik Funk*, um filme de 25 minutos, gravado em 2014 e finalizado em 2015, em Cidade Tiradentes. As antropólogas assinam a direção do filme, e o roteiro é realizado em parceria com Daniel Hylario. Dentre os protagonistas, atrizes e atores que representam quase sempre a si mesmos, estão JC e Montanha, sócios da produtora de vídeos Funk TV, que eu conhecera em 2005, durante a pesquisa com os realizadores de audiovisual, moradores nas periferias de São Paulo, que resultou no filme *Cinema de quebrada* (2008). Em 2014, eles foram nossos interlocutores, atores e contribuiriam com a indicação da protagonista do filme, a MC Negaly, que, no momento, era uma das artistas promovidas pela Funk TV e aceitou atuar no filme como uma jovem que decide perseguir o sonho de ser uma MC. A Funk TV é uma produtora que se profissionalizou fazendo videocliques para o mundo do funk paulista, alguns dos quais com centenas de milhares de visualizações no YouTube.

Locações, figurinos, coadjuvantes, situações, conflitos – tudo foi sugerido por nossos atores, que, vivendo na comunidade e fazendo parte da cena musical local, conheciam-na em detalhe. A etnoficção coloca em ação procedimentos intensos de colaboração, criação coletiva, improvisação. Nossos interlocutores tornam-se atores e coautores. A linguagem do filme dialoga com a estética do gênero musical. Além do acesso a esta realidade, de

forma direta e conduzida por seus protagonistas, a experimentação, a improvisação e a coautoria resultam no contato com dimensões estéticas, subjetivas, performáticas e pragmáticas da vida social.

Em 2015, um ano após a filmagens de *Fabrik Funk*, tem início uma nova pesquisa. Em parceria com o antropólogo inglês Jasper Chalcraft, decidi conhecer os músicos africanos que chegavam a São Paulo em uma onda recente de imigração. Em meu primeiro dia em campo, fui a um festival de música organizado por grupos de apoio a refugiados e moradores sem-teto na cidade.

Filmei percussionistas e dançarinos do Togo e uma banda congoleza que fez o público paulistano dançar em praça pública. Observei ativistas do movimento por moradia em São Paulo e africanos recém-chegados circulando ao som de músicas do continente africano e suas diásporas.

Nesta noite, após o primeiro dia de incursão no novo campo – intenso, musical, corpóreo – sonhei muito. Com a música, a dança, as pessoas que conheci durante o dia. De repente, eu vi o lago. O lago de Rouch. Estava lá, sem nada mais.

Essa imagem que atravessa – continentes, territórios, tempos, pesquisas, meu corpo e meus sonhos –, sussurrava, na noite, um recado: esse novo campo, do qual pouquíssimo sabia até aquela tarde, conectava muita coisa, de forma muito forte. Eu lembro que chorei ao contar sobre o sonho.

Nesta pesquisa, que descrevo no quarto capítulo, “Afro-Sampas: filmar o musicar trans-local”, partimos mais uma vez do ideal rouchiano da antropologia compartilhada e experimentamos os aspectos da *cocriação* e do filme como *composição*. Com os músicos e artistas que conhecemos, temos produzido registros de performances, videocliques, além de entrevistas e registros observacionais, que resultam em diferentes materiais audiovisuais. Quatro filmes etnográficos são o resultado principal deste projeto, três deles analisados neste livro¹.

Afro-Sampas (2020) foi finalizado em 2020, pouco antes do início da pandemia de COVID-19. Nesse trabalho, colocamos em contato nossos interlocutores africanos com

¹ *São Palco – Cidade Afropolitana*, o quarto filme e primeiro longa-metragem desta pesquisa, foi finalizado em 2023 e ainda não está disponível online. As questões discutidas no filme são abordadas no quarto capítulo.

quem vínhamos trabalhando desde 2016, com músicos brasileiros que vivem em São Paulo, observando as trocas que se dão no plano musical, pessoal e existencial.

Em 2018, lançamos *Woya Hayi Mawe – Para onde vais?*, filme que acompanha Lenna Bahule, música moçambicana, em seu trânsito entre São Paulo, onde se descobre africana ao construir sua trajetória musical, e Maputo, onde é recebida como estrela internacional, com o capital transcultural do sucesso nos palcos paulistanos, e onde descobre um país que não conhecia antes de nomadear.

Com esse filme, pisei pela primeira vez no continente que conhecera antes de tudo por Rouch. Impossível não projetar nos corpos que filmávamos as imagens de outros corpos, da costa oeste africana, dançando nos bares e ruas de Treichville. Mas impossível olhar da mesma forma para os filmes que me encantaram desde aquela mostra no Cinusp. Meus amigos africanos, imigrantes transcontinentais, jogam outra luz sobre os amigos de Rouch, tecem no presente narrativas sobre *l'homme noir*.

Tabuluja (Acordem!) (2017) foi o primeiro curta-metragem finalizado nesta pesquisa. O filme é codirigido pelos antropólogos (Jasper Chalcraft e eu) e por Shambuyi Wetu, artista congolês autor de todas as performances que compõem a obra. Refugiado no Brasil desde 2014, Shambuyi formou-se na Escola de Belas Artes de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo. Em nosso primeiro encontro, Shambuyi tocava percussão em um show em homenagem ao músico congolês Papa Wemba, morto em Abidjã em 2016, no Aparelha Luzia, centro cultural que se define como “quilombo urbano” em São Paulo. Na ocasião, ele se apresentou como artista, mas disse que em São Paulo só trabalhara até então na construção civil. Algumas semanas depois, ele me contatou solicitando ajuda para a realização de uma performance. Eu inicialmente pensei: “não sou artista, ou produtora, não sei como ajudar”. Mas Shambuyi tinha tudo em mente: “você tem uma câmera e conhece gente, é tudo que preciso”. Assim começou nossa relação, nossa partilha.

Em 2018, Shambuyi nos pediu para filmar uma performance sua em Santos. O Atlântico precisava emergir em sua obra.

Nesse dia, entre Santos e São Vicente, Shambuyi nos contou uma história:

Ao chegar no Brasil, num navio cargueiro, e desembarcar aqui, eu vi meu avô, meu ancestral, na parede do porto. E ele falou comigo. Ele me disse que eu estava no lugar certo, e que as coisas iriam acontecer aqui.



Figura 4. *O mar, um cemitério* (2020), performance de Shambuyi Wetu.

Seu avô era uma imagem (Shambuyi chegou a fotografá-lo), uma figura ancestral que apareceu projetada num muro no porto. Uma imagem que atravessou o Atlântico. Desde então, Shambuyi sabia que seu destino seria estar no Brasil, e por isso nos trouxe a Santos naquela tarde ensolarada de agosto.

São essas imagens (e sons) que atravessam – o Atlântico, nossas histórias, nossos corpos – que compõem as próximas páginas. A obra aqui apresentada é constituída por esta breve apresentação, quatro capítulos em que reúno e desenvolvo textos escritos a muitas mãos, e seis filmes etnográficos, mencionados e acessíveis a partir de links em cada capítulo. Duas leituras generosas abrem e fecham o livro. Marco Antônio Gonçalves, antropólogo que mergulha em profundidade em águas rouchianas, assina o prefácio. John Dawsey, brincante em canteiros de obras, faz poesia com o material da construção, que pode ser lida no posfácio. Suas palavras me levaram a publicar como “Notas bi(bli)ográficas” excertos do memorial que escrevi para a minha livre-docência. Entre as águas doces do Niger e o mar salgado com as lágrimas de meus parentes, ofereço aqui um mapa – estranho, desbotado, incoerente, suspeito – para a navegação².

* * *

2 Um empréstimo de Clifford Geertz (1989), mais uma dessas imagens que atravessam.

Pulso, um vídeo com Alessandra⁶:

CAPÍTULO 1

intersubjetividade e partilha

“Eu quero olhar os espaços entre o cineasta e o sujeito: de imagens e linguagem, de memória e sentimento. Esses são espaços carregados de ambiguidade, mas não são também espaços nos quais a consciência é criada?” (David MacDougall, 1998, p. 25, tradução minha).

As reflexões que apresento são instigadas pelo desejo expresso por David MacDougall. Olhar os espaços *entre* cineasta (antropólogo-cineasta) e sujeito. Perceber, nesse interstício, ambiguidade e criação. “Olhar entre” implica pensar o que foi entreolhar-se – olhar mutuamente – e o que foi ouvir, ao outro e a si, pois como diz uma personagem dessa história, num momento quase inaudível, mas capturado na gravação e amplificado pela tradução, “a gente tem que se ouvir um pouco”.

Durante um ano, compartilhei um processo de discussão e realização de audiovisual com Alessandra Cristina Raimundo, jovem que foi por cinco anos a *spalla* da orquestra de um projeto

¹ O filme, parte integrante deste capítulo, está disponível em <https://lisa.fflch.usp.br/node/78>.

governamental de ensino musical para crianças e jovens, principalmente de baixa renda². A hipótese que mobilizou a proposta de oferecer uma câmera de vídeo a jovens participantes de projetos sociais de ensino artístico foi a de que o contato com atividades artísticas e com diversos meios expressivos (música, artes plásticas, dança, teatro, vídeo) poderia sensibilizar e fornecer instrumentos para novas formas de olhar, estar e transformar o mundo no qual convivem os atores pesquisados. O audiovisual, neste sentido, poderia ser apropriado como meio de comunicação e reflexão sobre essa sensibilidade.

A introdução do audiovisual no processo de pesquisa foi pensada a partir da proposta do antropólogo-cineasta Jean Rouch de produção *compartilhada* de conhecimento³. Ao propor à Alessandra a produção de um vídeo⁴ que teria como mote sua experiência com a música, eu buscava produzir com ela uma reflexão sobre a sensibilidade construída no fazer musical, e, simultaneamente, observar como o aprendizado audiovisual atuaria na comunicação de outra experiência sensível – a prática musical.

De forma mais ampla, eu havia observado que o aprendizado artístico atuava, entre jovens participantes em projetos sociais, como criador de sensibilidades e consciência⁵ e

-
- 2 A *música e o risco* (Hikiji, 2006a) é o resultado desta pesquisa, meu doutorado em Antropologia Social na USP. *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006), filme discutido neste capítulo, é resultado de um pós-doutorado realizado entre março de 2004 e novembro de 2005 junto ao Departamento de Antropologia da USP, que integrou o Projeto Temático *Alteridade, expressões culturais do mundo sensível e construções da realidade* (Fapesp, 02/1950-5). O presente capítulo retoma e aprofunda reflexões publicadas originalmente na revista *Visual Anthropology* (Hikiji, 2010) e no livro *Imagem-Conhecimento* (Hikiji, 2009a).
 - 3 Sobre Jean Rouch, ver, por exemplo, Rouch (1995), Sztutman (2004), Grimshaw (2001), Gonçalves (2008), Piault (2000), Henley (2010). Minhas reflexões sobre Rouch são desenvolvidas em Hikiji (2013).
 - 4 Neste capítulo, utilizo a terminologia “vídeo” para descrever a narrativa audiovisual que resulta da edição de imagens e sons gravados durante a pesquisa, assim como o tipo de câmera utilizada. Em outros capítulos usarei o termo “filme” e “filme etnográfico”. O uso do termo vídeo – em oposição à filme – foi bastante discutido com colegas do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP) no momento da realização de nossas pesquisas e produções no início dos anos 2000. Nesse momento, usávamos câmeras mini DV, que filmavam em Vídeo Digital (*Digital Video*, ou DV, em inglês), formato lançado em 1996 e que permite registrar vídeos em fitas cassete digitais com uma leve compressão para cada imagem. O termo vídeo correspondia, portanto, à tecnologia empregada para o registro. A opção futura por usar o termo “filme” se dá em virtude do privilégio da linguagem em relação à tecnologia.
 - 5 Cf. Blacking (1995, p. 232, tradução minha), a música não é necessariamente o “motor da mudança” social, mas “pode ser uma ferramenta indispensável para a [...] transformação da consciência, como um primeiro passo para a transformação das formas sociais”.

que a prática artística era um meio, para esses jovens, de construção de imagens, sensibilidades e identidades que se sobrepunham a autoimagens e estereótipos ligados ao universo da juventude, da pobreza e às associações constantes deste universo à criminalidade e à violência urbana (Hikiji, 2006a). Observei também, em campo, que a introdução do audiovisual na pesquisa antropológica tende a reforçar esse processo de produção de imagens de si e de reflexões sobre o mundo.

Na pesquisa, portanto, o fazer audiovisual é entendido como um processo amplo, que coloca em *relação* pesquisador e pesquisados. Esse fazer é ora dirigido pela antropóloga (nesse caso, o produto final é uma etnografia audiovisual), ora pelo sujeito pesquisado (que, a partir de orientação sobre técnica e linguagem, propõe e realiza um vídeo). Em todo caso, a posição (diretor/propositor) é menos importante que a relação e a experiência que se criam na e para a produção.

MacDougall (1998, p. 29) descreve da seguinte maneira a relação sujeito-cineasta: o sujeito é parte do cineasta e o cineasta, parte do sujeito. O sujeito do filme tem uma identidade múltipla: como pessoa que existe fora do filme, como pessoa construída na interação com o cineasta, e como pessoa reconstruída nas interações dos espectadores com o filme. MacDougall afasta-se da visão mais comum que afirma a produção de imagens como meio de “tirar algo” do sujeito, fonte de poder simbólico e controle. Sem rejeitar esta possibilidade, do “conhecimento como extração”, MacDougall (1998) propõe uma complexificação da relação cineasta-sujeito. Para o cineasta, o fazer audiovisual é principalmente uma forma de extensão do eu em direção aos outros, e não uma forma de recepção ou apropriação. Fazer um filme é um modo de indicar algo para si mesmo e para os outros, um modo de esculpir a experiência. Nós nos aproximamos dos outros com nossos sentidos numa espécie de investigação e tentamos entendê-los a partir do que possuímos em nós mesmos.

Penso que o processo de realização do audiovisual é também *provocador* de ações e reflexões do grupo estudado. O vídeo não pode ser apenas um meio de observação, mas é relação e proposição. Tal movimento se dá, notadamente, quando proponho ao sujeito ou grupo pesquisado a realização de um filme; mas a provocação é parte também do processo de realização do vídeo etnográfico, ou seja, os sujeitos-personagens do vídeo “da antropóloga” também são a todo momento provocados, suas *performances* são estimuladas pelo vídeo, eles se criam e se recriam no fazer audiovisual.

O audiovisual é um meio privilegiado para abordar o universo sensorial e estético com o qual estão envolvidos os sujeitos pesquisados – jovens que participam ou participaram de projetos de formação em atividades expressivas, neste caso, a música. Em imagens e sons é possível apresentar aspectos de suas manifestações expressivas nem sempre traduzíveis pela palavra: o fluxo do som, as pausas, a consonância e a dissonância, o movimento do corpo que executa um instrumento, a transformação dos sujeitos em um momento de *performance*⁶. Filmes, lembra MacDougall (1998, p. 49), sugerem modos alternativos de expressar a experiência sensorial e social.

Finalmente, o vídeo é fundamento da pesquisa ao ser pensado como um meio de comunicação com os sujeitos pesquisados. Desde Jean Rouch, é possível vislumbrar, por meio do cinema, uma antropologia compartilhada, na qual a produção do conhecimento se dá no diálogo com o sujeito pesquisado, e por meio da qual é possível devolver aos grupos pesquisados o conhecimento com eles produzido. É a possibilidade de um “diálogo com” em vez de um “discurso sobre”, enunciada também por Pierre Clastres (1964), que está em questão. Ou, o “falar perto” (*to speak nearby*), em vez de falar sobre, nas palavras de Trinh (1991). Diferentes versões para uma mesma busca na prática etnográfica, que desenvolverei mais detidamente ao analisar a experiência com Alessandra.

Alessandra se introduz como personagem no primeiro dia de minha pesquisa junto ao Projeto Guri⁷, em 1998. Em um concerto da orquestra que fui assistir para conhecer o projeto, Alessandra foi apresentada a mim por outro jovem, Valdir, da seguinte maneira:

6 Desenvolvo uma reflexão sobre a transformação em relação à performance em Hikiji (2005).

7 O Projeto Guri é uma iniciativa da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo de ensino de música por meio de orquestras didáticas e corais para público prioritariamente de baixa renda. O projeto teve início em 1995, e já atendeu até 2024 um milhão de alunos. São cerca de 60 mil alunos por ano em 384 polos de ensino. Observei o Guri entre 1999 e 2005, em pesquisa de campo para meu doutorado e pós-doutorado em Antropologia Social na USP.

“ela é a *spalla* da orquestra, eu sou o concertino”. Desde então, esses dois jovens passaram a povoar a pesquisa, orientando-a, apontando caminhos, colocando questões que seriam aos poucos percorridas.

De certa forma, no momento da apresentação, protagonizada por Valdir, Alessandra e ele se constituíram como personagens de uma história que começava a ser contada. Criaram seus próprios lugares no “palco” (a *spalla*, o concertino) e posaram para uma fotografia. Essa foto congela o momento de apresentação, de criação dos personagens, instaura a história a ser contada, carrega histórias e sentimentos que o vídeo, um dia, retomará⁸.

Por quatro anos, encontrei dezenas de vezes Alessandra. Observei sua participação no polo onde estudava (e onde viria a trabalhar), assisti a diversos ensaios e apresentações de sua orquestra, assisti suas aulas de violino, conversei com ela no corredor do polo, na coxia, antes e depois do concerto. Falamos sobre música, vida, perspectivas. Gravei entrevistas em áudio e vídeo. Alessandra abriu portas para minha entrada no universo da prática musical entre os jovens do Guri. Mas, após quase quatro anos de pesquisa, era estranha a sensação de conhecer tão pouco sobre aquela jovem séria, de postura muito correta, de sorriso impenetrável. O incômodo maior era perceber o quanto não conhecia uma interlocutora tão importante.

Quando terminei a tese – e os vídeos que a integram – levei-os para Alessandra, junto com a proposta de continuar o trabalho, de que ela viesse a produzir, junto com outros colegas que convidaríamos, um vídeo de sua autoria. Na sessão em que exibi o vídeo *Prelúdio* (2003b) para Alessandra, pude observar sua forma peculiar de assistir ao vídeo: reconhecendo nos jovens que apareciam na tela seus colegas, narrando suas histórias de vida pós-vídeo, pós-Guri, e, por fim, reconhecendo-se na história da qual era, afinal, uma das protagonistas, concluindo que o vídeo mostrava bem o que a música significava para eles.

David MacDougall (1998, p. 27) aponta a diferença na percepção do filme por parte do cineasta e do espectador. Para o primeiro, o filme é um extrato de toda a experiência filmada/observada, é pequeno; para o segundo, o filme é grande. Para o cineasta, o filme

8 No processo de realização do vídeo, as fotografias que eu havia realizado no início da pesquisa foram apresentadas à Alessandra e à sua irmã. O momento da provocação da memória – por meio das fotos – foi registrado em vídeo e integra *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006).

é recordação (as imagens reafirmam a existência do sujeito), antecipação e perda. Para o espectador, o filme estimula um trabalho de imaginação.

Alessandra, nesse primeiro momento, ocupava uma posição intermediária entre as descritas por MacDougall. Espectadora, Alessandra era também “personagem” do filme. Nesse caso, quando o espectador é o sujeito filmado, o filme é extrato da própria experiência, recordação e perda: a sensação dos dias diante da câmera serem reduzidos a minutos, segundos na tela. Mas é também estímulo à imaginação, é acesso a um retrato e a uma interpretação de si feitos por outro, é ver-se “grande” a partir dos olhos do realizador, grande na amplificação da imagem na tela, grande ao perceber-se protagonista de um filme, de uma história.

Apresentada a ideia da “oficina de vídeo”, descobri uma série de dificuldades imprevisíveis: não era fácil o acesso à casa dos jovens que pesquisava – casas em que as regras eram ditadas pelos mais velhos; não era trivial o deslocamento dos jovens pela cidade, seja por falta de dinheiro para a passagem de ônibus ou de tempo para os encontros. Essas limitações acabaram por determinar a realização da oficina somente com Alessandra, e não com um grupo de alunos do projeto, como eu havia previsto. Se, por um lado, perdi a possibilidade de desenvolver um trabalho coletivo, por outro, no contato intenso com uma única jovem, pude aprofundar nossa interlocução, experimentar a intersubjetividade com intensidade.

Em cada momento da produção do vídeo, escolhas eram realizadas, posições evidenciadas. Onde filmaremos? Quem, por quê? O que questionar? O que não podemos falar? O que precisa ser mostrado? Como? O processo de produção do vídeo implicava uma reflexão e uma dialogia que são fundantes da produção compartilhada de conhecimento.

Uma das primeiras escolhas foi o tema do vídeo. Alessandra, desde o início, insistiu que gostaria de fazer um vídeo sobre “como a música muda a vida das pessoas”, porque “a música passa a fazer parte de você”. Em entrevistas na rua, com desconhecidos, ou com seus colegas e professores de polo⁹, Alessandra sempre questionava seu interlocutor sobre sua relação com a música e sobre a importância da música para sua vida.

9 O Projeto Guri, no qual Alessandra estudou violino por vários anos e depois veio a ser funcionária, é desenvolvido em “polos” espalhados por várias regiões da cidade e do Estado de São Paulo. Em 2008, o Projeto contabiliza 335 polos em todo o estado, com 51 mil crianças e adolescentes com idade entre 8 e 18 anos. Cada “polo” possui sua própria orquestra e grupo de canto coral, além de um corpo docente diferente.

Isso evidenciava como Alessandra se apropriava de sua experiência de vida como inspiração e mote para o vídeo que realizava, remetendo às observações de MacDougall (1998) sobre o filme como forma de extensão do eu em direção ao outro. Por outro lado, nossa própria experiência de pesquisa era mimetizada na pesquisa para o vídeo de Alessandra. “A música mudou sua vida?”¹⁰ era uma das perguntas que eu dirigia aos meus interlocutores e foi também uma das perguntas mais repetidas por eles quando se apropriavam do microfone para entrevistar seus colegas¹¹. Cabe notar, para ficar com MacDougall, que eu, também musicista e aprendiz de um novo instrumento, esculpia em minha pesquisa e nos filmes que dela resultam uma experiência compartilhada.

Após apresentar alguns recursos da câmera, exibi uma série de filmes para Alessandra no LISA-USP, a maioria filmes etnográficos e documentários do acervo, que escolhemos a partir de temas que interessavam à Alessandra ou de “formatos” que eu queria mostrar por exemplificarem diferentes construções narrativas. Foi um processo rápido, uma vez que, tendo percebido o interesse de Alessandra pela captação de entrevistas e imagens, optei por orientar o trabalho nessa direção. Hoje, percebo que a apresentação de gêneros variados de filmes e vídeos poderia ter ampliado significativamente

10 A centralidade da pergunta se dá, de certa forma, pelo fato de a “transformação da vida” ser parte do discurso do proponente do Projeto Guri, como desenvolvo em Hikiji (2006a). Há na questão, portanto, várias camadas de significado: 1) o discurso do Projeto, que propõe a música como instrumento de intervenção social e de mudança de perspectivas na vida dos jovens participantes (“resgate da autoestima”, “conquista da cidadania” são alguns dos termos utilizados pelos proponentes); 2) o problema formulado pela antropóloga, quando questiona os jovens sobre a relação entre o aprendizado musical e “mudança” em suas vidas; 3) e, por último, há a reprodução da questão por parte de Alessandra e de outros jovens, quando lhes é sugerido construir um discurso audiovisual a partir de sua prática. Penso que esta última reprodução não é apenas imitação, mas um processo autorreflexivo importante.

11 Uma das propostas que fazia às crianças e jovens que pesquisava era a de que entrevistassem seus colegas enquanto eu fazia a câmera. O caráter lúdico da situação resultava em uma forma privilegiada de aproximação com estes jovens e foi importante fonte etnográfica. No vídeo *Prelúdio* (2003), esta proposta pode ser observada em uma das sequências em que o mote é justamente “o que a música mudou em sua vida?”. No vídeo *Microfone, senhora* (2003), o movimento de apropriação do microfone foi idealizado pelo próprio jovem que protagoniza o vídeo; este momento é apresentado no início do vídeo, recuperado no título, e é, a meu ver, um exemplo das possibilidades do vídeo como meio de comunicação e de criação de visibilidade por sujeitos marcados pela invisibilidade. Discuto esses aspectos em Hikiji (2006a, 2006b), Cunha, Ferraz e Hikiji (2007) e Hikiji e Miraglia (2003).

as possibilidades expressivas de Alessandra, mas reconheço que optei por trabalhar com o documentário por ser um campo em que eu me sentia segura, a partir da pequena experiência como realizadora que possuía.

A partir do que foi apresentado, propus que Alessandra começasse a pensar o que gostaria de filmar, onde, quem e com que objetivos. Com base em sua ideia inicial, Alessandra escolheu alguns personagens para seu vídeo, pessoas com quem convivia e que tinham uma forte relação com a música.

A primeira entrevistada foi Luciana. Amiga de Alessandra, Luciana era também aluna de violoncelo do Projeto Guri, tocava com Alessandra em alguns cultos¹² e já oferecia aulas de violoncelo na igreja. A escolha de Luciana revelava, mais uma vez, o jogo mimético que o vídeo proporcionava. No momento da realização do vídeo, Alessandra, que estudara e tocara por mais de sete anos no Guri, não participava mais do projeto como aluna. Luciana, aluna do polo onde Alessandra agora trabalhava, incorporava, de certo modo, a experiência de Alessandra. Várias vezes discutimos a escolha de Luciana (que ganhou um papel central no vídeo) e Alessandra notava sempre as semelhanças entre seus percursos, a dificuldade de aceitação da música pela família, o esforço para estudar, o amor pela música.

Algumas vezes, quando assistíamos às entrevistas com Luciana, Alessandra comentava que o que Luciana havia dito já não correspondia à verdade, questionando até se devíamos manter no vídeo. Luciana, que no vídeo dizia que a música era tudo em sua vida, confessava para Alessandra, fora do vídeo, que pensava em desistir, que ia parar as aulas. Expliquei à Alessandra que o vídeo registrava um momento da vida de Luciana, muito jovem e, como tal, bastante inconstante. Hoje, percebo que o incômodo de Alessandra não estava somente na veiculação de algo que entendia como “não verdadeiro”, mas na relação que ela estabelecia entre sua história de vida e a de Luciana. Também Alessandra, protagonista da história que eu contara sobre a prática musical entre jovens do Guri, estava, aos poucos, parando de fazer música. Observar a si no espelho que construíamos – a história de Luciana – era bastante doloroso.

12 Alessandra frequenta a igreja evangélica Renascer em Cristo e Luciana, uma igreja Batista.

Por outro lado, o questionamento de Alessandra sobre a pertinência do depoimento de Luciana levantava questões importantes para a pesquisa: quanto o vídeo ou a etnografia pode fixar histórias de vida, opiniões, identidades? Alessandra, ao acompanhar a vida de Luciana enquanto produzia seu vídeo, percebia o movimento, e não queria fixar no seu trabalho uma história em processo. Percebia o problema descrito por MacDougall (1998, p. 33) como a profunda impermanência dos sujeitos que escapa ao trabalho: mesmo enquanto um filme está sendo rodado, seus sujeitos estão em transição, movendo-se em direção a um futuro que o filme não pode conter.

Aza, o maestro da orquestra onde Alessandra tocou por sete anos, foi outro entrevistado escolhido para o vídeo. A admiração e o respeito por esse profissional direcionaram a escolha de Alessandra. De certa maneira, ao introduzir Aza no vídeo, Alessandra recuperava sua história com a música.

A entrevista com o maestro foi longa – ele falava muito, sobretudo sobre sua própria história. Alessandra quase não o interrompeu. Saiu um pouco decepcionada da entrevista e, na ilha de edição, não teve problemas em cortar bastante a fala. A decepção justificava-se por Aza, aparentemente, não corresponder ao projeto de Alessandra para o vídeo. Ele, no fim da entrevista, disse: “não era bem isso o que você queria, né? Eu não era uma coisa e me transformei em outra com a música. A música sempre fez parte de minha vida”. Interessante notar que essa fala – na qual Aza identifica sua inadequação com relação à proposta de Alessandra – encontra ressonância na justificativa que Alessandra deu ao que declarou ser o objetivo de seu vídeo: “como a música muda a vida das pessoas”, porque “a música passa a fazer parte de você”. Aza não se separa da música. Suas imagens regendo a orquestra, capturadas por mim ou por Giuliano Ronco¹³, preenchem o vídeo de Alessandra. Sua música mudou a vida daquelas pessoas ao passar a fazer parte delas.

13 Alessandra não teve interesse em manipular a câmera no processo. Fez alguns exercícios, sugeriu algumas tomadas, mas preferia a posição de entrevistadora, diretora ou editora. Giuliano Ronco trabalhava no LISA no período em que desenvolvemos a oficina e acompanhou todo o processo, captando imagens, editando conosco o vídeo, apresentando à Alessandra – e a mim – algumas noções de roteiro e linguagem cinematográfica.

A outra entrevistada do vídeo é Rosa, clarinetista e maestrina da orquestra do polo Castelinho do Projeto Guri, outro local de trabalho de Alessandra¹⁴. A amizade e admiração por Rosa foram elementos determinantes na escolha. Rosa é também uma musicista de destaque no universo de Alessandra. Em termos reflexivos, Rosa não está tão distante de Alessandra quanto Aza. É mulher e jovem, representa a possibilidade da profissionalização com música, plano que, por vezes, parece ainda persistir no horizonte de Alessandra.

Os outros três personagens foram escolhidos por Alessandra por serem jovens com grande dificuldade financeira (pior que a sua) que insistem há anos em fazer música. São três irmãos, como Alessandra, negros e alunos do polo Mazzaropi do Guri, o mesmo local de estudo de Luciana. Notei que, com eles, Alessandra estabelecia uma relação de diferença que, no entanto, me ajudou a compreender melhor sua própria autoimagem.

Damásio, Dione e Domenico Reis concederam uma longa entrevista na qual, além de Alessandra, Giuliano e eu participamos ativamente como entrevistadores. Suas histórias de vida, mas principalmente as suas falas (escolha de palavras, entonação, postura) eram surpreendentes. Alessandra se confessou surpresa também, mesmo conhecendo os meninos há anos, por estudarem no mesmo polo. Com o intuito de aprofundar a entrevista, sugerimos aos meninos que visitássemos sua casa e acompanhássemos seu trajeto (mais de uma hora a pé) até o Guri.

Conversamos com Damásio, irmão do meio, que relutou bastante, mudou de assunto e, por fim, confessou – só a mim, quando Alessandra havia saído – o que ocorria. Desde que seu pai fora demitido do prédio onde era o zelador, a família vinha morando em locais como abrigos e favelas. Atualmente, eles moravam só com a mãe em uma favela, “um lugar horrível”, que não queriam mostrar.

Sem explicitar as razões do descontentamento, os irmãos recorriam a frases como: “lá é um clima ruim”, “você passa na rua e as pessoas são estranhas”, “tem uns cheiros ruins” para justificar por que não queriam que os filmássemos em sua casa. Apesar de terem afirmado na entrevista que se sentiam bem dentro de casa, tocando violão e desenhando, recusavam expor a casa ao olhar do público, da pesquisadora, de Alessandra.

¹⁴ Na época, Alessandra era funcionária do setor administrativo do Projeto Guri em dois polos, o Mazzaropi e o Castelinho.

Mais uma vez, o jogo de espelhos – Alessandra encontrava na história desses meninos, que imaginara tão distantes, mais uma coincidência com relação à sua própria. E eu, que imaginara um novo trajeto de pesquisa e de vídeo¹⁵, no qual percorreria os caminhos entre a casa, o cotidiano e a música, me via, mais uma vez, obrigada a rever esse roteiro: a casa negada passava a ser uma imagem recorrente no vídeo¹⁶.

Como Damásio, Alessandra hesitou muito até contar que não seria possível filmarmos em sua casa. Após cancelar várias vezes minha ida à sua casa, Alessandra explicou que sua avó, a dona da casa, não gostava que as netas recebessem visitas. Combinamos então que iríamos lá em um único dia do mês no qual sua avó saía durante o dia. No dia marcado, mais um cancelamento: a avó ficou sabendo e não permitiu a filmagem. Um dia, porém, nossa atividade de oficina não deu certo e ofereci à Alessandra a possibilidade de ela levar a câmera para casa e filmar coisas que eram importantes para ela – relacionadas com a música, por exemplo. Alessandra topou e marcamos de nos encontrar uma hora depois.

Assistimos em seguida a fita e Alessandra havia filmado detalhes como: suas partituras sobre uma mesa, seus DVDs, um pedaço de seu quarto. Ela me explicava que as partituras estavam na cozinha, local no qual costumava estudar. Ao ver as imagens, comentou sobre a parede descascada, um pouco envergonhada, como se tivesse deixado passar algo que não gostaria. Comentei com ela que eu não conseguia, com as imagens, entender que lugares ela estava filmando, já que ela fez planos fechados dos objetos escolhidos. Ela concordou, mas percebo que não era seu objetivo mostrar partes da casa que não lhe agradavam. Antes, comentara que a casa estava desarrumada, como ouvimos sempre ao visitar as casas mais ou menos humildes, sempre impecáveis.

A casa era, enfim, um tabu. Um interdito ao olhar do pesquisador, mas não só. Ao apresentar as imagens, Alessandra comentava sobre os espaços e objetos restritos, como o espaço para o estudo, duramente negociado, o DVD do pai, que não era acessível

15 Na pesquisa publicada em *A música e o risco* (Hikiji, 2006a), a investigação é realizada a partir das atividades nos polos e apresentações do Projeto Guri. A vivência no local do aprendizado e performance musical é o foco da pesquisa. O novo trajeto que eu planejava percorrer tinha como ponto de partida o cotidiano do jovem, o espaço privado da casa e não o espaço público do polo.

16 A casa, para o vídeo, surge como uma não-imagem. No entanto, tal negação, suscita outras imagens: há a casa imaginada (por mim), a casa negada (pelo jovem ou ao jovem) e uma casa desejada, sonhada.

às filhas. A casa era negada também aos jovens e percebi que o espaço que queriam me mostrar era o espaço por eles conquistado, do qual parte importante era o lugar da prática musical, não a casa.

Na pesquisa anteriormente realizada, notei que a prática musical em projetos como o Guri possibilitava uma relação diferente dos jovens com espaços como a casa e a rua. Iam ao Guri para sair de casa, espaço ao qual ficavam confinados em virtude do medo dos pais do contato com a rua. Familiarizavam-se, aos poucos, com espaços públicos, como os polos onde faziam aulas e as salas de concerto onde se apresentavam, num processo de ampliação de horizontes. Interessante que destacavam, em suas falas, o fato de “sentirem-se em casa” nesses espaços. A rua, espaço muitas vezes associado ao perigo, era reapropriada a partir da prática musical. São espaços públicos os cenários do vídeo de Alessandra.

Ressonâncias: sensibilidade musical no fazer audiovisual

A concentração, paciência e repetição exigidas na prática musical foram mais de uma vez lembradas no processo de edição do vídeo de Alessandra. Após minutar o material captado com Alessandra, iniciamos a edição em setembro de 2004. A ideia inicial era que Alessandra viesse duas vezes por semana ao LISA, o que nem sempre se deu. Alessandra não operou a ilha, mas atuou ativamente em todo o processo de edição, finalizado em dezembro. No primeiro mês, digitalizamos as imagens e separamos os assuntos em “pastas”, nas quais guardávamos as sequências escolhidas: fizemos uma “pasta” para Luciana, uma para o Aza, uma para a Rosa, uma para os “irmãos D”.

Após a separação das imagens por assuntos, começamos a montar sequências por personagens, aproximando seus depoimentos e ações musicais. O início da montagem apontou a existência de temas recorrentes. Alessandra listou alguns, todos relacionados com a música: “começo”, “instrumento”, “profissão”, “família”, “mudança na vida”, “ser músico”. Tentamos agrupar o que cada personagem falava sobre o tema. Foi ficando claro que a organização do vídeo se daria pelos temas e não por personagens, que tinham presenças muito diferentes.

Alessandra gostou da sugestão de introduzir as sessões com palavras, frases. É dela a autoria de parte das “cartelas”. Para o título, trouxe sugestões de casa, muitas

delas elaboradas junto com sua irmã, a partir de trechos de canções que gostavam de ouvir. Optamos, finalmente, com a opinião de colegas do LISA, por *Vírus da música* (2004), extraído da fala de Rosa, a maestrina.

Na ilha de edição, a pior sensação de Alessandra foi a do “corte”. Como selecionar um trecho curto de uma fala? Como usar somente segundos de uma entrevista que durou uma hora – e com um “personagem” querido? Mas a dificuldade que Alessandra sentia em selecionar e cortar falas era superada no momento da escolha de momentos de performance musical (de estudos de uma colega, do ensaio ou da apresentação de uma orquestra). Ela sabia que trecho da execução de um estudo selecionar, onde colocar e por quê. Percebia o potencial ilustrativo e metafórico da prática musical. Percebia, nas cenas com execução musical, ligações que eu, também musicista, não notara com o conteúdo das entrevistas. Essa percepção musical é, acredito, responsável pela compreensão do fundamento rítmico do vídeo. Ao entender o vídeo como música – metáfora explorada diversas vezes por Giuliano Ronco, editor do filme, que, por sua vez, passou a estudar violino no processo de realização deste vídeo – Alessandra passa a compreender e até propor os “cortes”, antes insuportáveis, a montagem, a sobreposição.

Vírus da Música (2004), o vídeo de Alessandra, foi exibido no polo do Projeto Guri onde ela trabalhava. Dezenas de alunos e professores assistiram na sala de ensaios ao vídeo na tela de uma TV. Reconheciam-se nas cenas do vídeo, procuravam-se, observavam atentos os depoimentos de alguns de seus colegas. No final, aplaudiram muito Alessandra.

A recepção do filme é um dos temas do vídeo que eu dirigi a partir da experiência de Alessandra com a música e com o audiovisual, intitulado *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006). Após a exibição de *Vírus da Música* (2004) no polo do Projeto Guri, estudantes e docentes falaram sobre o que viram. As percepções foram diversas: alguns ressaltaram o conteúdo do vídeo, como o fato de falar sobre a música a partir de experiências dos próprios alunos; um professor notou o potencial do vídeo de apresentar a esfera musical, que não é verbal; um estudante, ao destacar sua identificação com o que foi mostrado, começou a apresentar sua própria visão do universo musical – o vídeo o tocou, assim como a música. A pluralidade de leituras e sentidos, que se concretiza no momento da exibição pública, completa um mosaico de interpretações que já vinha sendo construído na interação entre a pesquisadora, a jovem e o grupo com o qual ela se relaciona.

O vídeo foi exibido também em mostras em São Paulo e no Rio de Janeiro. Alessandra não pôde ir às sessões (trabalhava, não foi dispensada). Por vezes, me parecia que o universo (o *frisson* dos festivais, as esperas nos corredores das mostras) do vídeo escapava aos interesses de Alessandra, tão acostumada a outro circuito de performance e exibição – o das salas de concerto. Mas Alessandra – ainda indecifrável? – me surpreendeu quando me ligou, no início de 2006, me convidando para ir à sua casa. “Agora você pode vir filmar”. Ela mudara, saíra da casa da avó, fora com a família para Mairiporã, cidade a 30 quilômetros de São Paulo, onde seu pai construiu uma casa. Filmamos a casa, entrevistas, seus desenhos, seu quarto, o violino na caixa, a família assistindo ao vídeo. Alessandra conquistara também esse espaço, e o exibia para mim, para o nosso vídeo¹⁷.

O fazer audiovisual protagonizado por Alessandra me permitiu percorrer com ela seu universo (de música, de pessoas, de sentimentos e de sentidos). A cada personagem escolhida para o vídeo, a cada questão elaborada por Alessandra, em cada trecho selecionado ou descartado no processo de edição, evidenciava-se seu olhar para o mundo, a partir de uma sensibilidade construída também na prática musical. Aos poucos, Alessandra trouxe para o vídeo – e para sua feitura, na ilha de edição – seus amigos, seus mestres, sua família. O processo me permitiu ver a construção de um olhar e de uma *escuta* para o mundo, intersecções entre o movimento de apreensão do cinema por parte de Alessandra e sua sensibilidade adquirida na prática musical.

Vírus da Música (2004) foi um primeiro produto da proposta de compartilhar a produção de um vídeo. Em *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006), essa proposta é apresentada paralelamente à própria história de vida de Alessandra, que sintetiza percursos, teias de relações e significados da experiência do aprendizado musical no contexto de um projeto de intervenção social. O *entre nós*, que emprestei de MacDougall, espaço de imagens, memória e sentimento, foi a matéria-prima com a qual trabalhei na construção deste outro vídeo.

Em sua reflexão sobre as relações entre texto e imagem, MacDougall (1999) pergunta pelas possibilidades que as mídias visuais oferecem à produção antropológica de

17 A visita à casa de Alessandra compõe as sequências finais de *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006).

conhecimento e que categorias antropológicas de conhecimento podem ser repensadas a partir das possibilidades de linguagem colocadas por diferentes sistemas de representação (filmes, vídeos e fotografias). O autor nota que o filme usa princípios de implicação, ressonância visual, identificação e mudanças de perspectiva que diferem radicalmente dos princípios da maioria da escrita antropológica. O audiovisual envolve o espectador em processos heurísticos e de criação de sentidos diferentes dos verbais. Acima de tudo, a mídia visual nos permite construir conhecimento não por “descrição”, mas por “familiarização” [*acquaintance*].

Um episódio em torno da produção de *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006) ilumina essas últimas reflexões. Em uma cena do vídeo, Luciana, Alessandra e eu assistimos ao trecho do *Vírus da Música* (2004) protagonizado por Luciana. A sequência foi montada com o objetivo de apresentar o processo de realização do vídeo, especificamente o momento em que Alessandra compartilha com seus personagens a construção audiovisual¹⁸. É nessa cena que Luciana profere a frase que cito no início deste capítulo – “a gente tem que se ouvir um pouco”.

Curiosamente, a fala é quase inaudível. Foi somente no momento da tradução para a legendagem de *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006) que me dei conta de seu teor, de seu sentido amplo, uma sabedoria que ecoava do universo musical para o etnográfico. Quase imperceptível, um excerto de vídeo lança luz sobre a etnografia, complexificando ainda mais essas relações entre texto e imagem, sempre múltiplas e, por vezes, estranhas.

A música de Pulso

Os primeiros sons que ouvimos no filme são o de um violino executando uma melodia. Segundos depois, ouvimos a voz da narradora. A primeira imagem é uma foto em preto e branco, com a protagonista e duas outras jovens musicistas posando segurando seus

¹⁸ Além de Luciana, a mãe de Alessandra também visitou o LISA-USP, onde editamos o *Vírus da Música* (2004). Nestas ocasiões, Alessandra mostrou os equipamentos, o vídeo em edição na ilha, explicou o que fazíamos naquele espaço. Observar estes momentos de interação foi fundamental para a análise do processo que propus.

violinos. A primeira imagem em movimento é a da protagonista, uma jovem negra, saindo de sua casa com o case do violino nas costas, andando pelas ruas de um bairro popular. Em seguida, já no interior de uma sala, ela toca no violino a melodia que ouvimos.

Os violinos e outros instrumentos de corda retornam ao filme quando nos é apresentada a sede de um dos polos do Projeto Guri, projeto no qual a protagonista realizou sua formação musical e onde trabalhava na ocasião. Vemos uma sala repleta de jovens e, em seguida, uma sala de aula, com algumas alunas em primeiro plano tocando seus violinos. É sobre o instrumento que Alessandra fala em depoimento nos primeiros minutos do filme.

As jovens violinistas que estão fazendo aula executam a melodia *Odeon*, de Ernesto Nazareth, sob a marcação rítmica com palmas da professora. Reconhecemos a melodia, e a (des)afinação evidencia o contexto de aprendizado. Em seguida, vemos dois jovens tocando a flauta transversal, supostamente ainda em aula, e, ao concluírem a frase musical, sorriem, expressando satisfação com o resultado alcançado. O contraste entre a frase afinada (da aula ou do ensaio dos flautistas) e a desafinação (na aula das jovens violinistas) é um elemento captado pelo vídeo que apresenta os caminhos da aprendizagem desenvolvidos nesse fazer musical do projeto abordado. Empresto a cena, com um sorriso de satisfação diante da mera execução de uma frase afinada, para exemplificar o que entendo como o tipo de conhecimento sensorial que o audiovisual oferece à antropologia (MacDougall, 1998). Mesmo sem conhecimento musical, o espectador pode compartilhar com os jovens flautistas o prazer estético da correta execução naquele momento, assim como o efeito corpóreo e moral que a música pode provocar.

O bloco fecha com outro momento de fazer musical protagonizado pelo violino e por Alessandra, nossa protagonista. Sozinha em uma ampla sala de aula, ela executa *Hey Jude*, dos Beatles, e um erro evidenciado pela interrupção e pelo retorno à frase anterior deixa ver outra característica desse fazer musical – o estudo, a repetição, em busca da execução virtuosa e do reconhecimento do público.

A próxima música ouvida no filme não é executada por um dos jovens aprendizes do Projeto Guri. É um trecho de *An American in Paris*, de George Gershwin, que escutamos enquanto vemos folhas de partituras de várias obras, inclusive dessa composição. Gravado por Alessandra em sua casa, o plano é um *travelling* por diversas partituras de violino que a jovem estudou na orquestra do Guri, enquanto a música ao fundo tocava no quarto no momento da gravação. Outro aspecto do musicar de Alessandra é revelado aqui. Para

Christopher Small (1998, p. 9), *musicar* (nossa tradução para seu conceito de *musicking*) é fazer parte de qualquer tipo de atividade musical, e pode incluir tocar, ouvir, dançar, ensaiar. Na cena em questão, *musica-se* ao se relacionar com a escrita musical, ao escutar uma gravação da música que se está estudando, ao representar o fazer musical por meio do *travelling* por partituras de sua orquestra, dispostas sobre uma superfície, com a escolha cuidadosa da música *diegética*.

Na cena seguinte, Alessandra responde sobre o objetivo do seu filme: “mostrar que a música não é só algo que se escuta, mas aquilo passa a fazer parte de você”. Em palavras, Alessandra transpõe o que víamos nas cenas anteriores: o prazer da escuta musical, a materialidade do *musicar* (nas partituras, instrumentos, corpos que ensaiam), as práticas que integram o cotidiano dos jovens músicos que já não separam o fazer do próprio ser.

O audiovisual é uma forma privilegiada de representar o fazer musical. Em imagens em movimento e som sincrônico, podemos apreender o esforço e a descontração do ensaio, sentir o *frisson* da sala imponente de concerto, ouvir uma execução musical emocionante ou decepcionante. O *musicar* não é sempre sonoro, performático, musical, entretanto. E a narrativa do filme permite etnograficar alguns aspectos do fazer musical que estão fora dos holofotes do palco ou da atenção na sala de aula. Quando Alessandra é apresentada em seu cotidiano de trabalho no polo do Projeto Guri, observamo-la se relacionando com alunos, com as mães, de forma firme e carinhosa. Em seu depoimento, ela atribui ao fazer musical sua transformação: de menina tímida à *spalla* da orquestra, pessoa que se comunica e se posiciona como liderança.

Em uma cena situada na metade do vídeo, observamos por algumas frases musicais a regente do coro. Ouvimo-lo, mas vemos apenas o rosto da regente, expressivo, que canta com o coro às partes da composição. A escolha desse primeiro plano enfatiza o ato da regência, que, nesse caso, é a transmissão de conhecimento musical – não ouvimos a voz da professora, mas as vozes dos alunos, que ora acertam, ora erram, a obra sempre “em construção”. A câmera foca um largo sorriso e dois olhos muito vivos: rosto generoso, expressivo, que brilha, refletindo as luzes que não vemos, mas ouvimos.

Outro regente, o experiente maestro Aza, é apresentado com a jovem orquestra. Depois de ouvirmos tantas aulas e obras em construção, a sonoridade da orquestra regida pelo maestro é surpreendente. A música executada pela turma mais avançada do polo, mesmo em situação de ensaio, é exemplar do potencial do fazer musical coletivo,

preconizado pelo projeto enfocado. A regência e o ensino são também tematizados na fala de Alessandra. E os aplausos são ouvidos após algumas situações de performance, ratificando a eficácia do fazer musical.

O próprio filme como musicar é o tema da segunda parte de *Pulso: um vídeo com Alessandra* (2006). A voz da narradora (a minha) anuncia a pergunta sobre a possibilidade de a sensibilidade aprendida na prática musical ser expressa no vídeo. Termos como ritmo e encadeamento – próprios do mundo da música – são emprestados para pensar o fazer audiovisual. Sugiro também, na narração, proximidades entre o momento da performance no processo de aprendizado musical com a exibição do filme de Alessandra no polo onde trabalha. Finalizada a exibição, ouvimos comentários sobre o filme, que são, simultaneamente, reflexões sobre o *musicar* por parte dos jovens músicos e seus professores.

Na parte final, a música é silenciada: o violino está encostado, a memória do musicar está em fotos guardadas em álbuns, a partitura é objeto de recordação. O musicar está em imagens (fotos, escrita musical em papel, o vídeo de Alessandra). E na potência do sonho do “voltar a tocar”, o movimento que, segundo MacDougall (1998) o filme não pode conter.

* * *

A arte e a rua²⁴:

filme como etnografia compartilhada

CAPÍTULO 2

Barro Branco / A família na vila /
Se é rap sempre vira /
Acredita e não complica
(trecho do rap *Barro Branco*,
do grupo RDM²)

No videoclipe que escolho como epígrafe para este capítulo, ouvimos *Barro Branco*, rap do grupo Rapaziada do Morro (RDM), de Cidade Tiradentes, distrito periférico no extremo leste da cidade de São Paulo. O refrão repete o nome do bairro Barro Branco, onde moram os integrantes do grupo, que se definem, no jargão do rap, como uma “família”. As cenas iniciais do clipe apresentam em planos rápidos a paisagem urbanística do distrito, com casas autoconstruídas e edifícios populares da Companhia

-
- 1 O filme *A arte e a rua* (2011), parte integrante deste capítulo, está disponível em <https://lisa.fflch.usp.br/node/59>. O filme *Lá do leste* (2010), curta-metragem que dá origem a *A arte e a rua* (2011), está disponível em <https://lisa.fflch.usp.br/node/58>.
 - 2 O vídeo clipe *Barro Branco* (2010) (disponível em https://youtu.be/nn3m_4pO9os?si=mLnIWFD_XVdaLseH) foi realizado no processo de filmagem do curta-metragem *Lá do leste* (2010), e parcialmente incorporado no filme *A arte e a rua* (2011).

Metropolitana de Habitação de São Paulo (Cohab) e práticas de lazer em espaços públicos (bicicleta na pista de skate e nas ruas, futebol no campo de terra, pipas no céu) e privados (sinuca no bar). O clipe continua com diversos planos dos integrantes da Família RDM cantando o rap a céu aberto, nas ruas do Barro Branco.

O videoclipe, publicado também no canal YouTube do grupo em 2012, com 3.347 visualizações em janeiro de 2024, foi produzido no contexto de realização dos filmes, que discutirei neste capítulo, e integra *A arte e a rua* (2011), documentário codirigido com Carolina Caffé, que aborda o universo do hip hop em Cidade Tiradentes. Realizado com poucos recursos e dirigido por antropólogas – e não por uma equipe especializada em vídeos – não se assemelha aos clipes profissionais que seriam produzidos poucos anos depois com MCs do funk de Cidade Tiradentes, por produtoras locais³. No entanto *Barro Branco* traz em si alguns dos elementos que constituem nosso fazer audiovisual neste projeto de pesquisa com artistas de rua na periferia de São Paulo: colaboração na pesquisa e cocriação de narrativas audiovisuais tanto etnográficas quanto artísticas. Mais que isso, sua apresentação no início deste capítulo tem como objetivo *familiarizar* o leitor com os protagonistas da cena que apresentaremos e seu território.

Retomando a distinção que Bertrand Russel faz entre conhecimento por familiarização (*knowledge by acquaintance*) e conhecimento por descrição, MacDougall (1999, p. 77-78) reflete sobre as formas de conhecer que o filme pode proporcionar. O conhecimento por descrição é, segundo Russel, um conhecimento à distância, que permite que ultrapassemos os limites de nossa experiência privada. Para MacDougall, o conceito de familiarização (*acquaintance*) é útil para apreender algumas das qualidades mais experienciais do filme (como distinguir o rosto da pessoa que fala das palavras proferidas).

Um exemplo oferecido pelo autor tem uma relação direta com a experiência que vivemos na realização dos filmes *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011). MacDougall comenta o depoimento do cineasta Gary Kildea sobre uma troca que teve com o antropólogo Clifford Geertz na ocasião da exibição de material para um filme que estava fazendo nas ilhas de Mindanao, nas Filipinas. Para quebrar o gelo após a apresentação do filme,

3 Os quais serão discutidos no próximo capítulo.

Geertz comenta que achou interessante as pessoas e os fatos apresentados, mas que ficou se perguntando sobre alguns fatos básicos da vida na vila, como qual era sua população. Kildea afirma ter se dado conta de que, em nove meses de pesquisa de campo, nunca tinha se preocupado com esses dados. Mas comenta que deveria ter respondido a Geertz: “Por que oferecer estatísticas como um indicador de escala quando um único plano aberto revela – de uma vez – *aquela* vila em toda sua especificidade; uma vila *daquele* tamanho” (Kildea *apud* MacDougall, 1998, p. 77, tradução minha).

As imagens iniciais do videoclipe *Barro Branco*, 10 planos totalizando 14 segundos, apresentam “uma vila *daquele* tamanho”, com *aquelas* construções que qualquer brasileiro identifica como prédios populares, Cohabs, com *aquele* campo de terra, *aquelas* pipas no céu. Em seguida, a Família RDM domina a cena, cantando a letra que descreve o bairro e a experiência de ser morador, jovem, dessa localidade. As palavras têm sua potência descritiva, analítica e poética, mas os corpos e as faces nos remetem imediatamente a um *ethos* específico, negro, periférico, revoltado, *rapper*.

Apresentando os primeiros cortes dos filmes, Carolina Caffé e eu ouvimos várias vezes a pergunta que Geertz faz a Kildea. As versões finais de *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011), curta e média-metragem, apresentam, após a última sequência, três cartelas de textos, que respondem, *textualmente*, a questão estatística sobre a população do distrito: “Cidade Tiradentes é considerado o maior complexo de conjuntos habitacionais da América Latina, situado no extremo leste da capital de São Paulo”; “O distrito é resultado de um projeto governamental de criação de dormitórios para abrigar a população de baixa renda” e “Cidade Tiradentes possui cerca de 50 mil unidades habitacionais, e mais de 250 mil habitantes”. Diferentemente da experiência de Gary Kildea, nossos filmes resultam de uma pesquisa que parte de um mapeamento sociocultural, para o qual levantamos, sim, todos os dados estatísticos e relativos à urbanização do distrito. No entanto, como o cineasta, preferíamos mostrar *aquele* lugar, seus habitantes e suas ações, e não contar, contabilizar. As cartelas de texto são apresentadas antes dos créditos, *estão lá* para quem permanecer na sala quando as luzes acendem.

Em um artigo na coletânea *Film as Ethnography*, Peter Crawford (1995) afirma a sensualidade do filme em contraste com a inteligibilidade do texto. O filme provoca presença e aproximação, enquanto o texto, ausência e reflexão. O objetivo do autor não é essencializar essas linguagens, mas apontar para as possibilidades de intercâmbio de

suas propriedades: como o filme pode ser inteligível e até explanatório? Como a escrita pode expressar uma compreensão sensual de como é o “estar lá”? As cartelas de texto ao final dos nossos filmes trazem dados. Após a imersão na experiência sensível das ruas de Cidade Tiradentes, qual o lugar das palavras escritas sobre a tela? E o que dizer de outros textos presentes nos filmes, nas letras do rap, nas reflexões dos protagonistas?

Neste capítulo, revisito uma pesquisa realizada entre 2009 e 2011, com músicos, dançarinos e grafiteiros de Cidade Tiradentes, que resultou em um mapeamento colaborativo, em dois filmes etnográficos, em um livreto e em um site no formato webdoc⁴. A partir dessa experiência, proponho a discussão de processos de representação que envolvem filme, texto e hipertexto, tendo como base o projeto rouchiano de antropologia compartilhada, e considerando sua realização em um contexto marcado pela intensificação da produção e compartilhamento de imagens e pela emergência de variadas formas colaborativas de produção de informação. A relação entre filme e etnografia será desenvolvida considerando experimentos que envolvem colaboração entre as antropólogas e os protagonistas da arte de rua, e também com músicos e técnicos em audiovisual que integram a equipe de realização dos filmes. No percurso, discutirei algumas particularidades da etnografia do musicar em relação aos processos audiovisuais desenvolvidos nesta pesquisa.

Antropologia Audiovisual Compartilhada

Iniciamos esta pesquisa em um momento de avanço da cultura digital e de popularização dos meios de registros de imagens e sons, com câmeras mais acessíveis, ampliação do

4 Este capítulo revisita artigos publicados originalmente em coautoria com Carolina Caffé, documentarista, cientista social e codiretora dos filmes aqui analisados (Caffé; Hikiji, 2012a, 2012b, 2013; Hikiji; Caffé, 2014) e por mim (Hikiji, 2015). As pesquisas que originam as reflexões aqui tecidas foram realizadas por mim em dois projetos temáticos com apoio da FAPESP (Processos 06/53006-2 e 09/52880-9), e pela equipe do Instituto Pólis, gerenciada por Carolina Caffé, com apoio do Centro Cultural da Espanha/SP. Os filmes etnográficos que são aqui discutidos foram realizados junto ao LISA-USP, sendo que *Lá do leste* (2010) é resultado de projeto contemplado com o prêmio do Etnodoc 2009 – Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial (IPHAN). Um site com resultados desta pesquisa foi realizado com apoio do Fundo de Fomento às Iniciativas de Cultura e Extensão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP: <http://www.usp.br/ladoleste/>.

acesso à internet, e difusão de conteúdos pelas redes sociais. Eram os anos iniciais do Orkut e Facebook (ambos surgiram em 2004) e, ao lado dos salões de cabeleireiro, bares e igrejas evangélicas, proliferavam, nas periferias paulistanas, as *lanhouses*⁵, espaços onde se acessava a internet mediante pagamento por hora, que funcionava como pontos de encontro e sociabilidade para os jovens.

Esse contexto é importante para localizar nosso projeto de conhecimento, que tem como fonte central de inspiração a proposta de Antropologia Compartilhada do antropólogo-cineasta Jean Rouch. Tendo produzido mais de 100 filmes desde meados do século XX até 2004, ano de sua morte, Rouch percebia o cinema como uma forma de produzir conhecimento *com* os africanos com os quais realizava suas pesquisas. Os filmes, diferentemente das teses acadêmicas, poderiam ser vistos e discutidos por seus interlocutores. Nos filmes, a coautoria vinha sendo experimentada de forma radical por Rouch e seus amigos africanos⁶.

O sonho rouchiano da Antropologia Compartilhada vinha sendo experimentado desde minhas primeiras incursões no campo do filme etnográfico. No primeiro capítulo, apresentei *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006), e a proposta de aproximação com o universo musical dos jovens do Projeto Guri por meio de um processo colaborativo de produção audiovisual com uma jovem violinista. Em uma experiência posterior, acompanhei jovens que protagonizavam um movimento de produção e exibição audiovisual nas

5 *Lanhouses* surgem no Brasil no fim dos anos 1990, e a segunda *lanhouse* a se estabelecer em São Paulo foi inaugurada em 2002, na periferia da cidade, no bairro de São Miguel Paulista. *Lan* significa *Local Area Network*, e as *lanhouses* são estabelecimentos comerciais onde se acessa internet com pagamento por hora ou fração. Nos anos 2009 e 2010, quando a pesquisa em Cidade Tiradentes foi realizada, as *lanhouses* eram o principal meio de acesso à internet da população. No País, em 2009, mais da metade da população de classe C acessava a internet em *lanhouses*, sendo que menos de ¼ possuía internet em casa. Cabe notar que em 2009, apenas 44% da população da classe C acessava a internet, e 17% nas classes D e E, em contraposição a 85% nas A e B (Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2010, p. 92).

6 Para uma discussão mais aprofundada sobre Jean Rouch e sua proposta de antropologia compartilhada ver, por exemplo, Piault (2000). Em Caffé e Hikiji (2012b), discutimos mais detidamente os processos colaborativos que fundamentaram nossa pesquisa, desde o mapeamento que conduzimos em 2009 até os filmes produzidos em 2010 e 2011.

periferias paulistanas. O filme *Cinema de quebrada* (2008)⁷ mostrava esse crescente movimento de apropriação dos meios de reprodução audiovisual por sujeitos que passavam a ser os autores de suas histórias.

A pesquisa em Cidade Tiradentes nos trouxe uma nova perspectiva sobre o projeto ouchiano. Filmando com uma câmera cinematográfica 16 mm acoplada ao gravador Nagra, com equipes muito pequenas, nas quais envolvia como engenheiros de som seus interlocutores falantes da língua do contexto filmado, Rouch via o filme como um meio privilegiado de compartilhar a antropologia. Quais seriam as possibilidades e limites do conhecimento compartilhado em 2010, quando filmamos – nós e nossos interlocutores – com câmeras leves portáteis (algumas tão pequenas como um telefone celular), e neste momento de crescente produção compartilhada das informações visuais? *Compartilhar*, aliás, era já a categoria nativa no mundo virtual, verbo tão popular quanto *curtir* em tempos de *Facebook*. As redes e plataformas virtuais, assim como os instrumentos mais acessíveis de captação de imagem e som, são peças de um mosaico tecnológico complexo que marca transformações sociais, processadas por meio da inserção cada vez maior na vida cotidiana de tecnologias comunicativas digitais.

Se, nos anos 1960, visionários como Worth e Adair (1972) intuíram que a câmera cinematográfica poderia ser entregue aos Navajo para que o pesquisador pudesse se aproximar de forma original do olhar *do outro*, podemos, hoje, realizar o exercício da *conexão* de imagens já produzidas e amplamente difundidas – muitas delas pelos nossos próprios interlocutores –, que reivindicam o lugar de autores de suas próprias histórias e narrativas⁸. Esse movimento de descentralização do lugar da produção de narrativas audiovisuais, agora protagonizada por sujeitos que antes eram objetos do olhar do cineasta/antropólogo, traz contribuições significativas, transformações políticas e estéticas e novos desafios para a Antropologia Visual.

7 *Cinema de quebrada* (2008) é resultado do projeto de pesquisa “Imagens compartilhadas: o audiovisual na pesquisa com jovens artistas das periferias metropolitanas” (Fapesp 2006/50097-7) e pode ser visto na íntegra em <https://lisa.fflch.usp.br/node/72>.

8 Esse aspecto é desenvolvido em *Cinema de quebrada* (2008) e tematizado em alguns artigos (Hikiji, 2009b, 2010b).

Formas de colaboração com os sujeitos da pesquisa foram experimentadas em diferentes momentos da etnografia, que teve início com a construção do Mapa das Artes de Cidade Tiradentes⁹, prosseguiu com a realização e lançamento dos filmes *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011) e foi concluída com a publicação de um livreto e de um site no formato webdoc. Finalizadas as produções, pudemos refletir sobre conceitos e métodos experimentados em nossas práticas de pesquisa e gravação, além de destacar as surpresas próprias da arte de compartilhar a produção de conhecimento.

Pesquisadores-moradores e protagonistas coautores

Nosso *campo* se constitui *na cidade*, ou melhor, em uma cidade dentro da cidade de São Paulo: o gigantesco distrito chamado Cidade Tiradentes. Em campo, observamos as formas pelas quais os artistas que habitam esse território o tematizam em seus corpos, ritmos, letras e traços.

Cidade Tiradentes se forma na década de 1980, planejada pelo poder público como um grande conjunto periférico e monofuncional (“bairro-dormitório”) para, principalmente, deslocamento de populações atingidas por obras públicas. Considerado o maior complexo de conjuntos habitacionais populares da América Latina, Cidade Tiradentes contava, no início dos anos 2000, com cerca de 50 mil unidades habitacionais e mais de 250 mil habitantes (Usina; Prefeitura do Município de São Paulo, 2003). Ao lado dos conjuntos habitacionais, formaram-se loteamentos clandestinos e irregulares e favelas. Situado no extremo leste da capital de São Paulo, a 35 quilômetros do marco zero da cidade, o distrito contava com a infraestrutura mínima, não havia ali escolas, supermercados, bancos ou hospitais. Em 2003, o Programa Bairro Legal inicia um plano de ação para a reurbanização de Cidade Tiradentes e, a partir de diagnósticos, o distrito recebe intervenções para melhorias no funcionamento urbano do espaço, como instalações de equipamentos de segurança e saneamento, implantação da subprefeitura etc. Essas intervenções resultaram em transformações nas manifestações culturais e artísticas da região.

9 Esse mapeamento, lançado em 2009 no site <http://www.cidadetiradentes.org.br>, infelizmente não está mais disponível. Após alguns anos “no ar”, o site foi excluído e não conseguimos reativá-lo.

Minha primeira entrada em Cidade Tiradentes se dá durante a pesquisa com realizadores de audiovisual, moradores nas periferias paulistanas, realizada entre 2005 e 2008. Um dos primeiros coletivos que acompanhei foi o Filmagens Periféricas, sediado no distrito. Reencontrei integrantes do grupo em 2009, no Instituto Pólis, e em 2014, quando da realização de *Fabrik Funk* (2015), filme tematizado no próximo capítulo.

Em 2009, fui convidada por Carolina Caffé para integrar a equipe de um mapeamento sociocultural a ser realizado pelo Instituto Pólis, uma ONG paulistana, com apoio do Centro Cultural da Espanha. O projeto “Cartovideografia das Dinâmicas Jovens da Cidade Tiradentes – Mapa das Artes da Cidade Tiradentes” teve como principal produto um mapa interativo virtual que apresentava espaços culturais, artistas e suas produções, a partir de uma produção colaborativa dos conteúdos pelos próprios moradores da localidade, e que teve como principal instrumento de pesquisa o audiovisual. A equipe do projeto era composta por pesquisadores do Instituto Pólis, consultoria etnográfica e audiovisual, além de quatro moradores de Cidade Tiradentes que, no distrito, desenvolvem atividades artísticas – um deles Cláudio Tio-Pac, ex-integrante do Filmagens Periféricas¹⁰.

O processo colaborativo do Mapa das Artes de Cidade Tiradentes teve início com encontros semanais em que nos reunimos para refletir sobre a natureza dos mapas como instrumentos de representação e produção da realidade, e entender as motivações de cada pesquisador–morador. Ouvimos suas histórias de vida, narrativas sobre o distrito e começamos a conhecer as *categorias locais* acerca do território, da sociabilidade, do campo artístico, dos problemas sociais.

Com os pesquisadores–moradores, construímos questões e problemas que foram a base do roteiro de entrevistas que compuseram o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes. Com uma câmera de vídeo em mãos¹¹ e esse roteiro, os pesquisadores registraram mais

¹⁰ Carolina Caffé, Hamilton Faria e Luis Eduardo Tavares compunham a equipe de coordenação do projeto pelo Instituto Pólis, eu, Rose Satiko, fui a consultora etnográfica, Eliane Caffé participou da fase inicial como consultora audiovisual. O artista Daniel Hylario, o rapper Bob Jay, a escritora Cláudia Canto, e o cineasta Cláudio Tio-Pac foram os pesquisadores-moradores.

¹¹ O projeto adquiriu uma *handycam* digital que era levada pelos pesquisadores-moradores para Cidade Tiradentes. Este tipo de câmera, uma MiniDV de baixo custo e muito leve, poderia ser operada com

de 50 entrevistas. O roteiro pré-formulado era apropriado diferentemente conforme cada situação. Aos poucos, soluções criativas foram sendo experimentadas: entrevistas à noite iluminadas pelo farol de um carro; questões do roteiro anotadas em papéis eram sorteadas e respondidas pelos entrevistados; encenações eram criadas para apresentar os “personagens” pelos próprios moradores do bairro.

Os critérios de seleção dos artistas que seriam entrevistados também foram resultado de ampla discussão com a equipe, que acabou por definir os seguintes: a distribuição (os grupos deveriam ser representativos dos 13 setores do distrito); o grau de reconhecimento dos grupos no distrito; a diversidade de estilos em cada modalidade artística. A rede de conhecimentos dos pesquisadores–moradores foi efetivamente mobilizada, e a subjetividade foi incorporada como elemento importante de nosso mapeamento. A equipe compartilhava a ideia de que o mapa nunca seria neutro e que teria como ponto de partida os próprios pesquisadores–moradores, suas histórias, gostos e percursos no território.

Para editar os vídeos produzidos pelos pesquisadores–moradores, convidamos o Núcleo de Comunicação Artística, um coletivo de realização de vídeos da periferia Sul de São Paulo, importante interlocutor na pesquisa do *Cinema de quebrada* (2008). Consideramos importante que os editores conhecessem a periferia e compartilhassem, com os pesquisadores, a experiência de viver cotidianamente a realidade das “quebradas”¹².

Além dos vídeos, o site apresentava as informações sobre os artistas de Cidade Tiradentes por meio de fotos, músicas e textos, utilizando-se da tecnologia *mashup*, que cruza plataformas virtuais como Google Maps, YouTube, Flickr para criar um serviço personalizado. Organizado sobre um mapa do distrito da zona leste, no site era possível localizar pessoas, grupos, espaços e eventos relacionados às linguagens da música, dança, audiovisual, artes plásticas, literatura e teatro.

facilidade, e resultava em imagens com resolução inferior àquelas captadas com uma câmera Full HD – a que viria a ser usada pelos fotógrafos de *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011) – mas de grande valor etnográfico, agregando conteúdo original ao Mapa das Artes e, posteriormente, aos nossos filmes etnográficos.

12 “Quebrada” é a categoria nativa que designa os espaços periféricos onde vivem nossos protagonistas.

Finalizada a construção do site, deparamo-nos com um extenso material de pesquisa que demandava outro tratamento. No processo do mapeamento, conhecemos artistas que, em suas obras, produziam argumentos muito originais acerca da vida e da transformação daquele território. Um filme etnográfico surgiu como uma boa oportunidade para desenvolver questões que emergiam em campo, mas que precisavam de mais espaço e tempo para serem expressas por meio de imagens e sons.

Em 2010, fomos contempladas com o prêmio Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial (Etnodoc-Iphan), e realizamos o curta-metragem *Lá do leste* (2010) – que seria precedido pelo média *A arte e a rua* (2011) – junto ao LISA-USP.

Os filmes abordam a transformação da arte de rua em Cidade Tiradentes, as tensões próprias da disputa pelo espaço público e pelo direito à comunicação. Acompanhamos a experiência de quatro grupos ligados ao hip hop que cresceram junto com o distrito e, em suas obras, dialogam com seus desafios e sonhos: o grupo de grafite 5 Zonas; o grupo de rap RDM; o grupo de dança Tiradentes Street Dancers e o grupo de rap gospel Relato Final.

Entre os protagonistas dos filmes estão dois pesquisadores–moradores do Mapa das Artes de Cidade Tiradentes: Bob Jay, o rapper do RDM – um dos grupos de rap com longa trajetória em Cidade Tiradentes – e Daniel Hylario, um ativista cultural com grande proximidade com o universo artístico e com a juventude do distrito. O fato de termos entre nossos protagonistas dois pesquisadores com quem tivemos contato por cerca de um ano antes da realização do filme resultou em um processo de criação conjunta, que marcou desde a escolha dos temas e situações a serem abordadas no filme até as definições de roteiro e as escolhas de linguagem cinematográfica.

O processo de elaboração do roteiro do documentário foi altamente colaborativo, e a maior parte das situações filmadas foi pensada em conjunto com os artistas que protagonizam o filme, organizada e sistematizada por nós, diretoras. Como retratar o encontro dos membros do grupo de rap? “A gente se encontra sempre na *lan house* ou em um churrasco na casa de um”. Marcar o churrasco para um dia de filmagem e levar para a casa de Bob Jay parte importante da Família RDM – mais de duas dezenas de pessoas – não foi trabalhoso para a produção do filme.

Mais do que as locações, a construção da questão central que orientou a produção – a transformação do território advinda da urbanização da periferia e o diálogo dos artistas de rua com essa transformação – foi resultado direto do diálogo com os protagonistas do

filme. Em comum, eles são artistas que nasceram ou cresceram na periferia de São Paulo na década de 1980. Estão vinculados com o movimento hip hop e, dentre os que participaram do mapeamento, foram escolhidos pelo reconhecimento de suas trajetórias políticas na região e por seu pensamento crítico sobre as disputas culturais locais.

Apesar do funk ser (ainda) hoje a linguagem musical hegemônica na comunidade, o Mapa das Artes apresentou majoritariamente vertentes da arte de rua e do movimento hip hop. Isto se deu em função da “rede de contatos” e do conhecimento dos pesquisadores envolvidos no projeto, mais próximos da geração artística dos anos 1990 que da juventude atual ou mesmo de artistas mais velhos. Resultado desse “recorte” não planejado pelo projeto, foi a constatação de *uma* história do distrito, da transformação do território e dos grupos ligados à arte de rua. É o olhar desses artistas e moradores, profundamente marcados pelo hip hop e pela vivência na periferia urbana, que buscamos apresentar nos filmes.

Bob Jay, MC do RDM, é um de nossos protagonistas-roteiristas. Conheceu os integrantes do grupo no final dos anos 1990, quando suas famílias levantavam fileiras de bloco na construção das casas em sistema de mutirão no setor Barro Branco de Cidade Tiradentes. Os shows, então, eram organizados pelas famílias e amigos do grupo, a “banca” RDM. Reuniam 70, 80 amigos para ir a um show. A “banca” ou “posse” implicava um compromisso social e cultural. Os shows de rap chegavam a juntar milhares de pessoas nas ruas, no auge do movimento em Cidade Tiradentes. Bob Jay acompanhou as mudanças desse cenário nos últimos anos, com o crescimento do funk e o envelhecimento da geração de rappers, que precisa agora sustentar suas famílias, “trazer o pão de cada dia”.

Daniel Hylario, pesquisador do Mapa das Artes e personagem-narrador de *A arte e a rua* (2011), tem um lugar central na proposta de produção compartilhada de conhecimento que incorporamos tanto no mapeamento quanto nos filmes etnográficos. Desde o mapeamento, Daniel sempre nos surpreendeu com a sua forte apropriação da história e transformação do distrito, seu olhar crítico e original sobre Cidade Tiradentes. No filme, sua participação foi intensa desde a fase de pesquisa, nas idas a campo, seleção das locações, primeiras conversas com os grupos, até a elaboração dos roteiros de gravação para as diárias de filmagens. Daniel também foi o responsável por coordenar o trabalho da “câmera-bastão”, uma das linguagens que escolhemos para a captação de imagens e sons. Nos créditos do filme, Daniel é o diretor de *handycam* e produtor local.

Câmera-bastão

Inspiradas por uma proposta da cineasta Eliane Caffé¹³ e pela experiência prévia do Mapa das Artes de Cidade Tiradentes, propusemos a alguns dos nossos personagens que levassem a câmera providenciada pela produção para registrar elementos do seu cotidiano: poderiam gravar seu trabalho, o distrito, os preparativos para as apresentações, além de filmar livremente o que achassem interessante. No filme, Daniel Hylario, Bob Jay e Michelle Fleury – a esposa de Denilson, o rapper evangélico do Relato Final – empunharam a câmera para gravar o seu universo sem a presença da equipe. Daniel coordenava a “passagem do bastão” para os demais protagonistas. Os resultados foram tão surpreendentes que formam parte importante do corte final do filme.

Em uma sequência marcante capturada com a câmera-bastão, vemos um rapaz negro caminhando no escuro enquanto sussurra para a câmera: “são exatamente 4h40, estamos a caminho do serviço, este é o meu dia a dia”. Em uma série de planos narrados em primeira pessoa, sempre empunhando a câmera que, por vezes, volta-se para seu próprio rosto, Bob Jay, o rapper do RDM, vai pontuando seu dia de trabalho, desde o trajeto de Cidade Tiradentes para o centro – caminhada, condução – até chegar aos túneis onde trabalha “passando cabo”, construindo as novas linhas do metrô. É um longo dia, construído no filme de Bob Jay pela narração das horas que passam: às quatro e quarenta, quando levanta para “trabalhar pra buscar o pão de cada dia pra família”; às “seis e cinco da manhã, rumo ao trampo”, porque, segundo Gabuks, seu parceiro musical que o acompanha na jornada para o trabalho, “nós canta rap, mas nós é peão também: enquanto você tá debaixo do cobertor quentinho, ó os vagabundo aqui ó, aqui, indo trabalhar pra levar o pão de cada dia pras mulher, certo?”; às onze e meia, quando Bob Jay grita para seus companheiros de trabalho nos subterrâneos da cidade: “Vamo almoçar, seus bando de morcego!”.

13 A expressão câmera-bastão nos foi apresentada por Eliane Caffé. Nas suas primeiras experiências cinematográficas documentais, Eliane usou a metodologia para a construção narrativa de *Milágrimas* (2008) sobre o espetáculo do bailarino Ivaldo Bertazo criado com dançarinos que moram na periferia da cidade. A metodologia consistia em entregar uma *handycam* para os bailarinos de Bertazo depois dos ensaios. Cada um devolvia para Eliane um “pedaço” de suas vidas, uma forma de representação de sua realidade na periferia da cidade.

A linguagem da câmera-bastão nos aproximou de situações do cotidiano de nossos protagonistas, como essa descrita acima, vistas a partir de seu próprio ponto de vista, oferecendo-nos uma outra dimensão sobre a vida na periferia de São Paulo e sobre o *musicar*¹⁴ rapper. No filme de Bob Jay, fica evidente a relação que ele estabelece entre sua identidade rapper e seu cotidiano de trabalhador morador na periferia de São Paulo. Seu filme constrói uma representação do cotidiano marcada pela temporalidade do trabalho, pelos longos deslocamentos ainda na madrugada – que caracteriza a vida de quem vive longe do centro –, pela constatação da desigualdade explícita na ocupação do metrô na periferia e nas estações da “classe média” (nas primeiras horas da manhã, as estações periféricas estão plenas de trabalhadores, enquanto os bairros mais abastados ainda dormem), e pela associação entre um *ethos* rapper e a condição de trabalhador. Seus comentários revelam também sua visão sobre a importância de seu trabalho: “se o metrô parar de funcionar, a responsabilidade é nossa, algo errado nós fizemos”. E, se não há música nesta sequência, não faltam poesia e ritmo nas frases proferidas por Bob Jay e seus amigos – o grito ao “bando de morcego” bem poderia ser o refrão de outro rap do RDM.

Cocriações

Outra linguagem que escolhemos desenvolver no filme foi a que chamamos de experimental ou artístico-colaborativa. A proposta era apresentar, no filme, a arte de nossos interlocutores, a partir da experimentação audiovisual direta com a linguagem produzida pelos protagonistas, com a sua participação na criação do material fílmico. Nos primeiros

14 A noção de *musicar*, que desenvolvo em minhas pesquisas a partir do projeto temático “O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia”, iniciado em 2016, lança luzes a este projeto, realizado alguns anos antes. *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. (Giesbrecht; Hikiji; Grunvald; 2021). O *musicar* rapper revela-se não apenas nas letras compostas por Bob Jay, ou nos shows que realizam em Cidade Tiradentes, mas nos encontros com a Família RDM, seja em um churrasco no fim de semana, seja no percurso cotidiano para o trabalho. A câmera bastão e as estratégias participativas de realização dos documentários foram fundamentais para revelar aspectos menos performativos deste *musicar*.

encontros com cada um dos grupos, propusemos a criação de um vídeo artístico com o trabalho de cada um. Todos os participantes ficaram muito animados com essa ideia, mas conseguimos concretizar o projeto com apenas dois dos quatro grupos.

O grafite nos parecia, desde o início, uma das formas mais visuais de expressão artística entre os universos que abordamos no filme. Colocamos o coletivo 5 Zonas em contato com dois jovens artistas que conhecíamos e que além de fazer grafite, trabalhavam com fotografia e cinema. Foi de André Farkas e Arthur Gutilla a ideia de propor o formato *stop motion* ao coletivo de Cidade Tiradentes. O *stop motion* é uma técnica de animação que cria a ilusão de movimento a partir da montagem de frames fotográficos. O trabalho foi realizado em sessões de grafite e fotografia durante dois dias consecutivos. No filme, as latinhas de spray ganham vida, assim como os desenhos grafitados pelos integrantes do 5 Zonas.

Nossa única intervenção foi a apresentação dos artistas e, posteriormente, a realização de entrevistas com transeuntes sobre a arte realizada. O *stop motion* protagonizado pelo 5 Zonas foi filmado e editado por Farkas e Gutilla. A trilha sonora foi composta pela dupla, e não pelos músicos que convidamos para compor a trilha dos filmes etnográficos. O *stop motion* é, portanto, uma obra audiovisual independente, que incorporamos ao filme, que passa a conter múltiplas “camadas de autoria”¹⁵. Nos filmes *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011), nos apropriamos da criação, sobrepondo à animação os depoimentos de transeuntes que gravamos durante as filmagens da ação de grafitagem.

Barro Branco, o videoclipe com o RDM, apresentado no início deste capítulo, é o segundo vídeo experimental de nosso projeto. O experimentalismo, neste caso, é menos o da linguagem – uma vez que o videoclipe é, talvez, uma das formas mais consolidadas de associação de música e vídeo – e mais o do processo de duas antropólogas, realizadoras

15 Discuti com Josep Juan Segarra o conceito de “camadas de autoria”, tematizado em sua tese de doutorado (Segarra, 2019), que analisa, entre outros trabalhos, o filme *A arte e a rua*. Josep realizou pesquisa de campo no LISA, e pudemos conversar longamente sobre o fazer audiovisual etnográfico, e compartilhar a realização de filmes no projeto de pesquisa que desenvolvo desde 2016 com artistas africanos imigrantes em São Paulo. Mendonça e Segarra (2019, p. 47-49) propõem que o conceito de “camadas de autoria” complexifica a reflexão sobre como trabalhos individuais e coletivos “fazem parte dos processos fílmicos”, e que “as camadas de autoria podem estar perpassadas por vínculos criativos ao mesmo tempo individuais e coletivos”.

de documentários, atuando como diretoras de um clipe de rap e com recursos mínimos. O clipe é também outro exercício de cocriação, que envolve compartilhar não apenas a autoria, mas também a criatividade artística. Se a questão da autoria é uma temática bastante discutida na antropologia desde a proposta da etnografia experimental (Marcus; Cushman, 1982; Marcus; Fischer, 1986), menos se escreveu sobre o lugar do antropólogo na cocriação de obras de arte¹⁶. E apenas muito recentemente tem-se discutido o papel de antropólogos que fazem filmes na cocriação de vídeos¹⁷.

A construção ficcional de uma ação na rua foi a forma que encontramos para traduzir uma das letras do RDM: “Família Barro Branco”, que fala do setor no qual os membros do grupo se conheceram, cresceram, e onde vivem até hoje. O vídeo foi incorporado ao média-metragem *A arte e a rua* (2011), mas, antes disso, foi apropriado pelo grupo, que o postou no YouTube com a descrição: “VIDEO CLIP OFFICIAL BARRO BRANCO”. Em comum com a experiência de outros etnógrafos-videomakers¹⁸, realizamos o clipe com pouquíssimos recursos e com a colaboração intensa dos membros do grupo filmado. Foi deles a escolha do figurino dos “atores” e das locações. Daniel Hylario, protagonista e produtor local de *A arte e a rua* (2011), foi o responsável por localizar na comunidade alguém que possuísse um equipamento de som necessário para tocar a música enquanto filmávamos as cenas.

Ao comentar as escolhas dos cenários, Daniel conta que as locações utilizadas na gravação do videoclipe foram pensadas para facilitar o reconhecimento do bairro Barro

16 George Marcus (2004) discutiu a reinvenção do imaginário da pesquisa de campo antropológica a partir de sua apropriação pelo teatro e pelo cinema. Schneider (2019; Schneider; Wright, 2020) tem discutido o alargamento das fronteiras disciplinares, e a riqueza teórica e analítica que emerge do trabalho colaborativo nos interstícios entre arte e antropologia.

17 Giorgianni e Ranocchiari (2020) organizaram na *Visual Ethnography* um dossiê sobre filmes musicais na pesquisa etnomusicológica. Ironizam dizendo que a sociedade de *videomakers-etnógrafos* é secreta, embora não seja pequena. Participamos deste dossiê com um artigo sobre a realização de *Fabrik Funk*, que será discutido no próximo capítulo. Aqui retomaremos algumas das ideias sistematizadas pelos antropólogos-videomakers.

18 “A produção de vídeos de baixo orçamento [...] muitas vezes envolve uma rede de amigos e parceiros que compartilham habilidades, interesses, tarefas criativas, recursos, locais e tempo livre, que unem esforços para realizar de forma criativa o seu empreendimento artístico. O etnógrafo geralmente se envolve no projeto como uma cineasta voluntário: ele é apenas um nó da rede de vídeos, um recurso que os produtores – às vezes os próprios músicos – reuniram gratuitamente” (Giorgianni; Ranocchiari, 2020, p. 5, tradução nossa).

Branco. O videoclipe agencia, portanto, diferentes identificações, se assistido pela comunidade do Barro Branco, por moradores de outros bairros de Cidade Tiradentes, ou mesmo pelo público que não conhece o distrito. A música (seja a canção, como sua representação em videoclipe) constrói uma experiência da localidade, que se torna visível e audível para uma comunidade mais ampla que a local, mas também reforça pertencimentos e identidades no nível da vizinhança mais próxima.

Giorgianni e Ranocchiari (2020, p. 4) afirmam que o videoclipe é um artefato multimodal que envolve múltiplas agências, agendas e discursos, que fogem ao controle do projeto do pesquisador. Embarcar na produção de um videoclipe – ou de outros vídeos que nós chamamos de linguagem experimental ou artístico-colaborativa – implica estar disposto a compartilhar o controle com uma “plethora de atores criativos” (Giorgianni; Ranocchiari, 2020, p. 5, tradução minha). Dattatreya e Marrero-Guillamón (2019 *apud* Giorgianni; Ranocchiari, 2020) sugerem que incorporar o videoclipe como método de pesquisa implica também um compromisso colaborativo radical, que resulta na produção de conhecimento compartilhado e substitui a representação pela invenção como principal meio da pesquisa.

Observação, participação e invenção

Além da câmera-bastão e da linguagem artístico-colaborativa, experimentamos também com métodos do cinema de observação e de participação. Antes de roteirizar o filme, desde as nossas conversas com os grupos, quando ainda não levávamos gravador para o campo, percebemos que, quando eles deixavam de falar diretamente conosco (diretoras ou equipe do filme) e passavam a falar entre si (ainda que com a nossa presença), o discurso e a qualidade da informação eram bastante diferentes. O cinema de observação – que tem no *cinema direto* norte-americano sua expressão mais evidente, mas que é desenvolvido no cinema etnográfico por diversos autores e escolas¹⁹ – foi uma referência central para

¹⁹ Jean Rouch, em seu *cinema-vérité*, associa o cinema de observação a metodologias participativas. David MacDougall pode ser pensado como um dos principais realizadores do cinema observacional no campo antropológico, mas em sua obra transitou entre a observação e a participação. A Escola de Manchester tem formado gerações de realizadores com ênfase no cinema observacional. Para

nossa produção, principalmente para dar conta do que definimos como a “etnografia dos grupos”, que buscou a descrição e detalhes da ação.

O conceito de cinema observacional no filme etnográfico foi cunhado por Collin Young (1995) em um texto publicado na coletânea *Principles of visual anthropology*, organizada por Paul Hockings (1995). Para Young, os realizadores de filmes etnográficos deveriam parar de dirigir os atores sociais, e simplesmente segui-los conforme fossem vivendo suas vidas. Na ilha de edição, deveriam evitar a manipulação excessiva do material filmado, com recursos como voz over, narrativa melodramática, trilha sonora e efeitos especiais. O objetivo seria oferecer ao público “acesso direto ao material apresentado, para que vissem o que o cineasta viu, de modo que pudessem tirar suas próprias conclusões sobre aquilo” (Henley, 2020, p. 289, tradução minha).

Partíamos de um ano de trabalho com entrevistas na localidade – no processo do mapeamento – o que fez desse tipo de interação e registro uma linguagem não menos importante para a construção do nosso filme etnográfico. A escolha do cinema de observação resultava, entretanto, de nossa aposta em uma linguagem narrativa que destacasse o fazer artístico dos nossos personagens, adotando uma metodologia que registrasse os discursos que rodeiam os momentos cotidianos e de organização de nossos personagens: o discurso político presente nas letras de música, didático e identitário nas falas do professor de *street dance* em sala de aula para seus alunos, descontraído, sentimental ou enérgico na roda de conversa de rua entre os amigos – e não o discurso produzido para a câmera.

Nossa observação estava direcionada às ações e gestos cotidianos, mas nossos ouvidos estavam também atentos aos discursos e aos fazeres musicais. Emprestávamos, portanto, recursos tanto do cinema observacional quanto do cinema participativo. Em um artigo publicado originalmente em 1974, no livro *Principles of visual anthropology*, David MacDougall (1995) aponta para a transição entre esses modos de fazer filmes – e no pós-escrito ao artigo, datado de 1994, o autor afirma que as fronteiras entre os modos ficaram menos nítidas.

discussões sobre o cinema de observação, ver Barnow (1993), Da-Rin (2004), MacDougall (1995), Nichols (2005) e Henley (2020).

Para Bill Nichols (2005), o documentário observacional nos daria a sensação de como é estar em uma determinada situação, e o participativo transmitiria a ideia do que é, para o cineasta, estar lá. MacDougall (1995) propõe que, diferentemente da perspectiva observacional, que filma como se a câmera não estivesse lá, se faça um *cinema do encontro*: a câmera *está lá* e está sendo manipulada por alguém de uma cultura que encontra alguém de outra. O filme etnográfico não seria um registro de outra sociedade, mas um registro do encontro. Interessa-lhe refletir sobre a *ética e a política do encontro*. Como o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle? Que responsabilidade tem o cineasta pelas consequências para os sujeitos do ato de serem filmados?

Na nossa experiência, cada situação filmada, evento público ou cena íntima, foi, de alguma maneira, escolhida, negociada ou roteirizada em parceria com os protagonistas da história. Por isso, em nosso filme, observação não se separa de participação. Nesses momentos de criação conjunta de situações, enredos e narrativas, aproximamo-nos ainda mais do ideal rouchiano de compartilhar a antropologia por meio do filme.

O diálogo entre um dos protagonistas do filme com sua esposa, cena que foi registrada nas filmagens durante cerca de 30 minutos, é significativo. Com pouquíssima gente da equipe na sala, o casal sentiu-se extremamente à vontade para *representar* a sua relação usual, cotidiana. A cena mostra preocupações do casal, carinho e até uma discussão. Nossa câmera, operada nesse momento pelo diretor de fotografia do filme, Rafael Nobre, não é, sem dúvida, a “mosca na parede” – para usar a terminologia que definiu o tipo de presença desejada pelos autores do cinema direto. No cômodo de cerca de seis metros quadrados, o fotógrafo, seu tripé e a câmera ocupam um espaço considerável... Como compreender a naturalidade com que o casal discute a vida e a sua relação? Para Rouch, é somente por meio da *ficção* que podemos acessar algumas verdades. A câmera é, mais que observadora, provocadora. Talvez possamos pensar que foi exatamente a presença da câmera que gerou o espaço e a oportunidade para o casal colocar alguns temas “em pratos limpos”.

Bill Nichols (2005) opõe à “mosca na parede” – o cinema de observação – a “mosca na sopa” – o cinema de provocação. Jean Rouch seria um caso exemplar dessa perspectiva. Em seus filmes, o antropólogo-cineasta provoca ao propor performances, ao explorar com a criação de ficções uma aproximação com o real, ao criar com seus interlocutores a dramaturgia que filma. Um de seus filmes, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant* (1971), é um

plano-sequência de cerca de dez minutos sobre uma cerimônia de caça e dança religiosa. Rouch filma enquanto adentra o espaço ritual, aproxima-se dos músicos que tocam os tambores, aguarda o transe até que ele ocorra e, em seguida, afasta-se. Ao falar sobre o filme, Rouch reconhece o papel provocador da câmera:

Existe uma *relação toda especial entre estas pessoas e o cinema*. Eles têm perfeita noção de que as coisas observadas pela câmera são especialmente destacadas. *A câmera passa então a ter um papel ativo na cerimônia*. Se por acaso eu cometo um erro e desvio minha atenção para um participante antes dele merecer o destaque – isto é, dele entrar em transe – eles protestam: “Não! Não é o que você deve filmar agora” (Rouch, 2008, grifos meus).

Em nossos filmes, a câmera também adentra duas cerimônias religiosas. Na primeira, a câmera se posiciona no interior de um círculo de orações dos integrantes do grupo de rap Relato Final. Enquanto circula, mostrando rappers, amigos e familiares proferindo orações em voz alta, simultaneamente e de olhos fechados, a câmera deixa ver o templo evangélico ainda vazio, mas pronto para a cerimônia. As preces dos jovens pedem bençãos para o ensaio do grupo musical (“Deus abençoa grandemente este ensaio”) e sintetizam a prática músico-religiosa do grupo (“Venha fazer o teu querer, Meu Senhor, através da nossa letra”). A câmera se posiciona no centro do evento – “mosca na sopa” – e tem um papel provocador. A partir de uma localização privilegiada (ocupamos um espaço que seria preenchido apenas pela energia das preces), presenciamos e podemos representar esse momento de fé que precede o ato musical.

Na cena que sucede essa prece, vemos o grupo Relato Final já no palco do templo, cantando seu rap gospel – um dos fenômenos que descobrimos durante o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes. Paralelamente ao crescimento do funk e à perda de espaço do rap mais tradicional no distrito, onde esse gênero teve tanta força nos anos 1990, observamos o crescimento da vertente evangélica (gospel) de vários gêneros musicais. O Relato Final foi o grupo que escolhemos acompanhar para apresentar essa tendência. Na cena do show do grupo, a câmera assume uma postura mais observacional, apresentando a performance, os fiéis que rezam, mas também dançam ao som da banda, um público de idades variadas, mas envolvido com a música em um momento de devoção e diversão durante a noite musical do templo.

Aqui, a câmera não provoca, mas é provocada a seguir o ritmo dos corpos que ondulam, revelando também uma diversidade de técnicas corporais no rap evangélico: o som do Relato Final propõe a dança, e até uma sensualidade de movimentos, bastante diversa do rap de protesto, em que as cabeças se movem, concordando com o conteúdo das letras, mas os corpos mantêm-se duros, talvez mimetizando a “firmeza” da atitude necessária para viver na realidade que cantam.

Nas diferentes linguagens e dispositivos criados para o filme, a relação dos artistas de Cidade Tiradentes com o fazer audiovisual foi, sem dúvida, *especial*. A câmera desempenha um papel ativo no agenciamento de ações e reflexões. É provocadora, participativa, observadora e observada. Dirigimos e fomos dirigidas. Criamos juntos – equipe e artistas do distrito –, a Cidade Tiradentes que apresentamos nos filmes.

Filme como etnografia: a muitas mãos

Na coletânea que coorganiza com Turton, *Film as Ethnography*, Peter Crawford publica um artigo de título sugestivo: “*Film as discourse: The invention of anthropological realities*”, no qual explora as diferenças e similaridades entre a escrita etnográfica e o filme, ou entre o que chama antropologia textual e cinemática (Crawford, 1995, p. 66).

Para compreender os processos representacionais no filme e no texto antropológicos, Crawford pensa a relação entre “*Othering – Becoming*”, ou entre presença e ausência na produção de sentidos. No caso do trabalho de campo, o antropólogo estaria em um processo de *becoming*, de se tornar outro, distanciando-se de sua própria cultura. Ao escrever a monografia, é a distância do outro que permite o exercício reflexivo.

Mas seria justamente nessa relação entre presença e ausência que estaria uma diferença fundamental entre o filme e o texto. O texto, resultado do processo de distanciamento, é explanativo, explicativo, *othering*. O filme, com suas capacidades sensuais, comunica uma compreensão, expressa para o público o senso de *becoming*. Para Crawford, o filme é “presença”, resultado da insistência da imagem em “estar lá”. A escrita é “ausência”, distância imposta entre si e o “outro”.

Poderíamos relacionar o processo de edição do filme com o momento da escrita, quando se impõe uma distância entre pesquisador e sujeitos. Mas, na ilha de edição, esse distanciamento é curiosamente marcado por um novo processo de aproximação. Na ilha

de edição, o montador do filme²⁰ aproxima-se, pela primeira vez, do contexto filmado. Para as diretoras, que participaram de todo o processo de pesquisa e filmagem, a ilha de edição é, simultaneamente, distanciamento e presença.

A ilha vira campo.

O primeiro passo nesse novo campo é revisitar todo o material filmado. No nosso caso, além das cerca de 20 horas de filmagens realizadas por nossa equipe (diretor de fotografia e assistente, principalmente), tínhamos mais de 10 horas gravadas com a câmera-bastão pelos protagonistas do filme ou por seus familiares.

O trabalho inicial foi realizar uma primeira seleção desse material, reduzi-lo a cerca de cinco horas, para que o trabalho de montagem pudesse começar. Simultaneamente, a direção construiu um roteiro prévio de edição, partindo da ideia e do roteiro original de gravação, indicando à montadora a história que gostaríamos de contar.

O trabalho de montagem começou a partir das imagens selecionadas e com o roteiro que fornecemos. Alguns dias após o início do trabalho, em que a montadora pode conhecer o material e elaborar alguns minutos de montagens, nos reunimos e assistimos esse esboço inicial. O material apresentado, que seguia de perto nossas indicações de roteiro, não nos empolgou. Esse momento de estranhamento com relação à produção do texto (fílmico) etnográfico – escrito à várias mãos, no nosso caso – nos levou a uma decisão importante: se o processo de produção de todo o filme, até então, vinha sendo muito compartilhado entre realizadoras e sujeitos filmados, o processo de edição não poderia ser diferente.

Karine Binaux é musicista, montadora e franco-brasileira. Já havia trabalhado com ela na montagem de *Cinema de quebrada*, filme de 2008, que resultava de pesquisa de campo com realizadores de audiovisual moradores da periferia de São Paulo. Para o novo projeto, Karine deveria trazer seu conhecimento, sua intuição, sua sensibilidade artística e sua leitura sobre o material para a ilha de edição. A subjetividade da montadora

20 Quando o filme não é montado pelo próprio diretor/pesquisador, tal como no caso aqui discutido. Após a finalização das gravações, trabalhamos com dois montadores diferentes: Karine Binaux editou o curta-metragem *Lá do leste* (2010) e Douglas Guedes, o média *A arte e a rua* (2011). Ambos assinam *A arte e a rua* (2011), uma vez que o média incorpora integralmente o curta em sua estrutura.

ganharia, então, espaço no projeto, evidenciando o alargamento da noção de autoria, que já vínhamos experimentando desde os momentos iniciais da pesquisa.

Nossa aposta como diretoras foi nos desapegarmos do roteiro prévio e incentivar a primeira leitura livre da nossa montadora. O resultado foi surpreendente. A montadora já não é apenas uma técnica de operação da ferramenta de edição, mas também coautora do filme, e a sua apropriação da narrativa da obra faz com que o exercício de criação coletiva passe a ser, na ilha, mais difícil, mas mais sincero e interessante. Olhando o material que produzimos com maior liberdade (com abertura para propor novos caminhos, inclusive diferentes daqueles inicialmente pensados pelas diretoras), a montadora perdeu a insegurança em relação ao seu trabalho. Escolheu as cenas que lhe pareceram mais potentes e defendeu uma montagem que, reflete, de alguma maneira, o seu próprio olhar sobre a periferia.

A experimentação de compartilhar a criação narrativa do filme na ilha tornou-se ainda mais interessante com a oportunidade que tivemos de montar dois filmes: uma versão curta e outra longa a partir do mesmo material. No curta, uma sequência de cenas etnográficas, incluindo muito material captado com a câmera-bastão, compõe um mosaico de fragmentos do cotidiano em Cidade Tiradentes, por meio da experiência de seus jovens artistas. Não há um narrador ou voz over no curta. Nele, a dimensão experiencial se sobrepõe à explicativa.

A versão em média-metragem, *A arte e a rua* (2011), montada por Douglas Guedes a partir do curta-metragem, é conduzida pelo narrador Daniel Hylario. O esforço analítico de Daniel – um pensador de Cidade Tiradentes – resulta em um filme em que ideia e experiência são embaralhadas. As opiniões do narrador (que fala para a câmera) compõem uma nova camada de sentidos, que é sobreposta à experiência dos artistas protagonistas do filme. Diferente da versão curta, na qual cenas do cotidiano apresentavam questões urbanas sem nomear ou conceituar os problemas, cobrando maior participação do espectador para a conclusão e interpretação da obra, a versão média do filme apresenta a problemática da relação entre a arte e o território com maior objetividade.

No curta, Karine Binaux optou por não incluir as cenas do videoclipe *Barro Branco* e outras indicadas pela direção para dar “respiros” ao filme. Para Karine, se os protagonistas não respiravam no seu dia a dia, não era necessário deixar o espectador respirar. A interpretação da montadora franco-brasileira sobre a realidade periférica era

predominantemente negativa, marcada pela ideia de um lugar violento e de carências, e sua montagem se comprometia com a sua preocupação social. Já Douglas Guedes via leveza e alegria nas práticas artísticas cotidianas dos artistas de Cidade Tiradentes, e não se opôs a incluir as “cenas de respiro” – aquelas que resultaram das experimentações artísticas produzidas pela equipe com os protagonistas.

A *ilha* não consiste apenas na relação entre diretoras e editores/montadores. Foram longas as discussões com os músicos que fizeram as trilhas sonoras de ambos os filmes. Percebemos como diferentes olhares para o material filmado resultam em interpretações musicais também diversas, que imprimem sentimentos nas imagens, tingem o filme com tonalidades próprias – ou *modos* distintos, para ficar na metáfora musical.

No curta-metragem, oferecemos liberdade total de interpretação sobre a obra e criação musical ao compositor da trilha. Thomas Rohrer compôs uma trilha densa para *Lá do leste* (2010), que pincela sentimentos de tensão sobre os momentos cotidianos dos nossos protagonistas. Acompanhando diversas sessões de exibição do curta, levantamos a hipótese da trilha e da montagem terem reforçado aspectos tensos e claustrofóbicos da experiência periférica, e, *a posteriori*, imaginamos a conexão entre essa tonalidade sombria e o olhar de artistas de origem europeia sobre a realidade de uma periferia brasileira. Como Karine, Thomas é suíço, mas radicado no Brasil. Membro do coletivo de improvisação Abaetetuba, Thomas toca na trilha a rabeca, instrumento que utiliza tanto em seu trabalho com a improvisação livre quanto com o diálogo que estabelece com a música tradicional brasileira. A trilha de Thomas, traz dissonâncias e tensões típicas do universo da música contemporânea, associadas ao timbre desse instrumento comum em festividades populares de Norte a Sul no Brasil. A música é desconcertante e um pouco enigmática. Dá densidade e tensão ao filme.

Para o média-metragem, optamos por participar mais ativamente da criação da trilha, compartilhando com João Paulo Nascimento e Tiago Frúgoli, os autores da música de *A arte e a rua* (2011), nossas vontades e interpretações. Ambos os músicos tem passagens pelo universo do rap, embora não sejam moradores das periferias paulistanas e tenham uma atuação musical mais variada. João Paulo foi meu professor de violão e regente de uma orquestra didática de música antiga, que integrei no Espaço Musical, escola localizada na Vila Madalena, zona Oeste de São Paulo. Tiago chegou a frequentar a mesma escola e atua como músico e educador.

Na trilha sonora para *A arte e a rua* (2011), João Paulo e Thiago dialogam com o universo do rap, criando texturas sonoras com sintetizador e explorando a linguagem das bases musicais desse gênero musical. Os compositores exploram também as texturas sonoras da cidade, como na cena no metrô, a partir da câmera-bastão de Bob Jay, quando os sons da estação de metrô são aos poucos diluídos na música da trilha. Cabe notar também a sensibilidade dos montadores e do designer de som (Beto Ferraz), que devem deixar as camadas sonoras (trilha, sons ambientes, voz) dialogarem. A própria existência desse profissional – o designer sonoro – e a importância que adquire na produção de nossos filmes etnográficos é indicativa da centralidade da dimensão sonora para a etnografia, em especial quando esta se refere a práticas sensíveis e expressivas, como o fazer musical. O designer sonoro nos ajuda a “escrever” com sons, a construir sentidos e sensações, a provocar imersões e distanciamentos. E agrega uma importante camada à já bastante diluída autoria do filme.

Em sua pesquisa sobre camadas de autoria no filme etnográfico, Josep Juan Segarra me elegeu como interlocutora, acompanhando atividades de pesquisa, docência, realização audiovisual e até me seguindo em momentos de lazer, como quando fui a um ensaio da orquestra na qual tocava violoncelo. Ao terminar o ensaio, representado no filme *Camadas autorais: luzes e sombras* (2019), comento com Josep que o regente da orquestra foi o autor da trilha sonora de *A arte e a rua* (2011), e Josep dirige imediatamente a câmera a João Paulo Nascimento, questionando-o: “você teria alguma camada de autoria no *A arte e a rua*?”. Surpreso e estimulado por Josep a “criar o conceito do zero”, João Paulo – que além de músico e regente é também pesquisador, com doutorado em música – constrói uma interessante imagem sobre “camadas de autoria”:

Você tem uma criação de base, aí vem alguém e assenta uma outra criação em cima, vem outra pessoa e assenta outra criação em cima [...] e aí, de repente, você tem um resultado geral que foi o resultado de diversas camadas de diversos autores diferentes. [...] Num filme, principalmente esse tipo de filme, em que muitas das decisões sobre narrativa saem do pensamento coletivo, eu acho inevitável que isso aconteça. Eu convivo em um ambiente no qual o controle total de uma pessoa com relação à obra é muito valorizado. Se a gente levar essa analogia a sério, é isso mesmo: nas camadas geológicas, onde as superposições não tem um limite definido,

you peg a pedra com várias camadas, em alguns lugares tem um degradê, em alguns lugares tem uma linha que divide mais claramente. Neste trabalho, às vezes a gente teve uma gradação entre estes fluxos, e em certos momentos uma ou outra pessoa desponta e faz um limite mais claro, onde você reconhece uma coisa mais individual. Mas no resultado geral, você não sente as individualidades exatamente. Por exemplo, a presença do Daniel no filme recorta um indivíduo pensante que acaba aglutinando uma série de forças, o filme acaba marcado por essa pessoa, mas ele não define o filme sozinho.

As imagens que João Paulo mobiliza para pensar a camadas de autoria na construção do filme etnográfico são instigantes: o assentamento de camadas de criação é uma metáfora que combina bem com a autoconstrução nos mutirões que caracterizam Cidade Tiradentes e descreve nosso processo investigativo e criativo. A imagem das linhas, mais ou menos tênues, dos tempos geológicos marcados na rocha, onde é difícil estabelecer limites e reconhecer individualidades, descreve bem os processos complexos onde ideias são geradas no coletivo, numa mesa de bar, numa caminhada em busca de marmite, num olhar de relance que revela um plano inusitado. O músico e regente conhece bem o seu “quintal”, onde autorias são muito marcadas e de sua hiperdefinição depende a próprio mercado editorial. Mas o músico compositor também conhece os sistemas de empréstimo e mixagem que caracterizam o universo do rap, por ele e por Tiago Frúgoli apropriados para a criação da trilha do nosso filme. Josep fez a pergunta para a pessoa ideal para abordar processos de autoridade e criatividade, um parceiro que traz ao filme a complexidade de diferentes mundos musicais e acadêmicos, e o trânsito entre o centro e a periferia.

Crawford (1995) defende que transformar a antropologia em uma atividade de contar histórias (*storytelling*) seja o pré-requisito para permitir que a antropologia lide com os aspectos dialógicos, heteroglóssicos e polifônicos do seu encontro com o “outro”. Fazer filmes é um exercício de contação de histórias. E as histórias são contadas em momentos diversos. Em campo, ficam a cargo das performances dos atores – contam com suas palavras, ações, gestos, interações com pessoas, coisas, ambiente. Na ilha, a contação é fruto de escolhas cuidadosas: que história vocês querem contar? O que é importante para vocês? – nos perguntavam nossos montadores. Como contar? Como colocar o espectador em contato com essa experiência tão rica que vivemos em campo? Como decisões

sobre inclusões ou cortes, sobreposições, durações, presença ou não de música afetam a história que estamos contando?

Uma última diferença estabelecida por Crawford entre filme e escrita vale ser notada. O autor nos lembra que, em uma pesquisa de campo tradicional, o material bruto são os dados que tomam a forma de palavras no caderno de campo. Nesse estágio, o significado é estabelecido por meio da textualização, e o antropólogo é o responsável pela codificação do produto final (livro ou artigo). No filme, o material bruto não são as palavras inscritas pelo etnógrafo, mas sim as declarações (palavras, gestos e ações) dos sujeitos em campo, registradas em película, fitas magnéticas ou cartões de memória (o nosso caso).

Para Crawford, a diferença fundamental entre o processo da escrita etnográfica (dado–textualização–texto) e fílmica (tomada–edição–filme) explica porque a “autoridade” (ou verossimilhança) da escrita etnográfica cabe somente ao antropólogo. Ele é responsável pela codificação do produto final – livro ou artigo – e o material bruto não é codificado. No fazer fílmico, o material bruto já seria altamente codificado. E, como tentamos mostrar aqui, o mais bruto dos materiais tem sua autoria altamente compartilhada.

Na última cena de *A arte e a rua* (2011) Daniel caminha (como faz em todo o filme) por um terreno desabitado nos confins de Cidade Tiradentes. O microfone de lapela que carrega registra seu canto baixinho e não muito afinado: “esse grande amor, que tenta se esconder de mim...”. Interrompendo o canto, pensa em voz alta: “já pensou poder colorir toda a dor? Pelo menos o mundo ia deixar de ser cinzento”. A interrupção da fala, deixa ouvir alguns sons do ambiente, mas a sensação é de silêncio. As palavras ecoam. Daniel assenta uma camada definitiva na obra. Os acordes da trilha sonora quase aliviam o silêncio.

* * *

Fabrik Funk

CAPÍTULO 3

improvisação, musicar e fabricação na etnoficção

“Antigamente todo menino queria ser um craque do futebol, hoje eles sonham ser um MC¹. Cidade Tiradentes virou uma *fábrica de funk*”. A observação do produtor audiovisual que cresceu no distrito da Zona Leste de São Paulo, nos dava de presente o título de nosso filme e a pergunta que buscaríamos responder na pesquisa: como se fabrica o funk na periferia de São Paulo? Ao adentrar nesse universo com o dispositivo fílmico que decidimos experimentar, a etnoficção, sabíamos que nós também participaríamos dessa “fabricação”.

Neste capítulo, retomo uma experiência colaborativa que envolveu antropólogas e interlocutores de Cidade Tiradentes na produção de um filme sobre o universo do funk, protagonizado por jovens moradores desse distrito da periferia de São Paulo. Primeira experiência das antropólogas na realização de uma etnoficção, *Fabrik Funk* (2015) resulta de um processo de intensa colaboração entre antropólogas e interlocutores, que se tornam atores e coautores. Que aspectos do fazer musical

1 Sigla para *Master of Ceremony*, que, no universo do funk, corresponde ao músico que canta e, em geral, compõe as canções. No funk praticado hoje em São Paulo, o MC em geral é acompanhado apenas pelo DJ, que compõe as bases eletrônicas e as executa ao vivo nas apresentações.

Funk são evidenciados nessa criação coletiva? Qual a história deste gênero musical que nossos protagonistas escolhem contar? Como a linguagem do filme dialoga com a estética do gênero musical? Como a ficção informa a etnografia? Como o fazer musical funk se apropria do audiovisual, e o que nós, realizadoras de filmes etnográficos, aprendemos com este fazer audiovisual funk?²

Colaboração, criação coletiva, improvisação são alguns dos instrumentos colocados em ação em nossa etnoficção. O trabalho com atores que encenam suas próprias vidas – ou algo muito próximo a elas – permite a expressão de subjetividades, emoções, e de conhecimentos *encorporados*³. A etnoficção revela-se um meio de acessar experiências sensíveis e formas expressivas de forma muito particular.

O chão da fábrica

A colaboração para a realização de *Fabrik Funk* (2015) teve início entre duas antropólogas brasileiras e uma canadense, que se reuniram com o objetivo inicial de realizar um filme em conjunto para experimentar as possibilidades da troca e produção de conhecimento por meio da realização audiovisual antropológica. Autoras do projeto “*Images and Sound Making: A Comparative and Collaborative Approach to Visual Anthropology*”, financiado pela FAPESP, a canadense Alexandrine Boudreault-Fournier, da University of Victoria, Sylvia Caiuby Novaes e eu, ambas professoras da Universidade de São Paulo, realizamos um

-
- 2 Este capítulo é resultado de pesquisas realizadas no âmbito do projeto temático “A Experiência do Filme na Antropologia”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n.º 2009/52880-9 e do projeto “*Images and Sound Making: A Comparative and Collaborative Approach to Visual Anthropology*”, que contou com apoio da University of Victoria e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo FAPESP 2013/50222-0. Revisito aqui artigos publicados por mim (Hikiji, 2015) e em parceria com Alexandrine Boudreault-Fournier e Sylvia Caiuby Novaes (2016, 2017, 2020), codiretoras do filme *Fabrik Funk* (2015).
 - 3 Richard Schechner (2013, p. 39) identifica na incorporação a “experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance”, “epistemologias e práticas nativas que realizam (*enact*) a unidade do sentir, pensar e fazer”. Para Diana Taylor (2013, p. 10), as “práticas incorporadas (*embodied practices*) [...] oferecem um modo de conhecimento”. Na coletânea *Antropologia e performance – ensaios Napedra* (2013, p. 7; nota do revisor da tradução), utilizamos o neologismo incorporado/a para a palavra *embodied*, “como modo de distingui-la de palavras afins: *incorporated*, *corporeal* etc.”.

primeiro encontro em Victoria, Canadá, em abril de 2014, no qual elencamos possibilidades temáticas, levando em conta o histórico de nossas pesquisas.

Alexandrine havia pesquisado o hip hop e o reggaeton em Cuba em seu doutorado e pós-doutorado e demonstrou grande interesse em uma de nossas ideias, um filme sobre o Funk Ostentação, gênero que sabíamos estar em evidência na periferia de São Paulo, em especial no distrito de Cidade Tiradentes, onde eu havia realizado pesquisas sobre o universo do hip hop, que resultaram nos filmes *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011), analisados no capítulo 2. A familiaridade de duas das antropólogas com um universo artístico ligado à juventude – o hip hop – forneceu uma base comum de diálogo, a partir da qual iniciamos o processo criativo.

Algumas semanas antes da chegada de Alexandrine a São Paulo, marquei um encontro com Daniel Hylario, protagonista de *A arte e a rua* (2011) e grande interlocutor nas pesquisas em Cidade Tiradentes. O objetivo era conhecer as impressões sobre o funk deste artista com fortes laços com o hip hop. Em um *shopping center*, conversamos por horas sobre o gênero que “atrai multidões”, definição do então subprefeito de Cidade Tiradentes, em diálogo com Daniel registrada em *A arte e a rua* (2011). Além da música, falávamos das questões associadas ao universo funk: consumo, juventude, gênero e sexualidade.

Quando mencionei a ideia de fazer um novo filme sobre o funk, Daniel expressou um certo desânimo com a produção de documentários. Além de participar ativamente de *Lá do leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011), Daniel havia sido aluno das Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, dirigido alguns documentários⁴, protagonizado outros, feito produção para cinema. Para Daniel, essa linguagem cinematográfica era vista com certo desinteresse pelos próprios moradores de sua comunidade. Mas ao refletir sobre a proposta, Daniel levantou a ideia da realização de uma ficção. Aceitando o desafio, apresentei a proposta às parceiras do projeto, que abraçaram imediatamente a tarefa – para as três, inédita – de realizar uma *etnoficção*.

Nossos primeiros interlocutores em Cidade Tiradentes foram Negro JC e Montanha, os proprietários da Funk TV, uma produtora de vídeo local que na época se especializava

4 Dentre eles, “Defina-se”, curta de 2002, selecionado para o Toronto Film Festival (2003) e para o Tampere 36th Short Film Festival (2006).

na produção de videoclipes para os MCs da região. Com eles, aprendemos mais sobre o estilo que “toca na quebrada e nas baladas de *playboy*”. Soubemos que essa música, compartilha com o futebol, o lugar de projeção de ascensão social do jovem da periferia; ouvimos a expressão “Fábrica de Funk”.

Negro JC e Montanha têm uma interessante trajetória: começaram como realizadores de vídeos independentes – os conheci na pesquisa realizada com coletivos periféricos de audiovisual, que resultou em *Cinema de quebrada* (2008). Atuaram no mercado das produtoras de imagens de festas e casamentos, e conseguiram se estruturar com a produção de clipes de Funk Ostentação. Com a Funk TV, os dois gravaram alguns dos videoclipes que alcançaram milhões de exibições no YouTube⁵. A produção dos clipes de funk para artistas locais era uma outra fonte de renda.

A Funk TV estava localizada em um imóvel alugado na principal avenida comercial de Cidade Tiradentes. Em um dos cômodos, que ainda passava por reformas, foi montado um estúdio com equipamentos sofisticados, como câmeras profissionais, minigrua, iluminação, gravadores de som de última geração. No outro cômodo, uma mesa comportava os computadores que são usados como ilhas de edição. Outros dois cômodos eram usados como recepção e mesas de apoio para os estagiários da Funk TV. A simplicidade do imóvel contrastava com a sofisticação dos equipamentos da produtora e com a qualidade técnica dos vídeos que produz.

Ao ouvir sobre nossa intenção de realizar uma etnoficção, Negro JC e Montanha sugeriram o nome da jovem que viria a ser a protagonista do filme, a Karoline, ou MC Negaly. Ela era uma das artistas promovidas pela Funk TV, além de ser apresentadora do programa Funk TV Visita, que retratava a cena Funk ao apresentar alguns dos principais MCs atuantes em São Paulo. Em uma conversa na Funk TV, gravada no estúdio da produtora com iluminação cedida e montada por nossos interlocutores, apresentamos o projeto do filme para Karoline, que imediatamente se colocou à disposição para representar o papel da jovem que sonha em ser uma MC.

5 As visualizações se tornaram uma das principais fontes de renda da produtora, pois o YouTube as remunera, principalmente quando atingem as cifras de centenas de milhares e milhões.

Após as breves sessões em que definimos o “casting” principal, em um encontro com Daniel, escrevemos o roteiro básico do filme, que seria depois trabalhado e improvisado com os atores nas diferentes locações que imaginamos e que nos foram sendo apresentadas.

O filme aborda o funk a partir da história de uma jovem que, como tantas outras na periferia, trabalha numa firma de telemarketing, onde o ruído de muitas operadoras falando ao telefone ao mesmo tempo é intenso e o trabalho entediante, sem exigências de qualificação profissional. Apresenta os jovens protagonistas dessa cena, atuando em estúdios caseiros e produtoras de vídeo. Traz também a questão do conflito entre gerações e estilos de vida diversos: os enfrentamentos se dão no gosto musical (nossos protagonistas ouvem, além do funk, samba, pagode, gospel e rap...), nos hábitos de lazer e de consumo, nas formas de comunicação, nos sonhos e utopias de cada geração. Ser mulher no universo do funk é outro desafio que nossa história pretendeu narrar.

Por meio da etnoficção, buscamos abordar questões caras à antropologia de uma forma mais sensível e partilhada. Com a intensa participação de atores que improvisam vidas mais ou menos próximas às suas, percorremos mundos imaginados e reais e nos aproximamos da enorme criatividade que se expressa nas bordas da cidade de São Paulo. O filme *Fabrik Funk* (2015) foi gravado em 2014, durante a realização da Copa do Mundo, e finalizado em 2015. Com Daniel Hylario, roteirizamos o filme e organizamos o dia a dia da produção; JC e Montanha encenaram seus próprios papéis no filme, forneceram o *setting* para as cenas na Funk TV e colaboraram no *casting*, indicando a MC Negaly para o papel principal.

Por que etnoficção? Pourquoi pas?

Fabrik funk (2015) é uma experimentação radical com a etnoficção e a antropologia compartilhada. Desde os primeiros contatos com os protagonistas do filme, alguns deles, parceiros em projetos audiovisuais desde 2005⁶, o cinema de Jean Rouch era uma grande fonte de inspiração para minha prática no campo do filme etnográfico. Com as novas e

6 JC e Montanha integravam o coletivo Filmagens Periféricas, retratado em *Cinema de quebrada*, filmado entre 2005 e 2008. Em 2009, conheci Daniel Hylario, como pesquisador-morador do Mapa das Artes de

destemidas parceiras, podemos arriscar ainda mais o trânsito entre os mundos do cinema e da antropologia, o documentário e a ficção.

Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há quase nenhuma fronteira entre filmes documentários e ficcionais. O cinema, arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica onde perder o pé é o menor dos riscos (Rouch *apud* Stoller, 1994, p. 96-97, tradução minha⁷).

Entre o ofício do antropólogo e a tarefa do cineasta⁸, Jean Rouch nunca aceitou uma separação rígida entre arte e ciência. Pelo contrário, via no cinema a única possibilidade para sua antropologia. Em suas pesquisas entre os Songhay, os Dogon e os Bambara, o cinema é sempre chamado como meio de criação de diálogo com a população estudada. Essa preocupação resulta em um projeto inédito que alia as inovações técnicas e estéticas do *cinema direto*, com a câmera na mão e o som sincrônico, ao projeto ético e epistemológico da “antropologia compartilhada” (Sztutman, 2004).

Stoller batizou o método de Rouch com o nome do barco em que seu pai, o meteorologista Jules Rouch, viajou em expedições pela Antártida no início do século XX: *Porquois pas?* [*Por que não?*]. Com isso, afirma a presença do imprevisto na pesquisa de campo e na filmagem do realizador, além de evocar uma conexão genealógica curiosa (Stoller, 1992, p. 37). É com sua imaginação e seu espírito aventureiro e subversivo que Rouch recusa a estabilidade das categorias convencionais, como branco/negro, irracional/racional,

Cidade Tiradentes, que se torna protagonista e produtor local dos filmes *Lá do Leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011), além de roteirista e ator de *Fabrik Funk* (2015).

7 Tradução das autoras do original: “For me, as an ethnographer and filmmaker, there is almost no boundary between documentary film and films of fiction. The cinema, the art of the double, is already a transition from the real world to the imaginary world, and ethnography, the science of thought systems of others, is a permanent crossing point from one conceptual universe to another: acrobatic gymnastics where losing one’s footing is the least of the risks”.

8 Sztutman (2004, p. 50) comenta depoimento de Rouch, em que afirma, aos 82 anos, a antropologia como ofício e o cinema como “tarefa necessária”.

campo/cidade, verdade/ficção, África/Europa (Grimshaw, 2001) e subverte as fronteiras⁹ entre arte e ciência, documentário e ficção, real e imaginário. O que resulta desse cinema é a queda de “todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc.” (Fieschi, 2010, p. 19-20).

Em seus primeiros filmes, Rouch registra ritos, costumes e técnicas dos povos do Níger. Mais tarde, diria que tais cerimônias ou técnicas comportam já sua própria *mise en scène*¹⁰, daí seu interesse excepcional para o filme etnográfico. A característica desse cinema rouchiano é sua constante *invenção*, que se dá no desenrolar do filme, que acompanha o ritual; o roteiro só é fixado pela ordem do cerimonial. Cinema que “não pode ser escrito previamente, tributário que é do acontecimento, do instante, do lugar” (Fieschi, 2010, p. 22)¹¹.

Após alguns documentários¹² ainda filiados a uma “forma relativamente clássica de testemunho”, já surge nos filmes dos anos 1950 “a evidência de uma poética” (Fieschi, 2010, p. 25). Perturbadora, em *Les maitres fous* (1955)¹³, provocadora e reflexiva em *Eu, um negro* (1957-58), de matriz surrealista, que valoriza o sonho e o desejo, por meio da improvisação “metódica e delirante” (Fieschi, 2010, p. 32), experimentada em odisseias inventadas coletivamente, como *Jaguar* (1967).

De toda a sua produção, Rouch realizou cerca de 140 filmes¹⁴ entre 1946 e 2004 (quando morre, em um acidente de carro no Níger), a maioria na África Ocidental, alguns

9 Título, aliás, de um filme realizado por pesquisadores do LISA-USP, que é um exercício reflexivo sobre a obra do autor: *Jean Rouch, subvertendo fronteiras* (2000).

10 Rouch (1968, p. 454 *apud* Fieschi, 2010, p. 22). Mateus Araújo Silva (2010, p. 68) chama a atenção para o tratamento que Rouch dá aos ritos de posseção entre os Songhay e aos ritos funerários Dogon, “tratados de modo a salientar sua dimensão teatral”.

11 Fieschi (2010) refere-se aqui aos filmes de Rouch realizados no início dos anos 1950, como *Les fils de l'eau* (1956), *Yenendi, les hommes que font la pluie* (1951).

12 Como *Les Magiciens de Wanzerbé* (1948).

13 Sobre esse filme, ver Fieschi (2010, p. 26-27), Gonçalves (2008) e Sztutman (2009), por exemplo.

14 Não há uma contagem definitiva dos filmes de Rouch. Esse número é citado por Maxime Scheinfeigel, em uma das primeiras publicações integrais sobre o autor, lançada em Paris em 2008.

dos que se tornaram mais conhecidos são: *Eu, um negro*, *A pirâmide humana* (1959–60) e *Jaguar*. Esses filmes são mencionados como as etnoficções de Rouch, termo que passará a definir parte da obra do autor, apesar de não ter sido por ele cunhado. Rouch sugerira “ciné-fictions” [cineficções] ou ainda “science fictions” [ficções científicas] (Henley, 2010, p. 74).¹⁵

Em *Eu, um negro*, Rouch nos apresenta um grupo de adolescentes africanos de Treicheville, bairro popular de Abidjã, então capital da Costa do Marfim. Eles são operários, jornaleros e fazem biscates. Nós os descobrimos no seu cotidiano, no trabalho ou nas horas vagas. Bastante influenciados pelos mitos do cinema, se autodenominam Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzan. Eles narram suas histórias a partir de suas personagens, personagens que nas palavras de Gonçalves “davam conta de sua própria existência”, falando de si a partir de um outro.

Essa condição da etnografia, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é o seu mundo, dá à etnografia a confiança de tomar o que as pessoas imaginam como sendo uma verdade, isto é, a verdade da etnografia (Gonçalves, 2008, p. 115). Verdade construída a partir de um descentramento, “um tecido de monólogos se unindo em uma única via feita de uma soma de diferenças” (Fieschi, 2010, p. 29). Estranha polifonia produzida pelos amigos de Rouch, que interpretam jovens imigrantes, imaginando-os a partir de suas próprias vidas, mas também das referências que o cinema lhes oferecia: o agente federal norte-americano, o campeão mundial de box. O que resulta dessa cine-etnografia é a “mistura indissociável” (Fieschi, 2010, p. 29) que liga condutas, sonhos e discursos subjetivos. O filme demonstra, de forma etnograficamente densa e por meio de sua narração dramática, a dificuldade da migração, os desejos, as frustrações, os valores que estão em jogo quando se é estrangeiro, o viver em um outro país e, sobretudo, enfrentar naqueles dias a urbanização da África (Gonçalves, 2008, p. 113).

15 Kelen Pessuto (2017, p. 146) chama a atenção para a origem enigmática do termo etnoficção: apesar de sua associação à obra de Rouch, o termo não foi criado pelo autor, mas teria sido utilizado para descrever alguns trabalhos do próprio Rouch e de outros cineastas, como Luc de Heusch, por críticos de cinema. As fontes de Kelen são Sjöberg (2009) e Henley (2010). Kelen chama a atenção ao trabalho de Stoller (1992) que classifica como etnoficções, além das obras acima citadas, os filmes *Petit à petit* (1969), *Babatou, les trois conseils* (1975) e *Cocoricó, monsieur Poulet* (1974).

Peter Loizos (1993) nota que Rouch sinaliza um rompimento com a reportagem e o documentário ao trabalhar com personagens que improvisam. Diz Rouch a respeito de *Eu, um negro*: “Sugeri que eles fizessem um filme no qual pudessem desempenhar os seus próprios papéis, onde eles tivessem o direito de fazer e dizer qualquer coisa” (Loizos, 1993, p. 50, tradução minha¹⁶). Estratégia que, segundo Loizos, foi absolutamente adequada para retratar, numa improvisação projetiva, a vida de jovens migrantes do Níger que conseguiam trabalho ocasionalmente em Abidjã e sonhavam com uma vida melhor, com uma mulher, uma casa e um carro.

Em *A pirâmide humana* (1961), Rouch propõe a um grupo de jovens, brancos e negros, que interpretem papéis de estudantes em uma escola de Abidjã. Não ficamos sabendo se as posições que os personagens assumem (que envolvem relações entre brancos e negros, marcadas por tensões e preconceitos) são as mesmas que as pessoas que os interpretam afirmariam na “vida real”. A possibilidade de agir *como se fosse* um outro permite que questões delicadas sejam tratadas de forma mais livre, talvez *mais perto da realidade*. Gonçalves (2008, p. 117) destaca uma reflexão do próprio Rouch em depoimento no filme *Mosso mosso: Jean Rouch comme si* (1998), de Jean-André Fieschi:

[...] aprendi com os Dogon uma regra incrível, que se transformou na norma da minha vida, que é “fazer de conta” como fazemos agora. “*Faire comme si*” “Fazer de conta” é... “Fazer de conta” que o que dizemos é verdade... os Dogon contam uma história que não aconteceu com eles, mas nas montanhas mandingas, há uns mil anos talvez. Eles fazem de conta que aconteceu no país Dogon. Eles dizem: “aqui se criou fulano, aqui desceu e morreu a raposa...”. Eles narram um mito que nunca aconteceu lá, mas foi em outro lugar, mas eles “fazem de conta”, e “fazendo de conta ficamos mais perto da realidade”.

Ana Lúcia Ferraz interpreta como *jogo de papéis* o que Rouch realiza em *A pirâmide humana* e que ele próprio nomeou como psicodrama:

¹⁶ Nossa tradução do original: “I suggested to them making a film in which they would play their own roles, where they would have the right to do and say anything”.

O *jeu de roles*, *role playing* ou psicodrama – modos de nomear a elaboração do duplo na representação de papéis para distanciar-se da experiência vivida e assim poder ver-se – instaura um trabalho lúdico no processo de formação da consciência (Ferraz, 2013, p. 326-327).

Ferraz (2013, p. 327) aproxima a abordagem psicodramática do interesse pelas “dimensões patéticas da vida humana”, distanciando-a, em Rouch, de uma abordagem terapêutica que opõe normal e patológico:

No filme, o que prometia ser a problematização das relações interétnicas numa África que vive guerras anticoloniais que se configuram como processos de independência nacional torna-se o espaço para emergência do mais patético dos temas, as relações amorosas quando se é jovem e apaixonado (Ferraz, 2013, p. 329).

Apropriando-se da experiência de Rouch para pensar seu próprio trabalho com a etnificção, Ferraz (2013, p. 334) nota que, mais do que uma reprodução do imaginário, a etnificção traz a possibilidade da criação de “novas resoluções para dramas vividos e conflitos já experimentados. Surge a possibilidade de ensaiar o futuro [...]. Projetar devires, presentificando desejos ou revivendo a experiência difícil”.

Em seu doutorado em Teatro na University of Manchester, Johannes Sjöberg (2006) também se aproxima da obra de Rouch para investigar se a improvisação, combinada à observação participante, poderia se constituir como um método de pesquisa etnográfica eficaz para abordar o universo de pessoas trans e travestis em São Paulo, combinando elementos da antropologia e do teatro. Sjöberg (2008, p. 232, tradução minha) identifica então cinco aspectos na etnificção de Rouch, que decide aplicar a seu próprio filme, *Transfiction* (2007): são filmes baseados em *métodos etnográficos de filmagem*, produzidos como *antropologia compartilhada*, em um espírito colaborativo e por vezes *reflexivo*, usando elementos de *filmagem improvisada* para se aproximar da *atuação improvisada*¹⁷ de seus protagonistas.

17 Os grifos são do autor. No original: *ethnographic filmmaking, shared anthropology, reflexive, improvised filmmaking e improvised acting*.

Os métodos etnográficos na filmagem são bastante discutidos: um período extenso em campo, a equipe pouco numerosa, a câmera *na mão* e sob a batuta do próprio antropólogo-cineasta. A *antropologia compartilhada*, aqui já mencionada, passa também por técnicas específicas de realização, como o *feedback* por meio de projeções de trechos do filme em realização, a discussão a partir desses (técnica inaugurada por Flaherty, que Rouch indica como uma de suas grandes inspirações – ao lado de Vertov) e o debate sobre o roteiro do filme com os seus participantes.

Sjöberg identifica a *reflexividade* principalmente na presença de Rouch em seus filmes e no uso das vozes que, muitas vezes, são conversas e narrações improvisadas gravadas a partir da projeção do filme sem a banda sonora. A *filmagem improvisada* se dá com a presença de Rouch no filme, na postura de uma cine-provocação – bem diferente de seus colegas anglo-saxões que defendiam a não interferência do realizador. Sem um roteiro definido, sem diálogos escritos, os atores também improvisam, construindo personagens a partir de suas próprias experiências.

De certo modo, é possível dizer que, na etnoficção, em que os personagens improvisam ao desempenhar seus próprios papéis, estamos mais próximos da realidade do que se estivéssemos entrevistando essas mesmas pessoas sobre sua vida. Na “Introdução” a uma coletânea sobre criatividade e improvisação cultural, afirmam os organizadores: “Não há roteiro para a vida social e cultural. As pessoas têm que se virar na medida em que seguem por ela”¹⁸ (Hallam; Ingold, 2007, p. 1, tradução nossa).

Essa frase talvez resuma, de modo claro, a importância da improvisação dos personagens em uma etnoficção e o quanto essa pode ser estratégica para penetrar a realidade, como já queria Jean Rouch. “[...] a vida não escolhe seu caminho na superfície de um mundo em que tudo esteja fixado em seus devidos lugares, mas é um movimento por um mundo dinâmico” (Hallam; Ingold, 2007, p. 12, tradução nossa¹⁹). Se a improvisação, como afirmam Hallam e Ingold, é inerente à vida social, é efetivamente complicado pensar

18 Nossa tradução do original: “There is no script for social and cultural life. People have to work it out as they go along”.

19 Nossa tradução do original: “[...] life does not pick its way across a surface of a world where everything is fixed and in its proper place, but it's a movement through a world that is crescent”.

sobre ela a partir de generalizações e abstrações como as que são enunciadas por entrevistados, num tipo de comunicação que é no mínimo opaca, como muitos já disseram. A vida social é processo, em que as formas culturais são produzidas e reproduzidas, e não meramente replicadas ou transmitidas de geração a geração.

Antropólogos que produzem filmes dificilmente trabalham com atores profissionais. Nesse sentido, a etnoficção, ao abrir aos personagens a possibilidade de desempenharem seus próprios papéis – ainda que de forma ficcional –, possibilita um cenário em que o trabalho do antropólogo deve ser necessariamente colaborativo com os sujeitos que participam de seu filme. No caso da etnoficção, como os personagens desempenham papéis muito próximos daqueles de sua vida real, a verossimilhança está dada. O personagem não “imita” o que faz, apenas age naturalmente e improvisa diálogos em cena a partir de um plano prévio com o realizador do filme.

Na etnoficção, os protagonistas do filme evidenciam para o próprio realizador suas formas específicas de comunicação, o modo como se vestem, seus relacionamentos interpessoais, seus sonhos e dissabores. Esse é um material precioso para qualquer antropólogo que queira mergulhar num universo outro, que dificilmente se conseguiria num filme documentário.

A fábrica de funk

Após a experiência de realização de filmes sobre o hip hop em Cidade Tiradentes, entre 2009 e 2011, retornávamos a essa localidade em 2014 para observar o fazer musical que no final da primeira década dos anos 2000 se apresentava como um fenômeno surgido nas periferias, mas que avançava para outras áreas geográficas e camadas sociais, não só em São Paulo, como no Brasil. *País do Futebol*, funk de MC Guimê lançado no final de 2013, alcançou em um dia mais de um milhão de visualizações²⁰ e foi escolhido como música tema da telenovela *Geração Brasil*, da Rede Globo. Com locações na periferia de Osasco, Grande São Paulo, onde MC Guimê nasceu, na Vila Madalena, bairro de classe média

20 Em fevereiro de 2022, o videoclipe oficial de *País do futebol* (c2013) tem mais de 96 milhões de visualizações.

alta em São Paulo, e em uma mansão no Guarujá (litoral sul do estado de São Paulo), e com a participação de Neymar Jr. e do rapper Emicida, o clipe apresenta o futebol como o grande sonho de sucesso dos jovens brasileiros. Com a bola no pé no campo de chão batido de Vila Isabel ou em um gramado numa residência luxuosa, jovens sonham com a ascensão alcançada por seus ídolos.

MC Guimê, aos 21 anos, era já um dos grandes nomes do Funk Ostentação, gênero que surge nas periferias de São Paulo em 2008 e, em 2011, é um sucesso nacional²¹. Em Cidade Tiradentes, conhecemos alguns dos protagonistas dessa cena funk. Com eles, aprendemos mais sobre o estilo que “toca na quebrada e nas baladas de *playboy*”. Soubemos que essa música compartilha com o futebol o lugar de projeção de ascensão social do jovem da periferia. A mansão em que meninos brancos e negros batem uma bola no clipe de MC Guimê é um dos cenários que se tornou ícone do Funk Ostentação, que, por outro lado, não oculta a paisagem das quebradas, mas a povoa com carros, roupas e acessórios de luxo.

Negro JC e Montanha, sócios da Funk TV, são importantes protagonistas da cena do Funk Ostentação. Sua produtora cresceu no início dos anos 2010 com a produção de clipes desse gênero. Como nossos interlocutores na realização da etnografia, Negro JC e Montanha trazem seu conhecimento sobre a fabricação do funk, sua circulação e os agentes que atuam nessa cadeia de produção em Cidade Tiradentes. Sendo produtores de audiovisual e proprietários de um portal de internet dedicado ao funk, os donos da Funk TV nos introduziram ao mundo da produção e difusão desse gênero musical, que se tornou o universo central abordado em *Fabrik Funk* (2015). Como atores que interpretam a si mesmos na etnografia, Negro JC e Montanha trazem para o filme o *know-how* de seu campo de atuação profissional: o ambiente de trabalho no qual atuam, a rede de atores do mundo funk da qual fazem parte, o saber local de quem pertence à localidade e é protagonista da cena focalizada. Foram eles que nos apresentaram a protagonista do filme, MC Negaly, artista promovida pela Funk TV, e MC Mini, jovem músico que participa do filme encenando a gravação de um clipe de música de sua autoria.

21 Cabe notar que em junho de 2014, quando realizamos as filmagens de *Fabrik Funk* (2015), o estilo Ostentação já não aparecia como a grande referência. Dividia espaço com o estilo “putaria”, que em suas letras faz referências explícitas ao sexo.

Daniel Hylario, corroteirista e ator de *Fabrik Funk* (2015), tem um jeito próprio de pensar as práticas musicais em diferentes décadas. De uma geração anterior a dos jovens MCs e DJs do funk paulistano, Daniel tinha 31 anos quando fizemos este filme. Em sua experiência pessoal, curtiu samba-enredo quando pequeno, e depois passou a ouvir rap, sertanejo, samba e axé. Mais do que bailes, curtia música em festas que a família promovia em casa, eventos que hoje são chamados “resenha”. Em sua leitura, nos anos 1970, o funk (norte-americano) chega na linguagem da *disco music*. Era essa a música que tocava nas festas em sua casa. Nos anos 1980, ganham força no Brasil os bailes *black*, como o *Chic Show*. Nos anos 1990, o show é o lugar da fruição musical²². E nos dias de hoje, o funk ganha a rua: há os grandes palcos em espaços públicos, os rolezinhos²³ nos shoppings em que o funk é cantado em alto volume por centenas de jovens, os fluxos – encontros sem agendamento prévio, que reúnem milhares de pessoas em torno de carros de som potentes, fechando as ruas da periferia²⁴.

Daniel identifica nos clipes de Funk quatro elementos: 1) a mulher: em geral, branca, estilo “panicats” – em referência às modelos do programa televisivo *Pânico na Band*; 2) o ouro: as correntes, tais como as usadas pelo rapper norte-americano 50 Cent, são figurino obrigatório; 3) os carros: modelos importados, que custam até 200 mil reais, devem ser dirigidos pelos MCs; 4) a dança: muitos vídeos que fizeram sucesso resultam de “passinhos” que são criados pelos MCs.

Acompanhando a cena funk em Cidade Tiradentes, pudemos observar a organização do mercado funk em 2014. Os MCs que já faziam algum sucesso chegavam a participar de seis shows por noite. Mesmo com apenas uma ou duas músicas gravadas, jovens MCs, moradores da periferia paulistana, tocavam nesses shows por cerca de 20 minutos os principais *hits* de outros MCs. Ganhavam de 1 a 5 mil reais por show em média, ou seja, entre um e sete salários mínimos por 20 minutos de apresentação. Para as casas

22 Para uma detalhada história do Funk, sobretudo do Funk carioca, ver Caceres, Ferrari e Palombini (2014).

23 Mais reflexões sobre o fenômeno do rolezinho em Pereira (2014) e Pinho (2021).

24 Sobre os fluxos de funk nas periferias de São Paulo, em um momento um pouco mais recente que o contexto de nossa filmagem, ver a tese de doutorado de Paulo Menotti Del Picchia (2021), por mim orientada no PPGAS-USP.

de show, essa remuneração era vantajosa, uma vez que não precisavam contratar uma banda, mas apenas o MC e o DJ (sendo que este que recebia bem menos que o primeiro, em média 500 reais). Os shows acontecem de quinta a domingo, na periferia e no centro.

MC Negaly, a jovem que Montanha e JC sugeriram como protagonista para nosso filme, tinha na época 18 anos, dois *hits* já lançados, um videoclipe produzido, começava a ser contratada para shows. Apesar desses elementos em comum com os MCs que começavam a fazer sucesso, Negaly nos apresentava uma perspectiva diferente: era uma mulher em um universo predominantemente masculino – havia mais MCs homens fazendo sucesso naquele momento – e não correspondia aos padrões corporais mais valorizados no universo do funk. Sem um corpo curvilíneo e magro²⁵, MC Negaly se apresentava em suas performances e clipes com roupas de marca, cantando e dançando, explorando elementos do Funk Ostentação, como os que canta em *Mais mais da quebrada*, clipe lançado pela Funk TV em 2013²⁶: “Um rolê sedutor, um brinquinho de ouro, um relógio no pulso, corrente no pescoço”. Além dos itens do figurino “ostentação”, a música da MC Negaly listava os objetos de desejo valorizados nesse estilo de funk: carros caros (“dando rolê de Santa Fé”), marcas luxuosas (“Lacoste, Christian, Labella Mafia”), bebidas (“desce o Chandon e a Tequila”).

As principais formas de divulgação da música eram o YouTube e os portais de funk. Um MC podia alcançar o estrelato da noite para o dia. Ao lançar uma música (seja o videoclipe ou somente a gravação sonora) no YouTube, tinha início o processo de divulgação. Há relatos de músicas que “caíram no YouTube” em um dia e no mesmo dia já estavam tocando nos carros que passam com as caixas de som no máximo volume. O número de visualizações era o indicativo do sucesso da música. As casas de shows contratavam os MCs com base no sucesso na internet. Até a Rádio Transamérica – emissora comercial popular que tinha um programa semanal de Funk – costumava tocar as músicas que estavam no Youtube. São, portanto, artistas sem disco gravado, autores de uma ou duas músicas, que viram uma referência nacional e internacional (alguns tocam em países do Mercosul, em outros estados brasileiros, e os de maior sucesso gravam seus videoclipes

25 Izabela Ramos (2016, p. 152) discute como suas interlocutoras expressam uma visão sobre o corpo idealizado no universo do funk: um “corpo magro, no estilo “violão”, ou seja, com curvas acentuadas”.

26 Videoclipe disponível em <https://youtu.be/YhDco-c-L-U> com 86.872 visualizações em 14 fev. 2022.

até nos Estados Unidos). Outra característica interessante do musicar²⁷ funk é o uso dos estúdios caseiros. Graças às novas tecnologias, todas as canções são gravadas em pequenos estúdios domésticos, inclusive alguns “hits” de grande sucesso.

O consumo surge como questão central no universo do funk. Cantado nas músicas, praticado em todas as camadas etárias, “meio de inserção” dos pobres no mundo, segundo Daniel Hylario, o consumo precisa ser pensado no cenário de crescimento do poder aquisitivo das classes populares, nos anos de governo do Partido dos Trabalhadores²⁸. Como Daniel Hylario observa, as classes populares viviam um momento de crescimento da renda, com a diminuição do desemprego, o acesso a postos de trabalho diversos que garantiam uma renda maior à família. Na sua etnografia doméstica, Daniel relatava que em uma família com cinco integrantes, em que todos tivessem algum tipo de trabalho, tinha-se uma entrada financeira que permitia que cada integrante estabelecesse metas de consumo individual, diferentemente do que ocorria nos anos 1970, 1980, em que a renda obtida por cada membro era destinada para a família, para o sustento, para a construção da casa.

Nesse cenário, surgem os objetos de desejo. Alguns são itens de luxo, sonhados por todos, mas acessíveis apenas a poucos MCs que atingiram o estrelato: como automóveis Audi, Veloster, Captiva, Hyundai e motos Hornet e Hayabusa, mais caras que carros

27 Retomo aqui a noção de musicar, apresentada já nos capítulos anteriores. *Musicar* (Small, 1998), no contexto aqui apresentado, refere-se a todo o processo de “fabricação”, circulação e consumo do funk.

28 O surgimento do Funk Ostentação se dá durante o governo Lula (2003–2011), chegando a seu ápice nos anos de governo de Dilma Roussef (2011–2016), a terceira gestão do Partido dos Trabalhadores na presidência do País. Na cidade de São Paulo, o PT também governava entre 2013 e 2017, na gestão de Fernando Haddad. O período se caracteriza por um aumento significativo do poder de consumo das classes populares e diminuição do desemprego. Sicsú (2019) prefere a caracterização do período como a “era dos investimentos” em vez de “era do consumo”, uma vez que há uma leitura pejorativa que associa consumo a endividamento. “O consumo das famílias cresceu no período Lula, mas pode ser considerado como o motor de partida para que a economia alcançasse uma condição virtuosa de crescimento com investimentos e redução drástica do desemprego” (Sicsú, 2019, p. 129). O fato é que durante os governos petistas (2003–2016) houve aumento real do salário mínimo e de ampliação do crédito (na modalidade crédito consignado), resultando em aumento do consumo (Sicsú, 2019, p. 137–138). Segundo dados do Instituto Data Popular de 2013, a classe “C” – famílias cuja renda mensal *per capita* variavam em 2013 de R\$ 320 a R\$ 1.120, e que eram constituídas principalmente por profissionais ligados a serviços de beleza, caixas de supermercados e lojas, representantes comerciais, vendedores e atendentes – gastou mais de R\$ 1,17 trilhão em 2013, movimentando 58% do crédito no Brasil (Alvarenga, 2015).

de luxo. Outros itens desejados são caros, mas acessíveis, mesmo que a custa de dois meses de trabalho (como o “Mizuno mil”, modelo de tênis que era desejado por todos – os *playboys* e os *manos* compartilhavam o mesmo sonho de consumo). Outra opção é o consumo de imitações, mais acessíveis que os bens originais.

Daniel lançava um olhar crítico a esse cenário, chamando-o de “buraco branco”, em um depoimento para o filme *A arte e a rua* (2011):

Igualdade pra quê, mano? Que tipo de igualdade nós queremos? Igualdade material? Ah, então todo mundo vai ter casa com piscina? Alguns tipos de igualdade que as pessoas querem ter é inviável: todo mundo ter o seu auto-móvel? Acho que o caminho que nós estamos criando é o caminho do buraco branco. O buraco negro é aquele que pega tudo e coloca pra dentro de si. São pessoas que guardam muita mágoa. O buraco branco é o contrário, é acreditar que tudo é prosperidade... as roupas são prosperidade, a modernidade é prosperidade, tudo é prosperidade e que tudo é rápido, que é passageiro e... pô, a gente tem acesso à internet e tem outra pessoa que não tem nem videocassete. Pô, mano, até um homem de Neandertal conseguia ter uma caverna e eu, um homem do século XXI, não consigo ter uma caverna...

Alexandre Barbosa Pereira (2014, p. 8), em um artigo sobre o Funk Ostentação, chama a atenção para a importância da imaginação atrelada às novas tecnologias da comunicação para compreender esse estilo. Imaginar-se não implica apenas estar em outro lugar ou país, mas “imaginar-se em outra classe social, em outro contexto socio-cultural, em outra realidade material, em outro mundo do consumo”.

Na cena funk – nos videoclipes, nas músicas, no circuito das casas noturnas e dos produtores – percebe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão mais atrelada ao consumo e ao hedonismo e outra ligada a um projeto de vida, de ascensão social e mesmo de reversão de estigmas ou de afirmação de orgulho por pertencer a certa condição periférica ou marginal. A relação com a origem social pobre, por exemplo, é constantemente destacada pelos jovens. Mc Boy do Charmes, além de gravar o clipe da música *Nóis de Nave* no bairro onde mora, apresenta-se para uma entrevista para um documentário sobre o funk ostentação, em uma ponte de madeira sobre um córrego, tendo ao fundo o seu carro do modelo Captiva cantado em uma de suas músicas” (Pereira, 2014, p. 8-9).

Cabe ainda chamar atenção ao que Daniel Hylario percebe como uma dupla relação entre pobres e ricos no funk. Ao mesmo tempo em que os pobres vislumbram se apropriar dos bens dos ricos, por meio do consumo de itens de luxo e de alto custo (calçados, vestuário, carros), os ricos, ao consumirem o funk, parecem se apropriar de um “vocabulário dos pobres”. Na visão de nosso pensador de Cidade Tiradentes, diferentemente do rap – que *separa*, canta o gueto, reafirma uma identidade marginal – o funk *incorpora*, cria uma identificação dos moradores das periferias com a classe dominante, canta a possibilidade de ser igual ou até melhor, pelo consumo, quando se pode ter (ou desejar) ainda mais.

A fabricação do filme: interpretação, improvisação, musicar, imaginação

Conhecemos, aos poucos, alguns dos pontos descritos anteriormente acerca do universo do funk em Cidade Tiradentes. O tema começava a surgir na mídia, a ser pesquisado por outros antropólogos, e nossas conversas com amigos de Cidade Tiradentes nos informavam. Foram fundamentais nossos encontros iniciais com os proprietários da Funk TV e, sobretudo, nossa relação com MC Negaly, sugerida por Negro JC e Montanha como a protagonista de nossa etnificação. Arrisco afirmar que apesar de termos roteirizado as situações a serem filmadas em parceria com Daniel Hylario, foi com Negaly que adentramos efetivamente no mundo da fabricação do funk, conhecendo desde a geografia musical do bairro até o universo de sonhos e conflitos dos protagonistas desta cena.

O trabalho de criação de uma etnificação com atores não profissionais²⁹, que interpretam papéis muito próximos aos que desempenham em suas vidas, é um processo rico e reflexivo. No filme *Fabrik Funk* (2015), todos os personagens são interpretados por moradores de Cidade Tiradentes que de alguma forma se relacionam com o universo do Funk. Karoline, a atriz que interpreta a protagonista, efetivamente trabalhava em uma

29 Kelen Pessuto (2013, p. 301), em sua análise do cinema iraniano, opta pelo termo “não” ator (com *não* entre aspas), para reforçar a convicção de que “mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles são atores, seja de seus próprios papéis seja representando personagens”. “Se um ator é aquele que age, brinca ou representa, então todos nos filmes são atores, pois estão representando um papel igual ou diferente do que desempenham na vida cotidiana”.

central de telemarketing, tal como a personagem Karoline, que aparece na primeira cena do filme. Se no filme ela sonha em ser uma cantora de Funk, na realidade Negaly já era uma MC, que vinha sendo promovida pela Funk TV, empresa que na história é quem se encarrega da seleção de dançarinas para um videoclipe, atividade que efetivamente costuma empreender. O cabeleireiro com quem Karoline trava um diálogo a respeito de diferentes gêneros musicais é Daniel Hylario, que de fato possui um salão afro em Cidade Tiradentes, e é também um “filósofo da periferia”, apaixonado por música e bastante crítico com relação ao funk.

Para o filme, essas pessoas emprestaram seus corpos, suas vozes, histórias, seus pensamentos, seu *musicar* e sua imaginação. As diretoras contaram para cada um dos atores principais a história que planejavam filmar. O roteiro, escrito juntamente com Daniel Hylario, indicava apenas a ação a ser desenvolvida em cada cena. Não escrevemos diálogos. Cada ator deveria, uma vez ciente da ação, improvisar sua atuação, com base na experiência que possuía com relação a cada situação filmada. Proponho um passeio por algumas das cenas, no qual destaco como a improvisação e o conhecimento *incorporado* têm um papel estruturante no filme, colaborando para a ampliação da *imaginação etnográfica*.

No roteiro escrito pelas diretoras e por Daniel Hylario, a descrição da cena 1 é a seguinte:

Cena 1 – NEGALY NO TRABALHO (INT/EXT)

Negaly trabalha na empresa de telemarketing.

Fim do expediente.

Sai do escritório.

Atenção aos sons deste espaço!

Nos segundos iniciais de *Fabrik Funk* (2015), vemos as cartelas de crédito e ouvimos vozes, sons de teclado, um grito de criança. “Empresa Ativa, Karoline, com que eu falo?” é a primeira frase proferida por nossa protagonista no filme. Aos poucos, o cenário e as atrizes são revelados. Estamos no interior de uma sala pequena, com três funcionárias realizando ligações e atendendo clientes por telefone. É uma central de telemarketing.

As vozes de crianças misturadas ao ambiente de trabalho – que chegam a confundir o espectador mais atento – são um dos índices do mundo acústico³⁰ captado na gravação de uma etnoficção: a empresa de telemarketing que cedeu seu espaço para nossa filmagem é sediada no interior de um apartamento de um conjunto habitacional de Cidade Tiradentes.

Como parte de nosso projeto etnoficcional, decidimos que apresentaríamos a protagonista do filme em seu ambiente de trabalho. Karoline, a atriz, trabalhava em uma empresa de telemarketing na “vida real”, e coube a mim contatá-la para a realização das filmagens. O gerente de Karoline não nos autorizou a filmá-la em seu local de trabalho. Nossa ideia inicial, na etnoficção, era acompanhar a jovem em sua trajetória de Cidade Tiradentes até o centro de São Paulo, onde trabalhava, mostrar a distância do deslocamento, e apresentá-la em sua rotina efetiva de trabalho. Sem a autorização da empresa, buscamos uma alternativa.

Daniel Hylario conhecia uma empresa de telemarketing em Cidade Tiradentes. A proprietária era sua amiga e aceitou não apenas fornecer a “locação”, como autorizou suas funcionárias a atuarem como coadjuvantes na cena. Com a indicação do roteiro acima reproduzido, levamos Karoline ao apartamento/escritório, e explicamos às duas jovens que lá trabalhavam que filmaríamos sua rotina de trabalho, e que Karoline atuaria *como se lá trabalhasse*.

O conhecimento *incorporado* da rotina do trabalho no telemarketing permitiu que imediatamente Karoline se adaptasse ao espaço do pequeno escritório, ocupando uma mesa, uma central de telefone, e assumindo a postura profissional que as duas outras funcionárias também *encenavam* (entendendo imediatamente a proposta da etnoficção, as três jovens, Karoline e as duas funcionárias da empresa, puseram-se a encenar o trabalho

30 Feld, revendo conceitos como paisagem sonora e *soundscape*, propõe a “acustemologia” como alternativa à etnomusicologia. A *acustemologia* ancora-se no “pressuposto básico de que a vida é compartilhada com outros-em-relação, com diversas fontes de ação – *actante*, na terminologia de Bruno Latour (2005) – que podem ser humanas, não humanas, viventes, não viventes, orgânicas ou tecnológicas” (Feld, 2020b, p. 199). A realização de um filme etnográfico implica uma especial atenção às dimensões da escuta destes seres em relação, humanos e não humanos, viventes e tecnológicos. A montagem do filme implica a reconstrução e o evidenciamento destas relações, por meio da escolha de sons e vozes que serão destacados no *design sonoro* do filme.

cotidiano, sendo que nossa orientação foi que as duas funcionárias “reais” continuassem a trabalhar normalmente).

Por um lado, a gravação dessa cena evidenciava o potencial do filme etnográfico de se aproximar de técnicas corporais e de saber-fazeres nativos: sem necessidade de pesquisa, as atrizes encenavam o universo do trabalho em centrais de telemarketing de forma muito competente. Outra potência da etnoficção revelou-se também nesta primeira cena: Karoline, a atriz, levou para a ação o seu celular. Além de trabalhar com os aparelhos telefônicos da empresa, a jovem vez ou outra checava as suas mensagens e redes sociais.

Em vez de recriá-la por dispersar a atenção da ação a ser filmada, decidimos incorporar o gesto da constante consulta ao celular ao comportamento da personagem. E a ação terminou por se constituir em um elemento narrativo estruturante do filme: as mensagens trocadas e postadas por Karoline em seu celular – criadas para o filme a partir de discussões entre os roteiristas – tornaram-se um fio condutor da história. Na cena 1, as mensagens tematizam o universo do trabalho, que é pensado apenas como uma forma de acessar os bens de consumo desejados pela protagonista. Juliet, G-Shock, Armani, Nike aparecem em mensagens de redes sociais que saem do celular de Karoline e invadem o quadro do filme – graças a um truque de montagem encontrado por nosso editor, Leo Fuzer, para animar o mundo paralelo das redes sociais habitado pela nossa protagonista.

Ao final da Cena 1, uma montagem inebriante com as frases repetitivas das atendedoras, os vários toques de celulares, os sons dos teclados e textos de mensagens que vão se sobrepondo invadindo a tela nos conduzem à próxima ação: o retorno de Karoline para casa, em uma longa viagem de ônibus. Apesar de não termos conseguido filmá-la em seu local “real” de trabalho, decidimos encenar o seu percurso de volta, como indicamos no roteiro inicial:

Cena 2 – NEGALY NO ÔNIBUS – SONHO (INT/EXT/CLÍPE)

Negaly está no ônibus que vai do Centro para Cidade Tiradentes. Imagens dela cansada. Imagens do longo trajeto. Negaly dorme. E sonha. O sonho é um trecho de seu videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=YhDcocLU>.

Nessa cena, introduzimos o universo musical do funk no filme, com o recurso ao videoclipe. MC Negaly, a atriz do filme, já havia gravado o clipe *Mais mais da quebrada* (2013),

veiculado pela Funk TV no Youtube. A MC e a Funk TV autorizaram o uso de trechos do clipe no nosso filme. A forma de apresentá-lo na história de Karoline foi como um sonho: cansada ao retornar do trabalho, após trocar algumas mensagens de texto no celular, a jovem dorme no ônibus e sonha que é uma MC que canta e dança o universo do funk ostentação. As imagens de seu sonho são, na verdade, cenas do clipe *Mais mais da quebrada* (2013). No filme, não há indicação da origem deste material audiovisual. As imagens da jovem que dança, desfila pelas ruas de Cidade Tiradentes e canta a ascensão social (“agora nós não tá mais de a pé”) representam no filme o sonho de Karoline. O clipe dirigido por Negro JC e Montanha e já bastante difundido no YouTube, torna-se parte integral da narrativa de nosso filme. Ao acordar, ainda ecoando a última frase da canção, que menciona o “rolê de Santa Fé”, Karoline se depara com seu trajeto cotidiano, filmado com a perspectiva – e o chacoalhar – de quem está dentro do ônibus, ainda se recuperando do torpor do sono.

Duas das antropólogas que dirigem *Fabrik Funk* (2015) já tinham introduzido vídeos em seus filmes etnográficos. No capítulo 2, narro a produção de um clipe com o grupo RDM, e sua inserção no filme *A arte e a rua* (2011). Alexandrine Boudreault-Fournier também havia experimentado o recurso ao vídeo musical em um filme etnográfico, o média-metragem *Golden Scars* (2010). Nas duas experiências anteriores, avaliamos que o uso do videoclipe musical era uma forma eficaz de se conectar com os participantes e com um público local dos filmes, ao usar uma estética associada aos seus fazeres musicais. No caso de *A arte e a rua*, as antropólogas-realizadoras foram as diretoras do clipe, o que resulta em um material visualmente mais experimental, com menos recursos de filmagem, edição e produção que os utilizados em *Mais mais da quebrada* (2013), um clipe realizado por profissionais dedicados a este formato.

Em *Fabrik Funk* (2015), avaliamos que o videoclipe era um dispositivo musical e visual que permitia representar os sonhos de Karoline, que, na narrativa de nosso filme, eram desejos contrastantes com a vida que não a satisfazia. Na apresentação de um dossiê intitulado “*Ethnographically Grounded Music Videos: Experiments in Musical Ethnofiction*”, no qual publicamos um artigo discutindo a presença de vídeos musicais em *Fabrik Funk* (2015) (Boudreault-Fournier; Hikiji; Caiuby Novaes, 2020), Giorgianni e Ranocchiari (2020) argumentam que a ficção ajuda a etnografia quando usada como ferramenta metodológica para a aquisição de um tipo de conhecimento que não seria acessível de outra forma:

sobre o *musicar*, os processos criativos e os sentidos que os sujeitos atribuem ao que fazem. Ambos compartilham a experiência de realizar videocliques com seus interlocutores e afirmam a cenografia e a *mise-en-scène* deste tipo de vídeo musical como “elementos de um ‘evento espaço-temporal’ de grande densidade etnográfica, em que o envolvimento criativo dos pesquisadores é o fator chave para explorar o complexo tecido do imaginário dos músicos” (Giorgianni; Ranocchiari, 2020, p. 7, tradução nossa³¹).

No artigo que publicamos no dossiê, defendemos que *Fabrik Funk* (2015) é tanto um filme musical como um filme sobre música, uma vez que a música tem um papel central na definição da estética do filme assim como de seu conteúdo. Ao realizar o filme, nos tornamos também agentes desse *musicar*: viramos produtores de imagens que circulam nas redes e fazem circular narrativas sobre o mundo funk. Na acepção de Small (1998), o *musicar* envolve não apenas a produção da música, mas os momentos de performance, fruição, consumo e transmissão musical. No mundo do funk, *musicar* envolve MCs, DJs, produtores audiovisuais, público, redes sociais, carros com alto-falantes, caixas de som potentes, *pen drives* e *chips* de celular, bailes e fluxos, fones de ouvido e aparelhos domésticos de som. No caso de MC Negaly e a Funk TV, o *musicar* funk também envolve essa estranha equipe formada por antropólogas e um artista-pensador-cabeleireiro local que inventaram a produção de um filme.

Cena 3 – EM CASA, DUELOS SONOROS (INT)

A mãe de Negaly arruma a casa, ouvindo rádio – sertanejo OU samba dos anos 1990.

Seria interessante que a letra da música ouvida pela mãe falasse de uma mulher muito diferente daquela cantada pelo funk.

Negaly chega, liga um pen drive no som potente da sala.

Mãe e filha começam a discutir. Negaly vai para o seu quarto.

31 No original: “the scenography and the *mise-en-scène* of the music video clip as elements of a ‘spatio-temporal event’ of great ethnographic thickness, wherein the creative involvement of the researchers is the key factor to explore the complex fabric of the musicians’ imagination”.

O sintético roteiro indicava uma situação de conflito na terceira cena do filme: diferentes preferências musicais relacionadas à diferença geracional. Explicamos às atrizes a situação. Kelly Regina Alves, esposa de Negro JC, interpreta a mãe de Karoline. Moradora de Cidade Tiradentes, tem filhos adolescentes e compreendeu o argumento do filme: a mãe que se preocupa com o interesse da filha pelo funk, gênero associado ao consumo de álcool, drogas, festas e à promiscuidade sexual (“coisa de mulher sem vergonha”, nas palavras enfurecidas de sua personagem-mãe). A cena tem início com imagens do bairro, seguidas por um plano externo do conjunto habitacional onde “moram” Karoline e sua mãe (apartamento emprestado por conhecidos da equipe). Ouvimos um pagode, que descobrimos ser a música tocada no celular da mãe, no interior da casa, enquanto cozinha. O tema é romântico. A música é interrompida e vemos a reação da mãe. Um funk começa a tocar. O *beatbox*³² contrasta com a voz melódica do pagode. Em vez de “você já ganhou meu coração” (do pagode), “dois minutos de êxtase absoluto”. A mãe briga com a filha, que vai para o quarto.

A improvisação das atrizes aqui tem início com a definição de que músicas seriam tocadas no celular de cada uma delas. Mesmo diante de diferenças no gosto musical, ambas compartilham os meios de fruição: a música tocada a partir do celular, amplificada no aparelho de som doméstico. Uma discussão com as atrizes e roteirista sobre preferências musicais nos levou à escolha do pagode como gênero preferido pela mãe (poderia ser o samba também, ou mesmo o rap, gênero de sucesso entre a geração que aos 30 e poucos anos tem filhos adolescentes). Kelly havia escolhido de sua *playlist* uma música de Belo, que, no entanto, nunca respondeu à nossa consulta solicitando os direitos de utilizá-la no filme. Os autores da trilha sonora do filme, Ewelter Rocha e Mauro Darcio, sugeriram um pagode realizado por um grupo que conheciam, e que escolhemos em função da proximidade estilística e temática.

32 Caceres, Ferrari e Palombini (2014) apresentam um percurso do *beatboxing* entre sua invenção no hip-hop novaioquino nos anos 1980, seu uso inicial no funk carioca em 2002, até seu uso disseminado no fim da primeira década dos anos 2000. O *beatbox* constitui-se por uma percussão realizada com a voz do MC, como no exemplo de Mr. Catra, transcrito pelos autores (Caceres; Ferrari; Palombini, 2014, p. 200): “Tu tcha-tcha t-tu tcha tu-tu tcha-tcha tchum tcha”.

A música escolhida por Karoline era um funk de MC Kapella MK, chamado “Conselho”. Ouvimos apenas o *beatbox* e uma frase da música antes da interrupção pela mãe. Além de definirem as escolhas musicais e os modos de reprodução, as atrizes improvisaram a briga: os termos “música de velha” e “música vulgar”, proferidos respectivamente por filha e mãe, foram escolhas das atrizes. Os atributos geracional e comportamental associados a cada uma das músicas são evidenciados em uma improvisação que dura segundos no filme. Categorias nativas apreendidas no “jogo de cena”. A etnografia se faz de forma lúdica e visceral na etnoficção.

Cena 5 – SALÃO BLACK POWER (EXT/INT)

Negaly e a amiga caminham para o salão Black Power, animadas com o teste. No caminho, podem mostrar uma para outra algum clipe no celular. Seria legal mostrar algo como o MC Gui (ou algum clipe de autoria da Funk TV). Entram no salão.

Daniel as recebe e elas contam o que querem.

Daniel e assistente começam a alisar o cabelo das meninas, meio a contragosto.

Daniel esboça algumas críticas ao estilo. Talvez possa criticar a partir de músicas que as meninas estejam ouvindo no celular.

A descrição da cena no Salão Black Power é mais detalhada. Isso se dá porque nosso corroteirista é o proprietário do salão e, sendo da geração do movimento hip hop em Cidade Tiradentes, tem ideias próprias e críticas acerca do universo do funk. Na versão final do filme, essa cena tem início com imagens externas do salão e a trilha sonora escolhida por Daniel Hylario, o rap “Um sonho socialista num cruel sistema capitalista”, do grupo Fantasma Vermelho. Ouvimos o MC:

Todos os cofres de todos os bancos à disposição/
 Paredão pros parasitas do cifrão/
 Sem mais valia/ já era/ a função que tinha um patrão
 Um Hopi Hari em cada bairro à população/
 Na World Tennis um real o lançamento/

E terno Armani para aquele que estava ao relento/
UDR extinta e toda a propriedade/
Jóias raras estão aos montes em toda a parte [...].

É com uma canção, um rap de protesto, que joga com os elementos da sociedade de consumo idolatrada no funk ostentação, que seremos introduzidos no salão Black Power e ao personagem Daniel, cabeleireiro que aconselha Karoline sobre suas escolhas profissionais no universo da música. Daniel tece críticas ao gênero funk, quando Karoline lhe conta que pretende ingressar neste mercado. “Música que eu não posso escutar com a minha família, eu já não acho bom”, comenta Daniel, explorando, de forma similar à mãe de Karoline, o argumento moral. Além de visões contrastantes sobre o gênero musical, observamos na própria corporalidade das personagens diferenças importantes: Daniel tem o cabelo em estilo *black power*, Mabe, a outra cabeleireira, também negra, usa um turbante. A especialidade do salão são as tranças e o estilo *Black*. Karoline, também negra, tem cabelos alisados e vai ao salão fazer uma “chapinha”. O roteiro, nesse caso, foi seguido à risca, sem nenhuma necessidade de adaptação: os atores representam a si mesmos, com seus próprios gostos, visões, corpos e adereços.

Cena 6 – FUNK TV (INT)

Negaly entra na Funk TV. Pode passar pelos editores que estão fazendo um clipe de Funk sexista (imagens do clipe para situar o espectador!). No corredor para o estúdio encontra as modelos estilo “paniquete” a espera do teste. As paniquetes olham-na de “cima para baixo”, com reprovação. Negaly decide ir embora, triste.

Quando conversamos com os proprietários da Funk TV sobre a produção do gênero musical, ficou evidente a importância dos videoclipes. Decidimos, então, que apresentaríamos no nosso filme uma gravação de clipe a ser realizada nos estúdios da Funk TV. No nosso roteiro, Karoline decide realizar um teste para atuar em um clipe. JC e Montanha escolheram um dos artistas produzidos pela Funk TV como o autor da canção para o clipe musical. MC Mini é o compositor de *Doidona de Tequila*, a música que ouvimos durante toda a cena, que se tornou, ela própria, um vídeo musical.

No início da cena, Karoline caminha em uma rua de Cidade Tiradentes, enquanto troca mensagens pelo celular. Ouvimos uma música gospel, que tocava em um sebo vizinho à Funk TV – outro *musicar* capturado na gravação, e que invade a nossa narrativa. Ao entrar na Funk TV, Karoline é recebida por Montanha, que anota os dados das jovens que vieram para o teste. A partir daí, a trilha sonora da cena será o funk de MC Mini.

[cantor] Então abre espaço que as meninas dançam muito
 Prepara menina, hoje tá no apetite
 Ela quer sentar, maluca de whisky
 Prepara menina, hoje tá no clima
 Ela quer sarrar, maluca de tequila
 [cantora] Vou descendo até o chão, e a rapaziada pira,
 doidona, de tequila [...].

A corporalidade do funk é o ponto central desta cena do filme. No nosso roteiro, este é o momento em que Karoline pela primeira vez se aproxima da “fábrica de funk”, ao se candidatar a uma vaga como dançarina para um clipe da Funk TV. Havíamos decidido que o conflito nesta cena se daria entre a expectativa da jovem com a gravação de um clipe com um MC famoso, e sua inadequação aos papéis a serem representados pelas jovens dançarinas no clipe.

A corporalidade funk se manifesta plenamente nas festas, bailes e fluxos, espaços que não abordamos no filme, focado na fabricação do funk no estúdio e na produtora. A sensualidade da dança, a movimentação dos quadris que remete ao ato sexual, vem a primeiro plano na gravação do clipe na Funk TV. As duas jovens que chegam antes de Karoline preparam-se para o teste ensaiando os movimentos rápidos com os quadris – o rebolado funk. Montanha e um assistente preparam o set de filmagens, e MC Mini está no local para observar o teste. Em frente às câmeras, as duas jovens dançam com vigor, apresentando também o movimento de agachar até o chão, rebolando. Durante toda a sessão de dança, Karoline olha com desaprovação, e ao ser convidada a ir para a frente das câmeras, desiste do teste. Fim da cena.

As atrizes, amigas do irmão de Daniel Hylario, ambas jovens menores de 18 anos (ficamos sabendo no dia da filmagem, o que implicou conseguir a autorização de seus pais para usar as imagens), estavam tímidas no dia. Explicamos a cena a ser filmada e iniciamos a nossa gravação. Aos poucos, elas foram se soltando, e sua performance frente às câmeras (as da Funk TV, filmadas por nossas câmeras) revelou seu domínio da técnica corporal.

Foram diversas as leituras que as antropólogas fizeram deste evento. Alexandrine, nossa colega canadense, ficou chocada com a “arrogância misógina” do mundo machista do funk – opinião expressa em nosso artigo na *Visual Ethnography*. Mais familiarizada com o movimento funk e com sua onipresença na quebrada e “em festa de playboy”, minha surpresa com a cena foi mais uma vez a habilidade de nossas “não atrizes”: sem experiência de atuação profissional, as jovens enfrentavam a situação do “duplo” set de filmagens sem dificuldades. Naquele momento, estava em contato com um fenômeno sobre o qual viria a refletir um tempo depois da realização do filme: a relação entre corpo, gênero e poder na dança funk.

Várias antropólogas e antropólogos que estudam a cena e a corporalidade funk tem destacado justamente o potencial liberador da dança funk. Paulo Menotti Del Picchia (2021), que fez seu doutorado sobre os fluxos de funk em São Paulo, me apresentou Taísa Machado, criadora do AfroFunk, que afirma que todos os corpos são potentes e a dança (com foco especial no quadril) é o exercício libertário dessa potência. Em suas publicações nas redes sociais, define o AfroFunk como uma aula de funk e uma plataforma “onde a gente pesquisa e pratica *danças com o foco no quadril* para pensar métodos de descolonizar o corpo”.

Para Taísa Machado (*apud* Faustini, 2020), o rebolado do quadril é um método de descolonização corporal. Sua “ciência do rebolado” afirma a dança como um saber legítimo. “O corpo que dança funk emerge como um corpo descolonizado, sensual, livre, fora do padrão, que rebola o quadril, que opina politicamente, que produz saúde e mantém viva uma memória ancestral de alegria e de resistência” (Del Picchia, 2021, p. 167). As duas jovens dançarinas que encenaram a gravação de *Doida de Tequila* (2014) talvez não conhecessem Taísa e sua pedagogia libertadora e decolonial do rebolado, mas sua performance nos instigava a pensar a complexidade da relação entre corpo, sexualidade e poder implicada no *musicar* funk.

Cena 9 – DJ BRUNINHO (INT)

DJ Bruninho recebe Negaly. No início, duvida do potencial. Decide ouvi-la e Negaly ARRASA! Canta super bem uma faixa e já sai com o pen drive mixado na mão!

Os estúdios caseiros são uma peça fundamental no processo de fabricação do funk. As inovações tecnológicas e a disseminação do acesso a computadores, programas de edição de sons, controladores e microfones é notada como responsável por uma radical transformação no mercado fonográfico³³. Aprendemos essa realidade com Karoline, no processo de realização de *Fabrik Funk* (2015). Quando decidimos que incluiríamos uma cena de gravação de uma canção, perguntamos à Karoline onde poderíamos achar um estúdio. Estávamos em frente à casa de Karoline, e em minutos caminhamos até o Studio FZR, do DJ Bruninho, onde alguns dos principais MCs de São Paulo gravavam seus *singles*, inclusive MC Negaly (na “vida real”). Sem nenhuma indicação externa, o estúdio muito bem equipado estava localizado no interior da casa onde o jovem DJ morava com os pais, provavelmente uma das autoconstruções realizadas em mutirão nos anos 1980, quando da formação do distrito de Cidade Tiradentes. Uma ligação foi suficiente para organizar a gravação para o filme.

A cena 9 tem início com uma tomada externa de uma partida de futebol, que envolve times locais. Ouvimos a percussão em ritmo de samba, que embala a torcida. Nesse cenário – que contextualiza uma das principais formas de lazer na periferia e o *musicar* que a integra – Karoline escreve em seu celular “eu acho que as mulheres também podem”, frase que ganha a tela no dispositivo que criamos de materializar em letreiros animados a comunicação virtual de nossa protagonista. No gradil do campo, Karoline encontra um amigo, MC Magrão, e comenta sobre sua nova música “Deusa do Prazer”. Neste momento, conta

33 Em sua dissertação de mestrado defendida em 2013 – um ano antes de nossa pesquisa para *Fabrik Funk* (2015) –, Paulo Menotti del Picchia analisa os processos contemporâneos de produção de discos em São Paulo. Ele identifica nas inovações tecnológicas na área do áudio a amplificação e democratização das possibilidades de produção musical. Ele observa a proliferação dos *home studios* pela cidade: “se você possui um computador, uma placa de áudio e um microfone já pode se considerar o proprietário de um *home studio*” (Del Picchia, 2013, p. 17).

a ele seu desejo de ser MC: “fiz uma música top! Tem lugar para gravar?”. É o pretexto para MC Magrão introduzir Studio FZR, ao qual chegam atravessando a rua, literalmente.

Chegam ao cômodo onde funciona o Studio FZR, nome que está escrito com *spray* numa das paredes da casa, que têm vários outros cômodos ainda sem acabamento (sem massa e pintura, só no tijolo). Cantam um trecho de *Deusa do Prazer*, que traz outro aspecto idealizado no universo do funk, a sexualidade associada à juventude: “A deusa do prazer te faz enlouquecer. Vem novinha, vem que vem, vem novinha”.

O interior do estúdio contrasta com o exterior: computadores, monitores, microfones, equipamentos de qualidade. Após uma breve apresentação a DJ Bruninho e Formiga, Karoline canta um trecho de sua canção *Mais mais da quebrada* (2013), acompanhada apenas pelo *beatbox*, que é feito em conjunto pelos três DJs. Ouvimos então a voz de Karoline e reconhecemos a canção com a qual ela sonhara. No estúdio, à capela, Karoline demonstra seu domínio da performance vocal funk, assim como uma competência literária: é ela a autora da letra da canção, que descreve alguns elementos do funk ostentação, como as marcas cobiçadas e o ideário do sucesso.

Quando nós passa você fica olhando
Então para tudo que nós tá chegando
Você pergunta o que aconteceu
Se eu to ‘forgando’ isso é mérito meu.
Lacoste, Christian, Labella Mafia
Na quebrada nós somo cobiçada
Com esse jeitinho eu esculacho
Hoje são as Mais mais da quebrada.
Pode olhar, falar mal, recalcada
Contra sua inveja eu tô blindada
Eu sou assim, não posso fazer nada
É isso que a gente é [...].

Após a execução da canção à capela, DJ Bruninho elogia Karoline, e ela propõe imediatamente: “vamos gravar?”. A cena continua quase sem interrupção com Karoline ao microfone, ouvindo a base tocada por DJ Bruninho e cantando a versão final da música. A câmera apresenta o trabalho do DJ, mãos nos controladores, olhos no programa de edição musical nas grandes telas do computador, sinais gráficos digitais transformando-se em som e música. O final da canção corresponde a um corte temporal em que vemos MC Negaly de volta ao estúdio para buscar o *pen drive* com a música já produzida.

A música *Mais mais da quebrada* (2013) havia sido gravada efetivamente por MC Negaly no estúdio do DJ Bruninho, e seu videoclipe produzido pela Funk TV. Em nosso roteiro, previmos que essa seria a canção ideal a ser apresentada na encenação da primeira visita de Karoline ao Studio FZR. Mesmo sabendo da relação prévia entre a MC e o DJ, não imaginávamos como dominariam a encenação proposta. Sem ensaio prévio, improvisando a atuação, os três DJs e MC Negaly (como Karoline será identificada a partir da gravação da música) nos colocam em contato com alguns aspectos da performance funk, como o *beatbox*, a impostação vocal, a criação poética, o domínio dos *softwares* e das plataformas de produção de bases sonoras.

Cena 11 – FUNK TV – NO AR (INT)

Negaly entra na Funk TV, passa pelas paniquetes que continuam esperando o teste, elas a olham sem entender o que ela faz ali de novo. Ela vai direto a JC com o *pen drive*. JC poderia estar editando um dos clipes de ostentação (e assim veríamos um trecho do ostentação!).

JC para o trabalho, ouve a gravação de Negaly e imediatamente faz o upload com uma foto e o telefone da funk tv para contatar a artista. Posta e imediatamente começa a observar o crescimento dos “views” (importante mostrar esse aparato tecnológico – ilha de edição, YouTube, *upload*, *views*, etc.). Negaly agradece e diz que está indo pra casa [...].

Apesar de algumas diferenças em relação ao roteiro imaginado, a cena em que MC Negaly leva seu *pen drive* à Funk TV descreve o ponto central que pretendíamos evidenciar: as tecnologias envolvidas na produção e circulação do funk, as relações entre humanos e não-humanos, e os meios de transmissão e consumo deste gênero musical. Negaly é recebida por Montanha, que se lembra de sua tentativa de participação no teste para o videoclipe do MC Mini. Apresenta-a para JC, que está em frente a uma ilha de edição, com

o logo da Funk TV. Negaly comenta que o DJ Bruninho a enviou, mencionando o “canal de YouTube” da Funk TV. JC conecta o *pen drive* a seu computador, e a canção começa a tocar. Assim que a música começa, passamos a ver na tela do computador o videoclipe de *Mais mais da quebrada* (2013), e o contador de visualizações do Youtube: os números aumentam vertiginosamente, dezenas de comentários começam a surgir na nossa tela, passamos a ver o Facebook de MC Negaly, com “posts” de seus shows, e finalmente os números das “views” do YouTube explodem na tela, evidenciando o que seria um “sonho acordado” da MC. Voltando à “realidade” do encontro na Funk TV, Montanha combina com Karoline como proceder: “a gente faz um banner, umas fotos, e *sobe pro canal*”.

Nesta cena, pudemos apresentar, por meio dos recursos de edição e animação, alguns dos aspectos relacionados à produção e circulação do funk, mas também os sonhos e desejos dos jovens protagonistas. O sucesso de um videoclipe no YouTube, medido pelo número de visualizações – idealmente acima de sete dígitos – é representado em *Fabrik Funk* (2015) com a animação dos números em uma página que identificamos ser a do clipe de MC Negaly. Também produzimos uma versão do *feed* de seu Facebook, de modo a narrar para o espectador como são valorizadas as redes sociais, as interações que promove, e as personalidades que constrói. Nesta cena, a fabricação do sonho depende menos da improvisação dos atores, do que da invenção do editor, Leo Fuzer, que materializa, com os recursos de animação e montagem, a rede sociotécnica que queríamos descrever.

Cena 12 – CASA NEGALY (INT)

A mãe de Negaly está de novo arrumando a casa ouvindo rádio. De repente o som de um carro invade a casa com o batidão do Funk. A mãe xinga e reclama. Corre para janela. Vê o carro “tunado”. A voz da Negaly “entra em cena”. A mãe a reconhece, assustada. FIM

A transição entre o estúdio e a rua é marcada por um novo funk. Sob o ritmo intenso, ouvimos a voz de MC Negaly. Imagens da vizinhança de sua casa. Com a transição para o pagode, na trilha sonora, chegamos ao conjunto habitacional onde a mãe da MC conversa com a vizinha: “A Karol tá me dando um trabalho com esse negócio de funk. Vive no fluxo, vive indo pra baile. Eu morro de medo, a gente vê tanta coisa na televisão, né? É tanta putaria, é tanta novinha se prostituindo, é droga, é bebida...”.

Seu fluxo de discurso é interrompido quando reconhece, na música que toca alto na rua, a partir do alto falante de um carro, a voz da filha: “Essa é a Negaly, que vai lançando pra tu. Vem loirinha, moreninha, aquecendo o bumbum”.

O rosto da mãe muda totalmente de expressão, um sorriso se abre, seus olhos brilham: “É a minha filha, ela conseguiu”. Com poucas palavras e muita emoção, Kelly Regina, a atriz, expressa o sentimento reconhecido por todos os espectadores: orgulho da mãe pelo sucesso da filha.

Fabricação, ficção e etnografia

A descrição detalhada do processo de concepção, criação e desenvolvimento do filme teve dois propósitos distintos. Por um lado, refletir sobre as implicações de criar uma etno-ficção para a antropologia: aqui estamos considerando questões metodológicas, éticas e modos de representação. Por outro lado, apresentar como todo o processo de produção e análise do filme (este realizado *a posteriori*, na escrita do texto) pode informar sobre o *musicar funk* em Cidade Tiradentes.

No final do filme, incluímos o letrero: “Nem todos os personagens e eventos deste filme são fictícios. Qualquer semelhança com pessoas ou eventos reais não é mera coincidência”. A advertência conclui uma das sequências mais longas do filme – os créditos – onde o espectador pode conferir que a maioria dos atores interpreta a si mesmo. As fotografias e vídeos que acompanham os créditos corroboram essa informação: são, quase todos, registros da atuação de MC Negaly na “vida real”, exceto sua foto na capa da revista *Veja*, uma “fabricação” nossa, que toma como base uma edição da revista de janeiro de 2014, que destaca na capa e em uma reportagem de 16 páginas MC Guimê – “ele é da periferia” – e seu clipe visto por 42 milhões de pessoas³⁴. Na fabricação do sonho de MC Negaly, brincamos também com o Photoshop – programa de edição de imagens popularizado em tempos de sua ampla manipulação digital.

34 A capa pode ser vista neste feed do próprio MC no Facebook: <https://www.facebook.com/202788579766595/photos/a.315816678463784/705846526127462/?type=3>

O trabalho com “não atores”, ou com pessoas que interpretam papéis muito próximos aos seus, foi, como busquei evidenciar aqui, fundamental para o conhecimento etnográfico. São eles que nos apresentam as formas do *musicar* funk, sua presença no território, os meios técnicos e humanos que mobiliza, os saberes, corporalidades, subjetividades e os afetos a ele associado. A performance para o filme permite o jogo contínuo entre o “não EU”, personagem encarnado pelo ator, e a pessoa no curso de sua própria vida. Como analisa Richard Schechner (1985), o ator/*performer* é, simultaneamente, um “*não eu*” e “*não não eu*”. O ator da etnoficção também vive essa dupla possibilidade, de ser outro, não deixando de ser “eu mesmo”. Observar esse jogo, criando junto com os atores, foi a grande aventura etnográfica que pudemos experimentar.

A ficção permitiu que passeássemos por temas bem conhecidos, em função de nossas pesquisas, mas adotando uma estética narrativa e um tipo de escrita diferente do que é comum na antropologia. Pudemos abordar os sentidos, as emoções e os sonhos de nossos interlocutores. Segundo David MacDougall (2006), o valor principal dos filmes de Jean Rouch está não somente no seu conteúdo etnográfico, mas também na exploração de emoções, do intelecto, dos desejos, das relações e das percepções mútuas dos espectadores. *Fabrik Funk* (2015) é, até o momento, minha aproximação mais radical com a proposta rouchiana da etnoficção.

Além disso, a realização de uma etnoficção nos permitiu entender o potencial de tal empreendimento na divulgação da pesquisa antropológica. A etnoficção representa para nós uma abordagem metodológica, mas, mais do que isso, uma estética que nos leva para além dos muros acadêmicos. Se os nossos interlocutores e seus amigos revelam desinteresse com o documentário – como me dizia Daniel em nossa primeira conversa sobre o novo filme – com a etnoficção procuramos nos aproximar da estética audiovisual do funk e da juventude periférica. O filme está disponível no site do LISA-USP, onde foi visto por cerca de 3 mil visitantes, e também na Funk TV³⁵, com 3,7 mil visualizações. Os números estão longe dos dígitos alcançados pelos MCs mais famosos, ou mesmo pelo videoclipe de MC Negaly *Mais mais da quebrada*, com

35 3.750 visualizações em 30 jan. 2024 (youtube.com/watch?v=XyTouHADjdo).

mais de 87 mil views. Mas é ainda assim significativo, se comparado à circulação de um texto acadêmico.

A realização da etnoficção também produz novos questionamentos sobre a escrita etnográfica, seja com palavras ou com imagens. Depois de *Writing Culture* (Clifford; Marcus, 1986) e a crise da representação nos anos 1980, a maior parte dos avanços experimentais na etnografia foi realizada no domínio da escritura. George Marcus (2010) afirma que uma apropriação radical do visual teria o potencial de alargar as perspectivas da pesquisa na nossa disciplina.

O imaginário etnográfico se cria por associações, conexões e relações que os antropólogos observam e consideram como importantes para explicar um grupo ou fenômeno social. A *mise en scène* do campo etnográfico significa, então, a disposição de elementos, objetos, pessoas, eventos, lugares e artefatos culturais na perspectiva de criar uma compreensão de um determinado fenômeno (Marcus, 2010, p. 268). A noção de *mise en scène*, emprestada do teatro e do cinema por Marcus, se aplica naturalmente ao processo da realização de uma etnoficção. Espero ter evidenciado isso na descrição da realização das cenas em relação ao roteiro imaginado para cada uma delas.

Daniel Hylario, MC Negaly, Negro JC, Montanha foram nossos interlocutores, no sentido mais tradicional do termo na pesquisa etnográfica, mas também atuaram como roteiristas, improvisadores, produtores, atores e cocriadores de nossa etnografia audiovisual. Além de suas experiências e reflexões sobre o universo do funk, trouxeram para o filme diferentes modalidades de discurso e comunicação (a conversa, a troca de mensagens, o canto, a discussão), atitudes, pensamento, corporalidades.

O *musicar* funk se revela em diferentes ações desses atores: na performance, que implica cantar e/ou dançar, fazer o *beatbox*, bater palmas, discotecar; na composição (construção de bases, edição, gravação); na produção audiovisual (gravação e edição de vídeos); na circulação (por meio de *pendrives* e *uploads*) e consumo individual ou coletivo (nos portais de internet, nas ruas, nos carros, nos bailes, nos fluxos, nos celulares). O *musicar* funk também se dá no vestir-se, no treino corporal para a dança, no conhecimento espacial do seu bairro.

Foi com nossos atores-interlocutores que aprofundamos, antes, durante e depois da produção do filme, nosso conhecimento sobre o *musicar* funk neste que é o maior conjunto habitacional popular da América Latina. Dessa maneira, o processo global de produção

do filme se transformou em nosso campo etnográfico. Podemos dizer que a fabricação do filme – um filme sobre a fábrica de funk – de alguma forma também fabrica esse *musicar*, num imbricado processo de investigação e invenção.

* * *

Afro-Sampas

Afro-Sampas⁸⁰: Filmar o musical translocal

CAPÍTULO 4

Tindorerê, auê Caiuza /
Tindorerê é sangue real
Ele é filho eu sou neto de Aruanda /
Tindorerê, auê Caiuza
Música tradicional
(Candomblé de Caboclo)

Os versos do Candomblé de Caboclo são entoados por Ari Colares, pesquisador de ritmos afro-brasileiros, em seu primeiro encontro com Edoh Fiho, percussionista togolês que vivia há três anos em São Paulo, em janeiro de 2017. Recebendo o africano em sua casa e ateliê musical, o brasileiro decidiu mostrar a Edoh algo de “nossa tradição afro-brasileira”, depois de ter aprendido com ele alguns ritmos do outro lado do Atlântico. A cena é registrada por Jasper Chalcraft e por mim, antropólogos também responsáveis por promover o encontro.

¹ Os três filmes que integram este capítulo – *Tabuluja (Acordem!)* (2017), *Woya Hayi Mawe – Para onde vais?* (2018) e *Afro-Sampas* (2020) – estão disponíveis no site afrosampas.org (ver aba “filmes”).

No filme *Afro-Sampas* (2020), terceira produção da pesquisa conduzida pelos antropólogos desde 2015 com músicos e artistas africanos que vivem em São Paulo, a canção introduz o seguinte diálogo:

Ari Colares: É, porque aqui misturou. Você tinha africanos de um lugar, africanos de outro lugar. Africanos de muitas culturas diferentes. Aí eles se juntaram, e um pouco disso, um pouco disso, um pouco disso, um pouco tudo junto, fizeram outra coisa. Aí se fez o afro-brasileiro. Fez-se o candomblé, que mistura diferentes orixás. Eu vejo como uma coisa boa. O afro-brasileiro conseguiu fazer sobreviver, conseguiu manter vivas culturas africanas, só que todas juntas. Não é Nigéria, não é Benin, não é Togo. É Brasil, que é tudo junto, misturado.

Edoh Fiho: Mas tem uma coisa. Brasileiro não gosta de gente que tem cor preta. Brasileiro não gosta de africano.

Ari: E por que não gostam de africano? Eu sou branco, mas sou misturado. Eu tenho bisavós africano, índio, português, italiano, tudo junto.

Edoh: Índio, italiano, chinês, japonês...

Ari: Chinês, japonês com brasileiro. É que a minha família misturou, misturou, misturou... E aí eu sou branco. Mas por um acaso eu sou branco. Mas eu sou brasileiro. E se eu sou brasileiro, eu tenho África e tenho Europa aqui, tudo junto.

Edoh: É o teu sangue, não a cor.

Ari: Meu sangue é misturado. Meu sangue tem africano junto.

Edoh: Mas o brasileiro não sabe disso, ele faz diferença com o africano. Ele não gosta de africano. Ele não gosta de japonês. O sangue dele misturou, ele não tem só um sangue.

Ari: É, o meu não é só um sangue. Qualquer lugar tem gente boa e gente ruim.

Edoh: Aqui no Brasil é muito complicado.

A intensidade da cena, que é apresentada no último terço do filme, aos 33 minutos, está relacionada a um desencontro revelado no encontro por nós provocado: o candomblé de caboclo que Edoh aprende a cantar com Ari ainda ressoa, quando Edoh

relata sua experiência do racismo e da xenofobia, tensionando a versão harmônica da “mistura” brasileira de Ari. Tocado pela experiência musical que resulta de diásporas africanas históricas, Edoh afirma sua perplexidade com o país em que vive: “o Brasil é complicado”.

Início este capítulo com a apresentação de uma cena de um filme realizado na pesquisa intitulada “Ser/Tornar-se Africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”, que integrou o projeto temático *O musical local – Novas trilhas para a etnomusicologia*². Nossa pesquisa aborda o que denominamos a “diáspora criativa” de africanos que chegaram a São Paulo nos últimos anos. Buscamos entender como esse *musical* de novos imigrantes transforma a localidade e é por ela transformado. Acompanhando artistas provenientes de países como Togo, República Democrática do Congo, Moçambique, Angola e Senegal, observamos como eles têm vivido e ganhado a vida, que espaços de atuação tem encontrado, com que expectativas sociais tem se deparado. Ao seguir seu trabalho artístico, suas decisões, dilemas e dificuldades, nós aprendemos também sobre políticas de identidade e políticas culturais do Brasil contemporâneo.

O fazer audiovisual é o nosso principal instrumento na investigação. Em sete anos de pesquisa, realizamos gravações que resultaram em dezenas de registros (performances, entrevistas, videoclipe), disponíveis em um website lançado em 2021 (afrosampas.org), e em quatro filmes etnográficos, nos quais temos experimentado diferentes tipos de colaboração com músicos e artistas africanos que imigraram para o Brasil nos últimos anos. Neste capítulo, reflito sobre a experiência de filmar o *musical* translocal, aprofundando a reflexão até aqui realizada sobre o filme como meio de pesquisa, com base no ideal rouchiano da antropologia compartilhada, enfatizando, no presente projeto, os aspectos da *cocriação* e do filme como *composição*.

2 Fui pesquisadora principal do projeto temático “O musical local: novas trilhas para a etnomusicologia” (Fapesp Processo 05318-7), desenvolvido entre 2016 e 2023, com mais de 70 pesquisadores envolvidos (da iniciação científica ao pós-doutorado, além de doutores da USP, Unicamp e outras instituições brasileiras e estrangeiras). Este capítulo baseia-se em pesquisas realizadas juntamente com Jasper Chalcraft neste temático, e revisita, além dos três filmes mencionados, algumas das nossas publicações: Chalcraft e Hikiji (2016, 2018, 2020, 2021, no prelo); Leaha, Hikiji, Chalcraft, Lopes e Brandão (2021) e Chalcraft, Hikiji e Segarra (2017).

Nesta pesquisa, assumimos o fazer audiovisual compartilhado como método e resultado, experimentamos o filme *como* etnografia, somos antropólogos e realizadores, por vezes coautores, por vezes coartistas³. Neste momento de textualização, a questão sobre como inscrever um conhecimento que se dá a partir de escuta, fazer musical, audiovisual e troca criativa traz a *intermedialidade* como caminho.

Steven Feld se depara com essa questão ao lidar com a etnografia a partir da pesquisa com músicos da cena jazzística em Accra, capital de Gana, baseada na produção colaborativa musical, na discussão de referências, na gravação de CDs, na realização de filmes. Para Feld, a textualização em tal contexto implica refletir sobre voz, polifonia e dialogismo. Na progressão do som para a imagem e depois para o texto, Feld (2020, p. 4) destaca uma “sequência de movimentos representacionais”, na qual a subjetividade e a intersubjetividade se deslocam. Para produzir música com seus interlocutores, o antropólogo deve escutar gravações com eles, falar sobre elas, fazer música junto. A produção de filmes também é incorporada nesse movimento, e a colaboração torna-se intermedialidade. Para completar, no momento da escrita, os comentários de seus interlocutores sobre o texto por ele produzido são incorporados, por vezes como longas notas de rodapé. É dessa “conjunção entre mídia sônica, visual, sônico-visual e textual” que se constitui, segundo Feld (2020, p. 5), a “intervocalidade, intermedialidade e intersubjetividade”.

Na pesquisa aqui apresentada, a *intersubjetividade* se coloca no movimento de cocriação de filmes etnográficos, a *intervocalidade* é tanto conversa quanto escuta, e a *intermedialidade* se expressa neste texto quando ele é construído a partir do recurso a registros audiovisuais de momentos de criação musical e discursiva, alguns deles provocados pelos antropólogos, outros por nós observados.

3 As referências aqui são várias: a antropologia compartilhada de Jean Rouch (Hikiji, 2013), as discussões do campo do filme etnográfico (Crawford; Turton, 1995), os experimentos com arte e antropologia (Schneider; Wright, 2010). Discutimos alguns desses aspectos colaborativos no fazer do filme etnográfico em Chalcraft e Hikiji (2020).

Lugares do musicar

Quem anda pela cidade de São Paulo notou a transformação da paisagem humana na última década. Na Praça da República, nas galerias da 24 de maio, no comércio do Brás, em bairros como Cambuci e Guaianases, circulam homens, mulheres e crianças negras, que se diferenciam da população preta e parda paulistana, seja por suas feições, seja por suas vestimentas ou práticas culturais. Não é difícil encontrar na cidade homens e mulheres que nem sempre falam português, que fazem música *religiosamente* todas as segundas-feiras na praça da República, vendem panos, esculturas, eletrônicos e roupas no mercado ambulante, trançam cabelos nas galerias.

O principal destino da imigração africana contemporânea fora da África ainda é a Europa⁴. O Brasil, e São Paulo em particular, não recebem um grande número de imigrantes do continente africano, nem mesmo dos países lusófonos como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. No entanto, nos últimos anos, o número de imigrantes e requerentes de asilo vindos de países africanos aumentou significativamente. Em 2000, 1054 imigrantes vindos de 38 países africanos eram contabilizados no Brasil. Em 2022, são cerca de 52 mil na contagem oficial. No Brasil, desde 2010, foram registrados cerca de 161 mil pedidos de refúgio. Em 2017, ano com mais solicitações, das 33 mil, 4785 foram feitas por africanos. A maioria dos africanos deixa seus países por motivos econômicos, mas o número de pedidos de refúgio de países que vivem guerras civis tem aumentado. Na cidade de São Paulo, em 2019, a PF contabilizava 3283 imigrantes regulares vindos de Angola, 2904 da Nigéria, 1032 do Senegal, 509 da Guiné-Bissau, 175 de Gana, 68 da República Democrática do Congo (foram 517 em 2018), 62 do Togo.

Esta pesquisa teve início em 2015 e, desde então, temos acompanhado indivíduos e grupos que atuam na cidade de São Paulo em frentes musicais e artísticas diversas. São

4 Só entre 2015 e 2023, a Itália recebeu por mar cerca de 854 mil refugiados, a maioria africanos (dados disponíveis em <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean/location/5205>, consultado em 30 jan. 2024). Flahaux e De Hass (2016, p. 18) mostram que a maioria das migrações africanas são direcionadas para outros países africanos. Os autores levantam a hipótese de que com os controles mais rígidos de imigração na Europa, muitos africanos que possuem habilidades e educação estejam indo para outros países: China, Índia, Rússia, Turquia, Japão, Brasil e Argentina. A maioria não o faz como refugiado, mas para estudar, trabalhar ou desenvolver seus negócios.

imigrantes ou refugiados de diferentes países africanos, com experiências profissionais e inserção social também diversa. Seu *musicar* ocorre em espaços de performance populares e de elite, de auditórios a bares e espaços públicos. Seu *musicar* transforma espaços existentes e cria outros.

Identificamos três tipos de lugares para o *musicar* africano em São Paulo: espaços públicos; espaços culturais institucionais e espaços privados informais, como bares e centros culturais. Dentre os espaços públicos, palcos no Largo da Batata ou sob o Viaduto 9 de julho sediaram, em 2015 e 2016, festivais para a causa imigrante; a Praça da República recebia semanalmente o grupo senegalês Baye Fall; dentre os espaços culturais institucionais, acompanhamos eventos no Museu da Imigração, no Centro Cultural Jabaquara, no Museu da Imagem e do Som (MIS), na Biblioteca Mário de Andrade, em diversas unidades do Serviço Social do Comércio (Sesc); e entre os espaços privados, o centro cultural Aparelha Luzia, o restaurante palestino Al Janiah, o bar Fatiado Discos, o restaurante Tanger. Mais recentemente novos espaços, alguns geridos por artistas imigrantes, tem surgido, como o Centro Cultural Afrika, criado pelo congolês Yannick Delass.

As apresentações, seja em bares, restaurantes ou centros culturais (espaços privados ou públicos), se dão em eventos ora voltados à música do mundo⁵, ora à “causa” do refúgio, ora à cultura afro-diaspórica. Yannick Delass promovia o Gringa Music no restaurante Al Janiah, tocava no Fatiado Discos em noite denominada “Jantar dos refugiados” – ambos espaços culturais privados –, levou seus projetos de curadoria para a Biblioteca Mário de Andrade, um espaço público, tocou em festivais promovidos por organizações por causas sociais, fez diversos shows em unidades do SESC, organização privada não lucrativa, uma das principais promotoras de atividades artísticas no país, com forte ação para a promoção

5 Embora São Paulo seja uma megacidade global, tendo aspectos de suas cenas culturais em comum com lugares como Londres, Nova York, Berlim, uma diferença fundamental é a inexistência da *world music*. Em parte, isso se deve à categorização do próprio Brasil como fonte de músicas deste gênero. Para os novos artistas da diáspora africana, a inexistência da *world music* no Brasil se torna uma questão, uma vez que na Europa e nos Estados Unidos eles poderiam usar seu capital transcultural dentro dos circuitos de distribuição e consumo desse gênero musical. A complexidade da questão ressoa algumas das críticas feitas à categoria *world music*: é redutora, inconsistente, romântica e geralmente fora de sincronia com gêneros musicais, cenas e subculturas nos países de origem. Para uma discussão sobre o uso do termo *world music* na etnomusicologia e no mercado musical, ver D’Amico (2020, p. 44-45).

do que define como diversidade cultural, e inaugurou, em 2022, o Centro Cultural Afrika, no qual promove shows de músicos imigrantes e brasileiros. Esses espaços, institucionais ou não, públicos ou privados, são ocupados com o musicar dos artistas imigrantes, e nos últimos anos observamos a constituição de uma cena musical diversa da brasileira.

Encontramos, pela primeira vez, a música africana operando simultaneamente em espaços públicos e institucionais. Os dois Festivais do Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto de São Paulo (Grist) aconteceram na praça pública do Largo da Batata (bairro residencial-comercial) e no MIS. Outro espaço musical com temática semelhante – o Festival do Dia do Refugiado – ocorreu sob o Viaduto 9 de Julho, um espaço público, mas com forte atuação do Al Jannah, um espaço privado, mas também uma espécie de centro cultural que atende à comunidade migrante. O proprietário morava na ocupação do Hotel Cambridge, e os dois espaços, restaurante e ocupação foram fundamentais para fomentar o debate e o ativismo em torno das questões dos refugiados.

Em uma das minhas primeiras incursões a campo, ainda em 2015, encontrei Edoh Fiho e seu grupo de músicos e dançarinos togoleses (Grupo Esperança - Festival GRIST, 2016). Era o Festival Grist, evento de um dia organizado por um grupo de refugiados, migrantes e sem-teto, e que incluiu pessoas de países tão diversos quanto Peru, Bolívia, República Democrática do Congo, Haiti, Senegal, Togo e Palestina. Começávamos a mapear a presença africana na cena musical paulistana, e uma de suas faces visíveis eram esses palcos públicos em que música e diversidade cultural estavam associados à movimentos sociais pela causa imigrante e de moradia. Na época, Sassou Espoir era o líder do Grupo Esperança e o batizou com a palavra portuguesa para seu nome. Como bailarino profissional desde 2012 no Togo, Sassou havia atuado em diversos grupos de dança folclórica em seu país, e com o último, Tche-Tchoula, se apresentou na China, Peru, Chile e Brasil. Foi durante uma dessas turnês internacionais que ele, Edoh e outros músicos do Togo, decidiram ficar na América Latina, ao invés de voltar para casa com o resto da companhia.

Em suas apresentações públicas – algumas delas gravadas e editadas durante esta pesquisa⁶ –, eles tocam instrumentos de percussão tradicionais do Togo, e também

6 O acervo de documentos visuais deste projeto, assim como artigos e filmes que dele resultam estão em <https://afrosampas.org/>.

djembés da África Ocidental. Após rápidas trocas de roupa, eles executam danças como Kpanlogo (do Togo), Adjobo (Togo, Gana e Benin) e Zulu (África do Sul). Suas apresentações parecem estar ligadas à “tradição”, embora sejam pan-africanistas. Alguns membros da plateia notam o caráter potencialmente exotizante do grupo: as performances podem ser vistas como uma reprodução dos estereótipos de uma África “ancestral”. Por outro lado, essa ancestralidade é exatamente o que grupos culturais afro-brasileiros – praticantes de dança afro ou capoeira, por exemplo – procuram quando convidam Sassou, Edoh e seu grupo para um encontro, *workshop* ou aula. “É muito bom ter um professor africano de novo”, ouvimos nas aulas de “dança afro” que os professores togoleses ofereceram no Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, um espaço independente de cultura afro-brasileira dentro da Universidade de São Paulo⁷.

Espaços culturais institucionais como os Sescs, estão se tornando locais cada vez mais significativos para a música de migrantes. Isso acontece de duas maneiras: para a moçambicana Lenna Bahule, já reconhecida no cenário da música independente paulistana⁸, esses espaços fazem parte de seu reconhecimento profissional. Shows protagonizados por Lenna ocuparam palcos centrais do Sesc, com venda de ingressos esgotada antes do evento. Yannick Delass também realizou dezenas de apresentações no circuito Sesc, em sessões, na maioria das vezes, gratuitas, nos palcos abertos. Os músicos togoleses que hoje atuam no Grupo Maobé – que conta também com dançarinas brasileiras – são convidados pelo Sesc e por instituições públicas, como a Fábrica de Cultura para representar a diversidade cultural paulistana.

Em resumo, as instituições culturais categorizam os artistas conforme uma lógica própria – que ora os classifica como artistas internacionais, ora como grupos representantes da diversidade cultural – e os incluem em sua programação de acordo com os

7 O oferecimento das aulas foi intermediado pelos pesquisadores, a partir do conhecimento do interesse do grupo em encontrar espaços para atuar, bem como dos frequentadores do núcleo em ter contato com artistas africanos.

8 Nova música popular brasileira, música independente ou música alternativa são denominações utilizadas pelos artistas e analistas desta cena, caracterizada pela distância dos grandes meios de comunicação, o recurso a editais e mecenato privado. Para mais sobre a cena, ver Faraco (2020).

critérios de curadoria. Cachês, formas de divulgação e o *status* dos artistas variam também em função desta classificação⁹.

Políticas do musicar

Acompanhando a trajetória de alguns protagonistas do musicar africano em São Paulo, algumas questões foram ganhando espaço na pesquisa: como nossos interlocutores lidam com as políticas raciais e culturais do Brasil? Que capitais transculturais (Schiller; Meinhof, 2011) mobilizam para navegar na cena artística paulistana? Qual é a relação entre identidade e resistência em sua experiência de recém-chegados ao país? Como sua atuação constrói e reforça lutas locais e translocais? Qual a potência artística da resistência a partir de diferentes histórias coloniais?

Mobilizamos, no projeto temático, o conceito de *musicar*, nossa tradução de *music-making*, cunhado por Christopher Small para designar diversas formas de engajamento com música: desde a performance musical, propriamente, até os atos de ouvir ou falar sobre música, de consumir ou participar de qualquer produção musical. Ao qualificar o musicar como local, não nos referimos necessariamente a espaços físicos, geográficos, mas, como para Appadurai (1996), pensamos localidade como “estrutura de sentimentos”¹⁰. E como nota Suzel Reily (2021, p. 11), a construção da localidade, nessa perspectiva, “se constitui em projeto político”¹¹. Os espaços emergem de atos e práticas, são “lugares praticados” na perspectiva de Certeau (1998, p. 201), são também “contextos de vivência” (Reily, 2021, p. 10).

9 Na série “Refúgios Culturais”, por exemplo, o Sesc promovia eventos gratuitos com “artesanatos, artefatos e gastronomia de diversos povos em situação de refúgio”. Acompanhamos em março de 2016 um destes eventos que contou com a apresentação do grupo vocal gospel “Os Escolhidos” e um contador de histórias, ambos congolezes, “artistas não profissionais”, na definição do apresentador do evento. No mesmo mês, o Sesc convida o grupo Tuareg Tinariwen (em turnê internacional) para apresentações cujos ingressos são vendidos com semanas de antecedência. Fica evidente um enquadramento institucional que valoriza de formas diferentes músicos provenientes de países africanos, ora como atrações internacionais, ora como representantes da diversidade cultural valorizada pela instituição como política cultural.

10 Para mais sobre a ideia de *musicar local*, ver Reily, Hikiji e Toni (2016).

11 Em um artigo em que discute o “musicar local” e a produção de localidades, Suzel Reily (2021, p. 12) detalha essa ideia exemplificando com o caso da África do Sul: “desde o fim do Apartheid, muitos Venda têm se voltado às práticas musicais no difícil processo de recuperação de uma estrutura de

No caso da diáspora criativa africana, é necessário refletir sobre translocalidade, uma vez que seus fazeres musicais são constituídos com referências às experiências prévias em África, às trajetórias profissionais e geográficas de cada um, aos espaços (e lugares, pessoas, instituições, redes, público) que encontram e constroem na cidade que os recebe.

No filme *Woya Hayi Mawe – para onde vais?* (2018), acompanhamos Lenna Bahule, de 2016 a 2018, em sua pesquisa musical e de referências entre São Paulo e Maputo. “Bem famosa aqui, a diva da música africana em São Paulo”, nas palavras de Yannick Delass em *Afro-Sampas* (2020), filme em que contracenam, Lenna ocupava um lugar de destaque no meio da música independente paulistana quando começamos a pesquisa. Seu nome era lembrado em qualquer conversa em que se mencionava o interesse em pesquisar músicos africanos no Brasil. Na cidade desde 2012, estabeleceu parcerias com músicos como João Taubkin, com as Clarianas, grupo que se define como “de matriz africanordestina–indígena–periférica”, pesquisou percussão corporal com os Barbatuques, fez direção musical para o Gumboot Dance Brasil, grupo paulistano que difunde dança sul-africana, formou o Bahule Quartet e desenvolveu o projeto Nômades, um ousado grupo vocal, com o qual gravou um CD premiado¹² e fez shows no Brasil e Moçambique.

Sua formação musical em Maputo foi erudita. Estudou piano por oito anos na Escola Nacional de Música. Lenna estabelece contato com a música brasileira ouvindo discos de MPB, que seu pai, engenheiro de som e colecionador de música, tinha em casa. Em Moçambique, colabora com músicos moçambicanos de vários estilos, rap, jazz, soul, e em turnês como *backing vocal* do músico Stewart Sukuma; viaja pela Europa e chega a se apresentar no Brasil. Decide estudar no Berklee College of Music, nos Estados Unidos, mas sem recursos para a mensalidade, opta por vir ao Brasil. Vinha em busca de músicas que gostava, como as de Hermeto Pascoal e Naná Vasconcelos. Diz que não tinha nenhuma relação especial com a música moçambicana ao sair de seu país.

sentimentos que lhes garanta um retorno para uma localidade onde o espírito comunitário leve à redução da violência e melhores condições de vida” (grifos meus).

12 O CD *Nômade*, de Lenna Bahule, foi selecionado como um dos 100 melhores discos nacionais de 2016 pelo site Embrulhador, uma referência da crítica da música popular brasileira.

Nesse sentido, a experiência de Lenna pode ser pensada na chave do que Hannerz (2006, p. 13) chama de cosmopolitismo cultural, a habilidade de adentrar outras culturas, e a abertura para experiências culturais divergentes¹³. Sua facilidade de transitar em uma cena musical paulistana advém do domínio que possui de referências musicais e culturais, que, convém lembrar, está relacionado à sua formação em uma capital africana com influências internacionais, sua herança familiar, sua bagagem de viagens, ao domínio de um repertório cosmopolita de música popular contemporânea e estudo musical erudito. Em outras palavras, Lenna chega ao Brasil mais como uma música global (ou uma “artista internacional”, como Yannick e outros músicos preferem se definir), que como uma cantora moçambicana.

Ao chegar em São Paulo, todos (músicos, público) perguntam por suas raízes, suas referências africanas. Essa curiosidade paulistana a surpreende. “Foi um momento de questionar minha africanidade, minha cultura. Tive que me olhar para descobrir o quanto de moçambicana existia em mim. Aí eu voltei a me apaixonar por essa cultura”, nos conta em uma entrevista realizada no dia em que a conheci, em um show no Museu da Imigração em São Paulo, com seu quarteto¹⁴. Se a curiosidade paulistana a interpela a olhar para suas origens, também revela para Lenna uma visão muito pouco nuançada acerca da diversidade cultural e artística do continente africano:

Quando eu cheguei, eu tive a sensação que existia uma visão bem estereotipada daquilo que eu poderia estar trazendo artisticamente, musicalmente. Existia uma certa expectativa de... vamos lá, generalizando, exagerando completamente: tambores e dança e panos e pinturas e pulos... e eu sou completamente o oposto disso. Eu sou assim em casa, mas no palco eu levo uma outra arte, uma outra forma de me relacionar com a música, de entender que existe essa diferença, que são várias Áfricas, né? É algo que ainda é muito novo para o brasileiro¹⁵.

13 Hannerz descreve diferentes tipos de cosmopolitismo. Citando Piot (1999 *apud* Hannerz, 2006, p. 15, tradução nossa) e sua pesquisa com agricultores no Togo, propõe pensar como cosmopolitas não só moradores de megalópoles, mas também pessoas que vivem em situações caracterizadas por “fluxo, incerteza, encontros com a diferença e a experiência de processos de transculturação”.

14 Entrevista registrada no vídeo *Lenna* (2016) disponível em: <https://youtu.be/6dxvUmn7HNs>.

15 Esta e as próximas declarações de Lenna são trechos de conversas e entrevistas, registradas no filme *Woya Hayi Mawe – Para onde vais?* (2018).

Se a enorme diversidade cultural de um continente é novidade para o brasileiro, para a moçambicana o susto se deu com o racismo. Em um bairro de classe média alta em São Paulo, Lenna descobre-se “talvez a única negra moradora”. Ao atuar também na periferia metropolitana, com as Clarianas, um grupo de artistas afro-brasileiras sediado em Taboão da Serra, Lenna aprendeu a geografia racializada da megalópole. No espaço periférico, percebe que seu corpo se transforma, “se encaixa”:

Quando eu vou pra esse espaço das Clarianas, por exemplo, que fica em Taboão da Serra, que é na periferia, quando eu vou pra Zona Sul, é muito diferente. Meu corpo parece que se encaixa assim: “Opa, tô em casa!” Me identifico muito, porque a maioria é preta. Então, me identifico, meu corpo naturalmente se encaixa. Se eu vou para um outro lugar, onde praticamente você não vê nenhum negro, o corpo reage. Então, esse foi o maior choque pra mim, de eu ver o quanto que meu corpo foi mudando.

Essa reflexão é tecida em entrevista para um jornalista moçambicano, num restaurante em Maputo, que filmamos acompanhando Lenna em um dia dedicado à imprensa (rádio, TV, jornal) para divulgar seu show “Nômades” no Centro Cultural Franco Moçambicano. De volta à sua terra natal, e para seus conterrâneos, Lenna tem que explicar a experiência do racismo no Brasil, e a nova percepção de si mesma como negra em um país que tem 55,5% da população autodeclarada preta ou parda¹⁶.

Em terra de preto, a gente não precisa ser preto, né? A gente simplesmente é. Aqui [em Moçambique] a gente tem outros tipos de preconceitos. Aqui a gente encontra uns pretos ricos: têm os pretos ricos e os pretos pobres, né? Somente estes. Mas lá [no Brasil], a maioria dos pretos são pobres. Então, além de ter o racismo de cor de pele, é também um racismo econômico. Arrisco a dizer que provavelmente eu sou a única negra que mora no meu bairro [em São Paulo].

¹⁶ Segundo dados do Censo Populacional do IBGE (2022), da população total do Brasil de 203,08 milhões de pessoas, 20,6 milhões se declaram pretas e 92,08 milhões, pardas.

Apesar de reconhecer a desigualdade econômica de seu país de origem, Lenna afirma ter conhecido a experiência do racismo em São Paulo: na visita ao supermercado do bairro “rico” em que não vê pessoas pretas exceto entre os funcionários, no seu reconhecimento em outros corpos no bairro pobre e periférico. E, olhando de longe para a experiência, a partir de sua terra natal, associa a experiência racial brasileira com o seu papel como artista negra africana no Brasil:

É por isso que a questão da negritude no Brasil está muito ligada a pertencimento, está ligada à identidade. Os antepassados do povo negro brasileiro tiveram todo um processo de sair da terra, enclausuramento, escravização. Então, você já não falava sua língua, você já foi tirado de sua terra, aí você tinha que achar uma outra forma... foi cortar a cultura, a identidade, na raiz. Tirar completamente e não deixar nada, nem chances de poder brotar de novo. Então, quando eles voltam pra cá, se ele sabe que o bisavô dele é daqui, ele está sedento de saber de onde ele é. Por eu ter morado fora, eu penso muito nisso: dói a gente não saber de onde a gente é.

Essa sede de conhecimento se observa na forma como Lenna e outros artistas e músicos africanos no Brasil são abordados por movimentos culturais afro-brasileiros ou instituições com políticas culturais para a diversidade como legítimos representantes da cultura de seu país, quando não de seu continente. Lenna percebe que no Brasil sua presença e seu *musicar* são, para o público brasileiro, uma porta de acesso às suas raízes.

Ulrike Meinhof e Anna Triandafyllidou (2006) desenvolvem o conceito de capital transcultural para descrever os recursos, redes e links que os artistas imigrantes usam no seu trabalho criativo. Acompanhando músicos transnacionais vindos de Madagascar, Meinhof mostra como “para muitos artistas o potencial estratégico de seu capital transcultural emerge de sua habilidade de jogar com as cartas étnico-diaspóricas e cosmopolitas ao mesmo tempo” (Schiller; Meinhof, 2011, p. 30, tradução nossa¹⁷). Os músicos com os quais Meinhof trabalhou veem o seu uso do capital transcultural como uma “necessidade

17 “for many artists the strategic potential of their transcultural capital emerged as an ability to play the ethnic-diasporic and the cosmopolitan card at the same time” (Schiller; Meinhof, 2011, p. 30, grifos dos autores).

criativa e uma limitação, uma identificação nostálgica e uma ferramenta estratégica para sobreviver como músico profissional¹⁸).

Em São Paulo, vemos como os artistas africanos mantêm e desenvolvem redes e identidades diaspóricas: a experiência de viver no Brasil também amplia seu capital trans-cultural. Por exemplo, de volta a Maputo, Lenna carrega a “fama” de ter feito sucesso no país que exporta referências para Moçambique. Em São Paulo, seu capital cultural cosmopolita é valorizado tanto pelo domínio de referências transnacionais, como por sua origem e representatividade de cor. A africanidade e negritude de Lenna são moedas importantes no mundo dos movimentos culturais afro-brasileiros e entre cosmopolitas paulistanos interessados em ampliar suas referências musicais. Lenna agrega valor tanto para quem busca raízes quanto para quem se considera “antenado” com a música do mundo.

Acompanhar Lenna nos permite ver como a experiência da diáspora é transformativa: partindo de Moçambique como uma jovem música cosmopolita, Lenna assume no Brasil uma posição que, com Mbembe, descreveremos como “afropolitana”. O filósofo camaronês Achille Mbembe (2015, p. 70) define o *Afropolitanismo* como “uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo”, que recusa identidades vitimizadoras; uma “cultura transnacional” desenvolvida por africanos, como Lenna, que decidem viver fora da África ou em África mas não em seus países de nascimento, e que “tem a sorte de ter feito a experiência de vários mundos e praticamente não cessaram de ir e vir, desenvolvendo, na esteira desses movimentos, uma incalculável riqueza do olhar e da sensibilidade” (Mbembe, 2015, p. 71). Na conversa com o jornalista, seu conterrâneo, fica evidente a marca da experiência diaspórica. Foi preciso viajar, nomadear, para perceber-se parte de uma comunidade, essa comunidade estendida que Yannick Delass chamará, como veremos a seguir, de “povo preto”.

Conheci Yannick Delass poucas semanas depois de sua chegada em São Paulo, no início de 2016. Foi ele quem me procurou, tendo ouvido falar de nossa pesquisa por meio de uma amiga em comum. Ele se apresentou como um músico imigrante, um artista internacional que veio ao Brasil pela primeira vez em 2014 para trabalhar com música.

18 “as both a creative necessity and a limitation, a nostalgic identification and a strategic tool for surviving as a professional musician” (Schiller; Meinhof, 2011, p. 30).

Convidei Yannick para um debate na Residência Artística da ocupação Cambridge¹⁹ sobre música e imigração. Nesse dia, o apresentei para Shambuyi Wetu, performer congolês que se tornaria um importante parceiro e amigo, e para outros artistas africanos também convidados pelos artistas organizadores da residência. Em uma sala com artistas brasileiros e imigrantes, Yannick afirmou não se identificar com a condição de imigrante ou refugiado, insistindo em sua intenção de reconhecimento como artista internacional na cena musical brasileira. Um dos moradores da ocupação Cambridge era o advogado e chef congolês Pitchou Luambo. Em diálogo com o movimento por moradia, Pitchou organizou o Grist, e uma das ações do grupo era a promoção de atividades artísticas e culturais. Por intermédio do Grist, Yannick Delass faria sua estreia em palcos paulistanos, no show do Primeiro Festival do Dia Internacional do Refugiado, organizado pela Frente Independente de Refugiados e Imigrantes (FIRI), em 19 de junho de 2016, atrás da ocupação do Hotel Cambridge, sob o viaduto 9 de julho, na região central de São Paulo.

O palco do festival, montado na rua, era emoldurado pelos grafites coloridos no viaduto, pichações contra o golpe que derrubaria a presidenta Dilma Rousseff, algumas habitações de moradores de rua e uma enorme bandeira palestina sobrevoando a plateia. Na rua, uma senhora senegalesa vendia tecidos e ensinava as paulistanas a amarrar turbantes. A fila para o *shawarma* era longa no Al Janiah, restaurante de culinária árabe que se tornou ponto de encontro de refugiados e simpatizantes da causa, mas que no festival vendia *fufu* – comida da África ocidental e central – também.

No Festival, Yannick cantou à capela em diversas línguas africanas (Lingala, Kimbundu, Kicongo), em crioulo, português e em francês, acompanhado de seu violão, e também de três músicos congolese do grupo gospel Os Escolhidos. Ele discursou em português e francês para o público de dezenas de pessoas, a maioria apoiadores do movimento por moradia e da causa do refúgio, e alguns transeuntes que passavam pelo local central.

19 A Residência Artística Cambridge teve início em 2016, proposta por Juliana Caffé, Yudi Rafael e Alex Flynn, em uma “complexa relação entre arte e ativismo”, na Ocupação do Hotel Cambridge, coordenada pelo MSTC (Movimento dos Sem-Teto do Centro), um edifício ocupado pelo movimento por moradia de São Paulo, com cerca de 550 moradores. Por meio de oficinas, cineclube e palestras, promoveu o encontro dos moradores da ocupação com um público “empático ao problema de moradia”, mas que não conhecia o Hotel Cambridge (Lira, 2016).

Em seu show, Yannick recebeu no palco seus conterrâneos Pitchou Luambo e Shambuyi Wetu. O primeiro discursou sobre o motivo do festival, a causa do refúgio, o segundo realizou uma performance envolta em jornais, carcaças de celulares e tinta vermelha, intitulada “Não à guerra do Congo”²⁰. No palco, Yannick cantou *Biliwe*, com alguns trechos enunciados em português: “Chega, corrupção / Chega, manipulação / Chega, racismo / Chega, xenofobia / Chega, imperialismo / Chega, injustiça / Chega, hipocrisia”. Seu canto nomeava o continente africano, não países específicos. E suas frases referiam-se a uma condição que poderia ser a nossa, brasileira: “Os negros sem acesso à educação de qualidade na Babilônia / Discriminados nos parques públicos, baleados pela polícia, acusados de crimes que não foram cometidos”. Em francês, afirmava: “*C’est la guerre*”. E na mistura de línguas, que caracteriza sua música e sua condição diaspórica, concluía: “*Et toi, l’Afrique, et toi povo preto, abre os olhos!*”.

Este festival ocorreu poucas semanas após a reunião na Ocupação Cambridge, em que Yannick travava contato com o movimento artivista²¹ e a causa dos imigrantes e refugiados. Se naquele momento o artista insistia em sua identidade como músico internacional, neste Dia dos Refugiados Yannick parecia ter consciência do papel ao qual era chamado: seu canto assumia-se político, surgia claramente em seu discurso a evocação panafricanista da negritude, ganhava a cena “o povo preto”²².

“Essa música serve para falar de onde eu venho, da África, mas acho que serve para nós também. Mas eu canto a realidade de minha terra”. A explicação, ainda no palco, revela o cuidado do músico imigrante, que vivia no Brasil em um momento de perdas democráticas

20 A performance “Não à guerra do Congo” e a canção *Biliwe* são apresentadas em vídeo disponível em <https://youtu.be/UL329Uf7XNc>.

21 Artivismo, como discute Raposo (2015), é um conceito instável que lida com as conexões entre arte e política, quando arte é um ato de resistência e subversão. Flynn (2016) discute artivismo e as fronteiras porosas entre arte contemporânea e movimentos sociais.

22 No encontro na ocupação Cambridge, Yannick ouviu de seu conterrâneo Tresor Muteba, um artista congolês, que já estava em São Paulo há mais tempo: “Cheguei aqui com visto de estudante, não como refugiado, mas não sabia que o Brasil era racista e que o custo de vida era tão alto. Vivi em abrigos, com outros refugiados. Não sei se a condição do imigrante e do refugiado é tão diferente assim”. Essa experiência compartilhada talvez tenha feito Yannick repensar a distância da experiência do imigrante da do refugiado no Brasil, uma vez que ambas são marcadas pela fragilidade dada pela realidade da exclusão social e do racismo vivida pelo “povo preto”.

importantes e no qual os estrangeiros não tinham o direito à expressão política. Durante as manifestações contra o golpe, ainda em 2016, fomos lembrados que vigia o Estatuto do Estrangeiro (Lei n.º 6.815/80, art. 107), lei instituída durante a ditadura, que dispunha que o estrangeiro admitido em território nacional não podia exercer atividade de natureza política, nem participar de desfiles, passeatas, comícios e reuniões de qualquer natureza no Brasil, submetendo o infrator à pena de detenção de um a três anos e expulsão do país²³. Observando esta entrada de Yannick em uma cena musical paulistana, podemos supor que apesar de sua relutância em se identificar com a condição de refugiado ou imigrante, Yannick aceita o papel de protagonizar e representar uma causa, e adequa seu discurso musical a esta realidade.

A trajetória de Yannick nos ensina sobre um aspecto do fazer musical africano em São Paulo: sua associação com a militância em torno das questões dos direitos do imigrante e refugiado e do movimento por moradia e cidadania. Em seu fazer musical nos palcos do ativismo paulistano, Yannick, avesso a rótulos e resistente a identificações, integra uma espécie de comunidade musical. Para Kay Shelemay (2011, p. 365, tradução nossa), “uma comunidade musical é uma entidade social, resultado de uma combinação de processos sociais e musicais, fazendo com que aqueles que participam do fazer musical ou da audição musical tenham consciência de uma conexão entre si”. Observamos esse momento em que Yannick, no encontro com outros atores que protagonizam esta cena que é musical e ativista, toma consciência dessa conexão que o afeta e que é afetada por seu musicar.

Quando se fala de hospitalidade de um povo, é uma coisa. Quando se fala de hospitalidade de um país, é outra coisa. Uma coisa é eu estar aqui com um brasileiro me convidando pra ir tomar café na casa dele, jantar, me hospedar. Isso é a hospitalidade do povo. Agora, quando a gente fala que não tem hospitalidade cultural, isso não existe. O aparelho público, as leis, não estão preparados para acolher a música de outras nações. Qualquer proposta para fomento de cultura que não tenha [a possibilidade de se inscrever com] RNE [Registro Nacional do Estrangeiro] quer dizer que ignora imigrantes²⁴.

23 Esta lei foi revogada em fins de 2016, mas Jair Bolsonaro se declarou contra a nova Lei da Migração, Lei n.º 13.445/17, afirmando que “ninguém quer botar certo tipo de gente para dentro de casa” (Maia, 2018).

24 Esta e as próximas falas de Yannick integram o filme *Afro-Sampas* (2020).

Em cena gravada para o filme *Afro-Sampas* (2020), em dezembro de 2018, Yannick Delass, em sua casa, abre uma pasta com dezenas de documentos, se apresentando não apenas como músico, mas como um empreendedor na área da cultura, que tem que aprender a linguagem do mercado e das leis de fomento no Brasil. Critica a falta de acolhimento ao artista estrangeiro por parte das instituições públicas brasileiras. Cria o conceito de *hospitalidade cultural*, e diferencia a hospitalidade do povo brasileiro – que o recebe, o hospeda – e a do Estado, que não fornece instrumentos para que o estrangeiro possa concorrer no mercado de editais para a área de cultura.

Em 2017, Yannick criou o projeto Gringa Music, que define, em sua página de Facebook, como “um palco de música do mundo ‘world music’ onde se apresenta a música de alta qualidade dos imigrantes residentes em São Paulo”. Na mesma página, são listados os objetivos do projeto, entre eles “revolucionar” a cena musical em São Paulo e “quebrar as fronteiras musicais invisíveis que os músicos imigrantes enfrentam na cidade”. Entre essas fronteiras estariam a “rotulação” de sua música e a “desvalorização da música” dos imigrantes. O Gringa Music aconteceu inicialmente todas as quartas-feiras no Al Jannah, com apresentação de músicos imigrantes de diferentes países e continentes. Yannick levou o projeto a outros espaços paulistanos, como a Biblioteca Mário de Andrade, e, em 2021, com a situação de isolamento social, as apresentações aconteceram semanalmente on-line, difundidas pelo Facebook, com apoio da Lei Aldir Blanc²⁵.

“Eu me coloquei no meu lugar como estrangeiro, gringo, preto, pobre. E tentei propor alguma coisa baseado na experiência dos outros”. Yannick joga com as categorias identitárias, ressignifica termos para construir espaços autorais de atuação na cena musical paulistana. Africanos, latino-americanos, árabes, asiáticos “viram” gringos, na releitura de Yannick para um termo que, no Brasil, é geralmente atribuído ao estrangeiro branco, principalmente

25 Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei n.º 14.017/2020) estabelece mecanismos e critérios para garantir apoio às trabalhadoras e trabalhadores da cultura e à manutenção de territórios/espços culturais com atividades interrompidas por força da pandemia causada pelo novo coronavírus. Dois projetos de Yannick Delass foram contemplados, o Gringa Music (com o Edital Proac “Produção e realização de festival de cultura e economia criativa com apresentação online”) e o Congo Ancestral (este com o Edital Proac Expresso, para “Produção e temporada de espetáculo de música com apresentação online”).

norte-americano. De “seu lugar”, o congolês agencia a identidade de imigrante e negro, com a qual se deparou quando chega em São Paulo, e atua na construção de um projeto musical, apropriando-se de um cosmopolitismo cultural que percebe na cidade. Em sua trajetória pessoal e em contato com uma cidade marcada pelos movimentos sociais e culturais, Yannick constrói sua ação no campo do empreendedorismo cultural, como produtor de uma cena que, para lá de africana ou congolesa, é “gringa”. Com todas as dificuldades para navegar em um universo complicado até mesmo para os artistas brasileiros, Yannick conquista espaços institucionais, inclusive no mundo dos editais. Se o Brasil não lhe oferecia a hospitalidade desejada, o artista inventa-se como anfitrião para outros músicos imigrantes.

Compor o musicar

“*Moi, je vien d’arriver ici... Vous habitez au Brésil?*”. Assim, a estranha criatura com a cabeça e a mala cobertas por sacos de juta se aproxima dos transeuntes. Em português, questiona-os: “você não conhece um hotel para eu descansar?”. Os interlocutores, ora assustados, ora sorridentes, tentam entender o acontecimento. A criatura sem rosto expõe sua questão em voz calma aos interessados: “O país recebe o seu corpo, mas a cabeça não. A bagagem que eu trouxe aqui para o Brasil, ninguém olha, não”.

Com poucas palavras e uma composição simples de objetos (mala, juta, corda, terno), o artista congolês Shambuyi Wetu realiza sua performance durante o VII Fórum Social Mundial das Migrações, que ocorreu na cidade de São Paulo em agosto de 2016. Como de outras vezes, Shambuyi nos convidava a participar de sua obra, com nossas câmeras de filmar e fotografar. O performer, por meio de uma quimera²⁶, ecoa a crítica à “hospitalidade cultural” de seu conterrâneo Yannick Delass. Encarna a experiência coletiva do imigrante que, em vez de ser recebido, encontra hostilidade. Em vez de música,

26 Como discutimos em Chalcraft, Hikiji e Segarra (2017), entendemos como quimeras as criaturas criadas por Shambuyi, compostas por coisas e seres diferentes. Lagrou e Severi (2013, p. 11) chamam de quimera “toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes [...], provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença destes seres diferentes”. Quimeras resultam e expressam simultaneamente montagem e utopia, indicam esperança, sonhos, fantasia e o privilégio do imaginário.

expressa-se com suas criaturas ambíguas, semiformadas, tão imperfeitas quanto as realidades que criticam.

Encontrei Shambuyi pela primeira vez em um evento em homenagem ao músico congolês Papa Wemba, falecido em 2016. Ele tocava percussão no show de encerramento de um evento acadêmico sobre arte e pensamento africano, promovido na Universidade de São Paulo. A festa acontecia no Aparelha Luzia, um espaço cultural que se definia como um “quilombo urbano”, e que concentrava atividades ligadas à cultura afro-brasileira em São Paulo. Shambuyi se apresentou como artista, formado em Belas Artes na universidade em Kinshasa, mas disse que desde que chegara a São Paulo atuava apenas em trabalhos na área da construção civil, não em seu campo de formação. Semanas após esse primeiro encontro, o artista me procurou solicitando ajuda para “fazer uma performance”. Surpreendida ao ser identificada como uma produtora artística, expliquei novamente que era uma antropóloga. Shambuyi, com poucas palavras, deixou claro sua compreensão: “você tem uma câmera e conhece gente, é o que preciso”.

Desde então, temos experimentado diferentes processos criativos colaborativos. Em geral, uma ideia “vem à cabeça” de Shambuyi, que nos convida a contribuir, buscando materiais para a performance, filmando e fotografando. Nós, os antropólogos, também propomos soluções criativas: um local para exibição de um vídeo, a produção de uma narrativa para um filme, a sugestão de um espaço para uma performance. Na performance no Fórum das Migrações, a parceria dos conterrâneos Shambuyi e Yannick – que foram por mim apresentados no evento sobre arte, imigração e refúgio na ocupação do Hotel Cambridge – se deixa ver e ouvir. Yannick ajuda a “montar” a quimera, e sua música, “Malu”, compõe a trilha sonora da versão editada da performance “*Bagagem*” (2016).

Em 2017, um ano depois de começarmos a trabalhar com Shambuyi, visitamos com ele um importante espaço da cidade, o Museu Afro Brasil. Criada em 2004, esta é a maior coleção do país dedicada à produção cultural dos afrodescendentes, cobrindo religião, trabalho, arte e escravidão. Fomos guiados por uma funcionária da seção de educação do museu, Amanda Carneiro Santos, que apresentou a Shambuyi obras de artistas afro-brasileiros, como Tiago Gualberto, na qual vemos filtros de café sobre os quais estão impressas expressões racistas do vocabulário cotidiano do brasileiro, como “buraco negro”, “ovelha negra”, “a coisa está preta”, “negro de alma branca”; os filtros são preenchidos com xilogravuras de rostos de pessoas negras. Conduzindo nossa visita, Amanda traduzia para

Shambuyi alguns aspectos do racismo brasileiro que não são imediatamente compreensíveis para os migrantes africanos, o “Brasil complicado”, nas palavras de Edoh para Ari Colares, que mencionamos no início deste capítulo.

Dos muitos objetos que intrigaram Shambuyi, a sala com a carcaça de um navio negreiro, causou uma impressão particularmente forte: “Há muito sofrimento aqui”, foi seu primeiro comentário ao deixar o museu. O segundo foi: “preciso fazer uma performance”. Sua reação foi elaborada semanas depois em duas apresentações, uma durante a 32ª Bienal de São Paulo, intitulada *Incerteza Viva*, e outra em frente ao Museu Afro Brasil, no Dia da Consciência Negra, ambos espaços, museu e Bienal, localizados no Parque Ibirapuera.

Quando Shambuyi e sua companheira, a também congolesa Clarisse Muijinga, entraram na Bienal, seus corpos estavam cobertos de frutas, vegetais, barro e sete quilos de peixe fresco. A intenção de Shambuyi com a performance era produzir uma resposta direta ao sofrimento de africanos e afrodescendentes que o chocaram em sua visita ao Museu Afro Brasil. Ele queria mostrar outra imagem da África Central, marcada pela abundância, mas com um futuro roubado pelo colonialismo. Por meio deste e de outros trabalhos que abordam a violência em curso na República Democrática do Congo, o artista pretende melhorar o entendimento que os brasileiros têm de um continente sobre o qual sabemos tão pouco²⁷.

A segunda resposta de Shambuyi à sua visita ao Museu Afro Brasil se deu na forma de uma performance na qual ele se posicionou com os olhos vendados e amarrado, seminu, a uma árvore em frente ao próprio museu. Era o Dia da Consciência Negra, comemorado em 20 de novembro em algumas cidades brasileiras, e a performance foi observada por um público diversificado, que visitava o parque para um passeio em um dia de feriado.

27 A onda recente de imigração africana para o Brasil traz para o país questões antes inexploradas. Diversas campanhas lançadas por indivíduos ou coletivos tem chamado a atenção para questões socioeconômicas, políticas e culturais enfrentadas nos países de origem dos imigrantes. Alguns imigrantes africanos tornam-se ativistas em movimentos pelo seu país ou pelo reconhecimento de direitos e da diversidade. Lenna Bahule organizou um grande show no Natura Musical, em São Paulo, em maio de 2019 pelas vítimas do ciclone Idai, em seu país de origem. Shambuyi Wetu tem realizado performances chamando a atenção para a violência na RDC, como “Não à guerra do Congo”, que pode ser vista neste vídeo que editamos com a canção *Biliwe* de Yannick Delass. Vensan Iala, da Guiné-Bissau, lançou uma camiseta com a frase “A África não é um país”, vendida pela marca @vistoafrika, e compartilhada amplamente nas redes de apoio aos imigrantes. Debates públicos com ativistas de diferentes países africanos também se tornaram mais evidentes nos últimos anos.

Como na performance “*Bagagem*”, a quimera não vê. Se a criatura que presentifica a experiência da imigração tem a cabeça coberta, porque o Brasil não está interessado na bagagem do imigrante, em “*Jukayi (Levantamos)*” a venda torna invisível o entorno ao homem que sangra, amarrado à árvore. Se a quimera faz ver o sofrimento e o passado colonial do Brasil, não vê, no momento da performance, as interações dos transeuntes com ela própria, um presente por vezes insensível e racista. E são essas interações uma das principais fontes de provocação no filme *Tabuluja (Acordem!)* (2017)²⁸, uma cocriação entre os antropólogos e o artista.

Em *Tabuluja* (2017), vemos, através dos olhos de Shambuyi, o Museu Afro Brasil e sua coleção de arte contemporânea feita por artistas africanos e afro-brasileiros, misturada a objetos que testemunham a escravidão brasileira e o racismo colonial. Também vemos as performances de Shambuyi, sem uma explicação clara de que elas são uma resposta à sua visita ao museu. Vemos a resposta do público, principalmente no consumo das performances de Shambuyi por meio da produção de selfies.

Além dessas imagens/ações, ouvimos duas camadas de som/voz no filme. Uma é a narrativa de Shambuyi, realizada em Tshiluba e Lingala – a primeira, sua língua materna, do povo Luba, da região do Kasai Oriental na República Democrática do Congo, a segunda, língua bantu falada em quase toda a extensão da RDC. Sua voz é calma, reflexiva, as palavras às vezes descrevem as imagens que estamos vendo, às vezes são uma digressão, provocada pelas imagens. A narração não é explicativa, mas é um discurso complementar. A outra camada sonora que completa esse mosaico é de autoria de Yannick Delass. A música, cantada e tocada em seu violão, está presente durante todos os 12 minutos do filme.

Um aspecto relevante no processo de construção de *Tabuluja (Acordem!)* (2017) é o lugar da improvisação. Se as performances não são exatamente improvisadas, a ideia do filme e partes fundamentais da narrativa o são. A partir de imagens da visita ao Museu Afro Brasil e das duas performances que a sucederam, Jasper Chalcraft e eu propusemos a Leo Fuzer, editor do LISA-USP, a montagem de um filme sem áudio que conectasse os três eventos filmados. Não tínhamos um roteiro de filmagem, tampouco um roteiro

28 *Tabuluja (Acordem!)* (2017), primeiro filme que resulta desta pesquisa.

detalhado de edição. Indicamos algumas conexões, mas deixamos Leo bastante livre para sugerir montagens, provocar o espectador. O resultado foi um primeiro filme de cerca de 12 minutos, silencioso, que decidimos mostrar em uma tela grande no auditório do LISA para Shambuyi.

No dia da exibição, Shambuyi apareceu no laboratório com seu conterrâneo Yannick. Nós propusemos que eles assistissem ao filme e, depois, Shambuyi poderia gravar uma narração sobre as imagens. Depois de uma primeira visualização das imagens editadas, Shambuyi disse: “agora eu posso gravar”. Assistindo o filme pela segunda vez, ele começou a falar em Lingala e, de uma só vez, gravamos toda a narração. Ao terminar, ele pede para fazer de novo, gostaria de gravar em Tshiluba, sua língua materna. Para realizar a narração em Tshiluba, agendamos um encontro no qual Shambuyi trouxe dois amigos congolese que, em sua opinião, conheciam bem a língua. As frases iniciais do filme, em Tshiluba, foram gravadas nesse encontro. O restante da narração é composto pela gravação da narração improvisada, realizada simultaneamente à exibição do filme ainda silencioso no LISA.

Finalizada a narração de Shambuyi, ainda no LISA, perguntamos a Yannick se ele teria uma ideia para uma trilha sonora. Dissemos que ele poderia sugerir músicas ou mesmo tocar algo. Oferecemos o meu violão, que estava no laboratório, e, usando um pedaço de papel próximo ao rastilho, para modificar o timbre do instrumento²⁹, ele improvisou uma música com violão e voz, enquanto projetamos o filme pela terceira vez. De uma só vez, a trilha sonora estava pronta. “Foi a música mais difícil que eu já fiz. Eu tentei tocar cada palavra que Shambuyi disse antes”, explicou Yannick, emocionado, após a improvisação.

Experimentamos no auditório do LISA algo próximo ao que o antropólogo-cineasta Jean Rouch, grande fonte de inspiração, fizera 60 anos antes, em um estúdio de Abidjan com

29 Depois, Yannick nos contou que modificou o instrumento para buscar uma sonoridade diferente, típica da Kalimba (ou Mbira, instrumento musical da família dos lamelofones, que surge na África Austral, na região onde hoje é o Zimbábue). Yannick conta que seu violão é mais percussivo, e que já vem fazendo pesquisas de timbres há algum tempo. Teve a ideia da modificação do timbre, tocando com um percussionista angolano chamado Gato, que experimentava com o papel no violão, buscando a sonoridade do Ngoni, instrumento de corda africano, tipo alaúde, em geral feito de cabaça ou madeira, e coberto com pele animal. “A partir dali eu saquei que um papel mais grosso conseguiria a sonoridade que eu gostaria, uma sonoridade mais abafada”, explicou-me Yannick.

os protagonistas do clássico *Moi, un noir* (1960)³⁰. No filme realizado com jovens do Níger que imigraram para Treichville, Abidjan, interpretando papéis muito próximos aos seus para representar a vida e os sonhos daqueles que tentavam ganhar a vida nas grandes cidades, Rouch não só propôs aos seus atores-interlocutores a improvisação na filmagem, mas os chamou para assistir ao filme editado em um estúdio de rádio e os convidou a dublar, narrar e improvisar com suas vozes diante do filme projetado. Capturado sem som sincrônico, o filme foi então sonorizado dessa forma colaborativa, sem diálogos escritos ou um roteiro prévio.

Três meses depois [...] eu voltei à Costa do Marfim, e em frente às imagens, Robinson [Oumarou Ganda] e Eddie Constantine [Petit Touré] improvisaram um texto que me surpreendeu. O primeiro *take* era sempre o bom. Isso significa que o filme de cerca de uma hora e meia foi sonorizado na rádio em Abidjan em uma hora e meia. Eles reviveram essa estória completamente, eles a reinventaram. [...] Para mim, foi a descoberta quase sagrada do cinema. Aquelas pessoas viveram seus sonhos [...]. Já a *voice over*, eu a inventei para tapar os buracos (Rouch *apud* Scheinfeigel, 2008, p. 150, nossa tradução).

Com Shambuyi Wetu e Yannick Delass, revivemos esta *descoberta quase sagrada* do cinema compartilhado. *Moi, un Noir* é um filme construído em muitas camadas, através da improvisação, da cocriação e da performance. Como nota Piault (2000), os filmes de Rouch tornam-se progressivamente uma produção coletiva, na qual atores-sujeitos participam ativamente, tornando-se coautores. Em sessões de debate do filme *Tabuluja (Acordem!)* (2017), ao trazermos a questão da coautoria, explícita nos créditos de direção do filme (assinado pelos antropólogos e por Shambuyi), fomos, os antropólogos, também chamados de coartistas. Quais as implicações dessa nova identidade atribuída a nós,

30 *Moi, Un Noir* foi um dos últimos filmes em que Rouch não gravava som sincrônico, e esse problema técnico – que seria resolvido com o uso do Nagra – levou o realizador a convidar os protagonistas a fazerem a dublagem do filme em estúdio. Rouch filmava com uma câmera de 16 mm Bell & Howell, sem gravador de som. O som ambiente foi gravado por André Lubin posteriormente, e três meses depois das filmagens, Rouch convidou Petit Touré e Oumarou Ganda, os dois protagonistas do filme, a gravar as vozes no estúdio da rádio em Abidjan. O filme foi montado e mixado em Paris por Marie-Joseph Yoyotte e Catherine Dourgnon (Paganini, [2012?], p. 10).

antropólogos? Talvez Shambuyi esteja mais confortável no lugar de autor que nós no de artista. Ou seria, para todos nós, uma nova aventura?

Comolli (2001) chama a atenção aos diferentes “*régimes de parole*” em *Moi, Un Noir*. Há a voz over de Rouch, os comentários sobre as imagens dos atores, as narrações mais subjetivas, vozes internas e a dublagem que fazem de si mesmos, que Comolli (2001, p. 43, tradução nossa) chama de “performance, jogo, risco e deriva”. No nosso caso, o *jogo* e o *risco* têm início quando aceitamos participar das performances de Shambuyi e passamos a estar com suas quimeras em situação de deriva no mundo das artes e nas ruas de São Paulo.

Em outras palavras, em *Tabuluja (Acordem!)* (2017), as camadas de vozes, produzidas na situação improvisacional com protagonistas congoleses, resultam em uma alternativa à “voz de deus”, em geral escrita pelo diretor / roteirista antropólogo e gravada por um ator profissional? O texto criado no processo colaborativo tem um efeito diferente? Pensamos que é, sim, polifônico em vez de onipotente, nuançado em vez de autoritário³¹.

A colaboração impacta a forma, o conteúdo e a disseminação do filme. Isso tem consequência direta sobre a ética da representação. Por meio da colaboração, os sujeitos da pesquisa podem representar a si próprios, e com isso, visões de mundo alternativas e novas formas de conhecimento são trazidas para as telas. Ao envolver os sujeitos dessa maneira no processo criativo, eles também tendem a pensar os filmes como “seus”, e isso afeta as formas de circulação e distribuição do filme etnográfico³².

31 As referências aqui são à etnografia experimental proposta por Clifford (1998) em oposição ao discurso de autoridade das etnografias clássicas.

32 Em Chalcraft e Hikiji (2020), discutimos essas questões também em relação a outras produções colaborativas, como o projeto “Vídeo nas Aldeias”, precursor do fazer audiovisual em comunidades indígenas (Araújo, 2011). Estas produções assumem um papel importante não apenas no circuito do cinema, mas são apropriadas pelas comunidades para a construção de memória, em movimentos por direitos, como meio de educação. Nossas colaborações com Shambuyi, principalmente os registros de suas performances e o curta *Tabuluja (Acordem!)* (2017), tem sido exibidos pelo artista em diversas ocasiões, como no 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017) e no vernissage de uma exposição coletiva na Galeria Mezanino (2017). Os materiais que coproduzimos são sempre utilizados na divulgação das performances do artista, que já as realizou nos Sescs Belenzinho e Vila Mariana (2017), no Museu da Imigração (2018), Sescs Sorocaba, Ipiranga, Taubaté e Pompeia (2019), na Fábrica de Cultura (2019) e no Coletivo Digital (2019), e também em outras cidades e estados, como o Ceará, no Sesc Juazeiro do Norte (2019) e no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (2019).

A colaboração impacta também a estética dos filmes, que se tornam cocriações, e afeta a etnografia, que passa a ser mediada por procedimentos do campo do cinema e das artes, seja a música, seja a performance. Steven Feld, ao comentar seu projeto de quatro décadas com os Kaluli, povo de Papua Nova Guiné, afirma que é necessário trabalhar como um compositor para traduzir colaborativamente a pesquisa. Suas gravações sonoras e fílmicas nesta comunidade resultaram em um programa radiofônico (1983), um disco (1991), concertos (2016/7) e agora em um filme (2019). Ao apresentar seu filme no Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em 2021, Feld (2020b, p. 199) destacou que a acustemologia – o conceito que cria para pensar música e som na relação entre humanos e não humanos – deve ser também composta para compartilhar e circular conhecimentos, “de forma a possibilitar que você escute o que eu escuto” (Villela *et al.*, 2021)³³.

Para Feld, a colaboração em seu trabalho com os Kaluli tem muitas formas: por um lado, o cotidiano de aprender a língua, fazer contatos, trabalhar junto com as famílias; por outro lado, há colaborações mais específicas, como gravar, transcrever, traduzir e explicar textos poéticos com os cantores, ou até mesmo aprender trilhas na floresta com guias locais, andar com eles, e, nessas situações, gravar ou fotografar árvores, rios, pássaros, insetos e outras formas de vida (Feld, 2020c, tradução nossa). Feld menciona ainda a colaboração na pós-produção colaborativa do CD lançado em 1991, realizada juntamente com Mickey Hart, baterista do Grateful Dead, seguida por anos de *feedback* da comunidade Bosavi e de outros ouvintes. A colaboração continua 25 anos depois com a digitalização e recomposição das gravações em forma de som *surround* para cinema, com Dennis Leonard, do Skywalker Sound, empresa de George Lucas responsável pela edição de som de alguns dos principais filmes hollywoodianos das últimas quatro décadas.

Tudo se trata da transformação da pesquisa em composição e através da composição. Eu uso as técnicas de um compositor, compositor de música

33 Feld, em comunicação oral durante o X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, transmitido on-line em 9 nov. 2021, disponível em: https://youtu.be/BODheD_9HBk. As traduções são minhas. Para mais detalhes sobre o filme *Voices of the Rainforest* (2019), e o CD de mesmo título (1991), ver Feld (c2020).

ou compositor de som, ou de um editor de filmes, para traduzir colaborativamente com o povo Bosavi (Villela et al., 2021).

Em nosso projeto, experimentamos com as técnicas e processos criativos de músicos, performers, fotógrafos, montadores de filmes, designers de som. Por vezes, somos nós, os antropólogos, os detentores dos instrumentos de gravação (sempre somos os responsáveis pelas filmagens e registros sonoros, às vezes contamos com a colaboração de outros operadores de câmera ou técnicos de som). Por vezes, compomos em conjunto com “especialistas”: nossos editores de filmes Ricardo Dionisio e Leo Fuzer; os *designers* de som Ewelter Rocha e Jean Nands. Compomos também com os músicos e performers que filmamos: seguimos seus processos criativos e performances públicas, construímos roteiros de filmagem e pesquisa a partir do que eles definem como momentos-chave de seu *musicar*.

Foi assim o processo de composição do filme *Woya Hayi Mawe – Para onde vais?* (2018) com a moçambicana Lenna Bahule, que acompanhamos entre março de 2016 e fevereiro de 2018, seguindo sua atuação musical em São Paulo, cidade na qual vivia desde 2012, e uma viagem à sua terra natal. Lenna, que é compositora, cantora, produtora musical, diretora artística, pesquisadora, torna-se cocriadora de sua cinebiografia, indicando – como uma roteirista – todas as situações e lugares que deveríamos filmar para apresentar sua trajetória artística, identitária e política. Lenna nos abriu as portas para ensaios do Projeto Nômades, em São Paulo e Maputo, de seu duo com Benjamin Taubkin, em sua casa em São Paulo, nos convidou a filmar o show de estreia de Nômades no Sesc Santo Amaro, nos levou à casa de seus pais e ao sítio de sua avó em Maputo e Marracuene, respectivamente. Apresentou-nos a Associação dos Músicos Moçambicanos, onde acompanhamos a construção de instrumentos musicais e sua descoberta da origem familiar da canção que intitula o filme. Nos apresentou seu processo de pesquisa musical, em visitas que fizemos à sede da Associação Cultural Hodi³⁴ (2018), em suas conversas com a avó e com a família paterna.

34 No vídeo, apresentamos essa associação, localizada num bairro periférico em Maputo, e que realiza um trabalho de transmissão de músicas e danças locais com crianças e jovens do município (Associação [...], 2018).

Mas a composição do filme envolve outros *musicares*. O *musicar* de Lenna é variado e intenso – ela compõe, pesquisa, ensaia, performatiza, dirige, produz, conversa e dança com a vó... – e filmá-la é em si outro *musicar*. Os instrumentos dos antropólogos-cineastas são as câmeras, gravadores, microfones, que, quase inseparáveis de nossos corpos, nos fazem super-humanos, o *cine-olho* e o *rádio-ouvido* vislumbrados por Dziga Vertov:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. [...]

O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido [...]

Ainda uma vez, é preciso estarem bem de acordo: olho e ouvido. O ouvido não está à espreita, nem o olho à escuta.

Ambos partilham das mesmas funções.

O rádio-ouvido é a montagem do “Eu ouço”!

O cine-olho é a montagem do “Eu vejo”! (Vertov, 1983, p. 256).

As imagens que produzimos carregam as marcas de nosso corpo, significados são produzidos “por nossos corpos inteiros, não apenas pelo pensamento consciente” (MacDougall, 2009, p. 63). Olhar, de acordo com MacDougall, é se colocar num estado sensorial específico: “nossas faculdades de imitação precedem o julgamento e a categorização, preparando-nos para um tipo diferente de conhecimento. Nós aprendemos a habitar o que vemos” (MacDougall, 2009, p. 68). A experiência corpórea e sensorial de *musicar* filmando Lenna e nossos demais interlocutores implica este *habitar* o mundo musical do outro, encontrar ressonâncias nos gestos, imitar movimentos e mimetizar processos criativos.

Nas filmagens de Woya Hayi Mawe – *Para onde vais?* (2018), habitamos por vários dias o espaço de ensaio e preparação para o show “Nômades” no Centro Cultural

Franco-Moçambicano. No palco, as músicas eram ensaiadas, estudadas, os músicos eram instruídos por Lenna. Nossos *cine-olho* e *rádio-ouvido* estavam atentos à qualidade desse *musicar* que se dá nos momentos que precedem à performance finalizada. Nem sempre, entretanto, nossas protagonistas estavam no palco. Alguns dias antes do show, neste grande centro cultural de Maputo, encontramos Lenna e as quatro jovens cantoras moçambicanas que a acompanhavam dançando numa área externa à sala de concerto. Dois percussionistas tocavam para o exercício corporal que Lenna conduzia. Movimentos corpóreos eram estimulados por sons improvisados, produzidos pelas vozes das musicistas e pela percussão. Um jogo de improvisação e brincadeira, corpos-vozes musicando para aquecer antes da entrada no palco. Impossível não se aproximar deste evento com nossos “corpos inteiros”. Habitamos este espaço de criação e, mesmo sem a certeza do pensamento consciente, imitamos o jogo e a brincadeira. Não precisei ver as imagens produzidas neste dia para saber que deveriam integrar o filme. Foram das primeiras que listamos para nosso editor, Ricardo Dionisio, começar o seu processo criativo.

O processo de edição, conduzido por Ricardo, é mais uma peça no mosaico do *filme como composição* e *coautoria*. Muito atento ao discurso musical que emerge no palco e também no cotidiano de Lenna e seus amigos músicos, Ricardo muitas vezes construiu sequências a partir da música. Sendo ele também músico – embora guitarrista que aprecia outro gênero, o *heavy metal* – Ricardo sempre demonstrou um cuidado com o ritmo e a intensidade do filme, e uma das poucas orientações que sugerimos no processo foi que ele privilegiasse a música e sua potência na escolha dos materiais fílmicos. Se Feld pensa a composição como base para traduzir colaborativamente a pesquisa, o trabalho com o editor – este compositor de imagens – é peça fundamental no processo colaborativo.

Afro-Sampas (2020), o filme que introduz este capítulo, foi a terceira experiência colaborativa experimentada nesta pesquisa. Neste trabalho, colocamos em contato nossos interlocutores africanos com quem vínhamos trabalhando desde 2016, com músicos brasileiros que vivem em São Paulo, com quem tínhamos relações no universo da pesquisa acadêmica³⁵. A colaboração tem início no aceite para este encontro inusitado, em que

35 Os músicos brasileiros que convidamos para integrar o filme foram: Meno del Picchia, na época doutorando sob minha orientação no PPGAS-USP e músico da cena independente paulistana; Chico

trocas aconteceriam no plano musical, mas também pessoal e existencial. O dispositivo revelou-se muito significativo para a observação do potencial criativo do encontro, que não exclui tensões e questionamentos, aprendizados e dúvidas. O fazer fílmico marca também o aprofundamento de relações entre pesquisadores e sujeitos, que conduz a relações extra fílmicas de colaboração, como a promoção de apresentações a partir dos encontros gerados para o filme, a produção de materiais de divulgação para os artistas, o uso das imagens produzidas para a pesquisa em contextos de interesse para os músicos e os artistas envolvidos.

Em uma exibição recente do filme para alunos do curso Antropologia e Música, na graduação em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, uma aluna destacou o fato de Yannick Delass dizer que sentia a música de Meno Del Picchia “como se fosse dele”. Na abertura do filme, Meno e Yannick tocam juntos uma composição do brasileiro, e ao terminar a improvisação, Yannick afirma: “É a primeira vez que eu vi uma música brasileira, tocada por brasileiro, me tocar tanto assim. Eu senti que estava tocando uma música que é minha”. No fim do filme ouvimos novamente – e com maior duração – a execução da canção. O processo composicional revela-se nestas duas cenas em quase todas as suas dimensões. Meno e Yannick experimentam o ápice criativo e sensível do encontro; Jasper e eu, enquanto filmávamos, nos emocionamos com a força da música que emergia naquele instante; Ricardo, o editor, que também registrou o som nesta sessão de gravação, escolhe montar de forma circular o filme a partir deste momento. Os olhos fechados dos músicos que improvisam, o encontro de suas vozes e violões, nos fazem ver, ouvir e sentir as possibilidades do filme como partilha, como composição, como *musicar*.

* * *

Saraiva, violonista com quem eu havia realizado o filme *Violão-Canção – Uma alma brasileira* (2016), a partir de sua pesquisa de mestrado no Departamento de Música da USP; e Ari Colares, percussionista especialista em ritmos afro-brasileiros, que realizava também seu mestrado em educação musical na Escola de Comunicação e Artes da USP. O convite aos músicos brasileiros se deu em função das relações que possuíamos (de pesquisa, realização e amizade), que nos indicava o interesse destes músicos no trabalho dos artistas africanos.

NOTAS BI(BLIO)GRÁFICAS [SOBRE TRILHAS MUSICAIS E VISUAIS]

*O meu pai era paulista,
meu avô...*

Buscando palavras para iniciar a escrita de um memorial¹, chegam-me canções. *Paratodos*, de Chico Buarque, homenageia a família migrante e os mestres e maestros que sopram as toadas com as quais seguimos a jornada. Pare, escute, cante² – se você me permite aconselhar; depois, siga a leitura, estaremos melhor acompanhadas.

O meu pai era paulista. Nascido em Cafelândia, interior de São Paulo, filho de japoneses que deixaram Hiroshima em 1930, em uma longa viagem de navio. Dos estereótipos associados ao

-
- 1 Este texto é um excerto (com modificações) do Memorial que apresentei no concurso para a Livre Docência em Antropologia Social, no qual fui aprovada em junho de 2022. Um memorial tem como objetivo apresentar uma trajetória acadêmica, de forma mais ou menos livre, recorrendo à elementos da formação e da obra da autora.
 - 2 Escrevo e imediatamente lembro de Ingold (2008) e sua reflexão sobre conhecimento e sentidos. Em outro texto (Ingold, 2013), sua experiência como músico é apropriada para relacionar conhecer e fazer. Quando proponho aqui o cantar – além do escutar – compartilho com meu colega violoncelista sua perspectiva metodológica.

japonês³, o que o associa a um fotógrafo compulsivo poderia ser aplicado a meu pai. Na casa onde viveu com minha mãe, estão armazenados em estantes, prateleiras, armários algumas dezenas de álbuns de fotografia que registram desde o nascimento das filhas e netos até as viagens de férias. São *retratos de família*⁴, sendo que nós, sua mulher e as duas filhas, o primeiro neto e as duas netas, éramos em geral o objeto central de seu olhar.

Eu era ainda criança quando meu pai me ensinou a fotografar. Com uma Olympus Trip 35, câmera analógica de 35 mm, que podia ser carregada com filmes de 12, 24 ou 36 poses. Junto com o novo filme, vinha a recomendação da economia: o filme deveria durar a estada na localidade visitada, ou até o fim do evento a ser registrado. Até o fim da vida, ele continuou a fotografar, embora tenha estranhado muito a passagem para o digital. O ato de levar os filmes para revelar, receber o pacote das fotos ampliadas e colocá-las nos álbuns lhe era tão familiar quanto as protagonistas de suas fotos. Quando se popularizaram as câmeras de vídeo caseiras, meu pai logo adquiriu uma, e foi com sua câmera que gravei meu primeiro documentário, *Paranapiacaba, Trilha de índio, trilho de trem*, feito com outros três amigos como trabalho final para um curso na graduação em Ciências Sociais na USP⁵.

...e com a vista enevoadas

Meu pai faleceu em novembro de 2019, e, publiquei no Instagram, naquele momento, três fotos: um retrato dele, os álbuns no armário e as fitas de vídeo que ele gravou e

3 Com Alexandre Kishimoto (2009), o primeiro mestrando que orientei no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP), me aproximei da história da imigração japonesa para São Paulo, que desconhecia. Com Camila Ishida (2010), que defendeu seu mestrado após Alexandre, tive longas discussões sobre os estereótipos associados aos *nikkeis*, descendentes de japoneses no Brasil, em situações que havia vivenciado desde minha infância, mas nunca até então alvo de reflexão acadêmica ou pessoal.

4 Cuja importância aprendemos com Miriam Moreira Leite (1993), saudosa mestra que integrou o Grupo de Antropologia Visual e tanto nos ensinou sobre o que as imagens dão a ver.

5 O filme feito em VHS foi digitalizado quando já apresentava sinais de deterioração. Encontra-se no acervo do LISA-USP.

guardava na estante do escritório. A legenda de minha publicação dizia: “uma foto que ele gostava. Coisas que me ensinou a amar. As fotos. Os filmes. O mar”.

Minha mãe é sergipana. Migra para o Rio de Janeiro ainda criança, com sua mãe e oito irmãos e irmãs. Minha avó era professora, e assim criou os filhos, sozinha, entre Lagarto e o subúrbio carioca. Minha mãe foi professora e depois diretora de escola. Chegou a ter mais de 1500 alunos no Colégio São Bernardo, que construiu pouco a pouco, a partir de uma casinha alugada e uma sala com 4 crianças, na cidade onde cresci, no ABC Paulista. Minha avó lia mãos. Disse que eu seria professora.

Herdei de minha mãe o gosto pelo ensino e a cor. Na infância, fui ora “mestiça” (identificação que aceitei), ora “japonesa preta” (e ambas as designações vinham carregadas de preconceito na voz dos colegas). Um exame recente de DNA revelou que tenho antepassados comuns com alguns de meus interlocutores atuais: parte da família de minha mãe veio da África Subsaariana, principalmente de Angola e Congo. A outra parte vem da península Ibérica. Minha família paterna vem quase totalmente de uma região no Japão nos entornos de Hiroshima. Eu poderia me apropriar com orgulho da provocação de meus amigos na escola: “japonesa preta”!

Em 2024, fui convidada a integrar um projeto da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo intitulado “Memória Negra”. O projeto abre espaço para professores que se “auto identificam como negros/as (pretos/as e pardos/as)”, com o objetivo “reconstituir e analisar a trajetória de professoras/es negras/os que atuaram e atuam em nossa Faculdade para dar visibilidade e reconhecimento à presença e à memória da docência negra”⁶. Minha inclusão no projeto foi alvo de contestação. Me pronunciei defendendo minha autoidentificação como parda: escolher apenas uma ascendência (classificação) – amarela, branca, preta ou indígena – implicaria o apagamento de parte de meus antepassados.

A escrita da livre-docência revelou, na minha obra audiovisual, uma presença significativa de protagonistas negros. John Dawsey, em sua generosa leitura dos textos apresentados para a livre docência, reproduzida neste livro como posfácio, questionou-me

6 Conforme o site <https://memoria.fflch.usp.br/memoria-negra>, consultado em 24 jan. 2025.

sobre uma relação entre as vozes negras presentes nos filmes e os silenciamentos de vozes racializadas em minha história familiar: “Haveria na antropologia musical compartilhada de Rose uma viagem dessa espécie? Uma ausculta de vozes suprimidas, sufocadas, de sua linhagem materna”. John sabe acender faíscas, provocar choques.

O apagamento da memória negra tem raízes profundas em nossa história. Inclusive em nossas histórias familiares. O racismo, impregnado em políticas que privilegiaram o embranquecimento da população brasileira, é estrutural, é visceral. Não tenho fotografias de meu avô materno negro, não conhecia detalhes de sua história. Meu pai não aprendeu japonês, não falamos a língua em nossa família. Histórias e memórias japonesas foram silenciadas em um país que proibiu as escolas bilíngues e reuniões de grupos de pessoas fenotipicamente orientais durante a Segunda Guerra Mundial. As raízes europeias de minha família materna sempre foram mais narradas do que as africanas.

Nessas tortuosas trilhas
a viola me redime...

Quando eu tinha cinco anos, minha mãe me “matriculou” nas aulas de violão de nossa vizinha, Gisele, que seria então minha primeira professora de música. Desde então, nunca parei de estudar. Quando ingressei no mestrado em Antropologia Social decidi aprender um novo instrumento. Fui ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP – não muito distante da FFLCH – e perguntei se algum aluno do curso poderia me ensinar violoncelo. Luciana Rosa tornou-se minha primeira professora de *cello*, e eu sua primeira aluna. Luciana também ensinava a jovens, alguns deles internos na Febem (hoje, Fundação Casa), participantes do Projeto Guri, um projeto governamental de ensino musical. Pela primeira vez, minha curiosidade musical se encontraria com a antropológica. Por meio de Luciana e do *cello*, conheci o projeto que viria estudar no meu doutorado em Antropologia Social. Desde então, a música passou a povoar quase todos os universos de pesquisa que adentrei. E continuo estudando violão... há alguns anos, com Chico Saraiva, com quem codirigi um filme sobre o violão e a canção na música brasileira (Saraiva; Hikiji, 2016). Recentemente, com Meno

Del Picchia, que, por sua vez, estudou o universo do funk em um doutorado sob minha orientação (Del Picchia, 2021).

Outra forma expressiva, o teatro, marcou minha primeira formação. No ensino fundamental e médio, tive aulas com atores, diretores e dramaturgos atuantes na cena teatral paulistana da época, como Ulysses Cruz, Wladimir Capella, Marcos Frota, Ivan Feijó. Enquanto cursava duas graduações, fiz também teatro amador, dirigida por Jaime Celiberto. Nesse momento, estudei dramaturgia durante um semestre, em uma oficina cultural da Prefeitura de Santo André, com Sérgio de Carvalho, hoje professor livre-docente do Departamento de Letras da FFLCH e diretor da Companhia do Latão. As reflexões sobre as formas dramáticas e a experiência no palco ressoam ainda hoje nos estudos da Antropologia da Performance, que conduzo junto ao Núcleo de Antropologia Performance e Drama da USP (Napedra), coordenado por John Cowart Dawsey.

Fotografia, cinema, música, teatro – práticas da esfera do sensível – afetam nossa sensibilidade, nossas formas de apreender o mundo. Richard Schechner (1988), diretor teatral, sugere que *performers* de diferentes culturas tenham mais facilidade de entender um ao outro, e de trocar técnicas, anedotas ou informações. John Blacking (1995), etnomusicólogo, mostra que fazer música junto com nossos interlocutores é um meio de cognição. Steven Feld (1982), antropólogo-jazzista, ensina a importância de *ouvir com* o grupo e, descreveu recentemente, o fazer audiovisual como um processo de tradução colaborativa (Villela et al., 2021). Jean Rouch (1995), antropólogo-cineasta, fez do cinema sua forma de compartilhar a antropologia.

Quando eu nasci veio um anjo safado... Outra canção de Chico invade a narrativa. Numa conversa com um marinheiro, em que falava de meu gosto pela música, pelo teatro, pela literatura, pelo cinema, e de minha dificuldade de escolher, ouvi que iria navegar entre todas essas águas, que não precisava escolher.

*...Já de saída minha estrada entortou
mas vou até o fim*

Com uma dupla formação em Comunicação Social e Ciências Sociais, dediquei-me inicialmente ao jornalismo como profissão. Seja na TV Cultura, onde trabalhei por mais de três anos ou na Folha de S. Paulo, em uma passagem de pouco mais de três meses, sempre foram as áreas de artes, espetáculo e comportamento as que mais me interessaram.

O cinema, meio de produção de representações que escolho esmiuçar neste livro, foi meu primeiro objeto de pesquisa, em um mestrado em Antropologia Social, no PPGAS-USP. A análise de filmes a partir da antropologia era um tema pouco explorado e que despertava nosso interesse, no GRAVI-USP, coordenado por Sylvia Caiuby Novaes, que viria a ser minha orientadora.

Com Sylvia, realizamos três grandes projetos de pesquisa. O primeiro projeto temático, intitulado “Imagem em Foco nas Ciências Sociais”, foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) em 1998. Com a aprovação do projeto, o LISA foi equipado com três ilhas de edição em vídeo e com equipamentos para a captação de imagens. Uma preocupação da coordenação do projeto era a capacitação dos pesquisadores para a utilização do equipamento de captação e de edição de imagens e sons. Tivemos oficinas, cursos e orientação de profissionais, além da contínua discussão entre os próprios pesquisadores acerca de nossos trabalhos. O LISA, fundado em 1991, é hoje nosso espaço de experimentação com imagens e sons, com uma equipe e um acervo que nutrem nosso sonho de fazer antropologia com audiovisual. Ao final desse projeto, coorganizamos um livro com resultados das pesquisas, publicado pela Edusp (Caiuby Novaes *et al.*, 2004).

No mestrado, analisei diversos momentos em que o cinema foi tomado como objeto de investigação antropológica, percebendo também que, nas últimas décadas do século XX, a reflexão acerca da própria linguagem cinematográfica inspirou o movimento de crítica à escrita etnográfica. A relação entre comunicação midiática e narração da violência foi tema da dissertação, uma vez que o objeto de pesquisa eram filmes que se destacavam em função de sua suposta violência.

Procurei apontar o potencial crítico do cinema a partir das escolhas narrativas. Como Taussig (1993), propus-me a investigar a mediação do terror através da narrativa e o problema de escrever eficazmente contra o terror. Em alguns dos filmes que analisei, a “escrita” contra o terror se manifestava na manipulação de elementos que brincavam com o desejo voyeurista do espectador, com o intuito de provocá-lo.

A dissertação que resultou desta pesquisa foi o primeiro trabalho em Antropologia Visual defendido no PPGAS-USP, em 1999, e publicada posteriormente, em 2012, com prefácio de Massimo Canevacci (Hikiji, 2012).

A pesquisa junto ao Projeto Guri, durante meu doutorado em Antropologia Social, trazia como temas a questão da infância e juventude no Brasil e as políticas públicas para esse grupo, a intervenção social, a educação e o lazer na cidade, a música como meio de comunicação e transformação.

Se essa pesquisa parecia uma ruptura radical em minha trajetória – do cinema à música, da pesquisa com documentos visuais à pesquisa de campo – fui aos poucos entendendo as continuidades. A violência, temática abordada no universo fílmico no mestrado, surgia no doutorado com uma roupagem urbana, real ou imaginada: revelava-se parte constitutiva do universo dos sujeitos pesquisados. Era o medo da violência que afastava crianças e jovens da rua, que fazia necessária a ocupação do tempo livre. Era o envolvimento com algum tipo de violência que levava outras crianças e jovens à Febem. A música – assim como o cinema estudado no mestrado – é uma forma expressiva. A reflexão sobre a relação entre arte e sociedade se mostrou comum às duas pesquisas.

A Antropologia Visual encontrou, em um doutorado sobre música, um lugar metodológico e epistemológico: o vídeo foi mobilizado como instrumento da pesquisa e meio de transmissão de conhecimento. A tese “A música e o risco – Uma etnografia da performance musical entre crianças e jovens de baixa renda em São Paulo” tem como objeto as diversas facetas do fazer musical, como seus aspectos pedagógicos, políticos e performáticos, e procura descrever as relações dessa prática social com a construção das noções de corporalidade, temporalidade e alteridade entre seus sujeitos. O texto que resulta da tese foi publicado em 2006 pela Edusp (Hikiji, 2006a), e discuto neste livro os filmes que resultam dessa pesquisa.

Durante o doutorado, ofereci, com Paula Miraglia, oficinas de análise e produção audiovisual para os internos na Febem Tatuapé, onde o Projeto Guri mantinha um de seus polos. Após cerca de um semestre de atividades, em 1999, percebemos as oficinas como um momento privilegiado do fazer etnográfico. Tivemos a oportunidade de presenciar um intenso exercício de papéis, de síntese de relações, de dramatização do cotidiano. O vídeo revelava-se como um propositos de situações (para o vídeo eram criadas performances, o mundo da internação era encenado de forma ímpar) e um instrumento mediador de nossa comunicação com os jovens, nem sempre fácil, dada a situação de internação e as diferenças que nos separavam.

Foi durante o doutorado que iniciei meus experimentos com a etnografia audiovisual. Desde o início da pesquisa, registrei, com uma câmera Mini-DV, várias das saídas para apresentações dos grupos que pesquisei. A presença do vídeo nesses momentos de performance – que incluem os trajetos que antecedem e sucedem a apresentação – sempre foi um fator de estímulo à interlocução com o grupo. Além disso, o tipo de atividade que estava estudando – a prática musical – pedia um registro e apresentação que não se limitasse à escrita.

O vídeo *Prelúdio* (Hikiji, 2003b) resulta da experiência da captação – e posterior montagem – de imagens, sons e entrevistas nos momentos de performance do Projeto Guri. O vídeo apresenta alguns dos sentidos do fazer musical para as crianças e jovens que pesquisei, ora verbalizados, ora apenas sugeridos nos gestos, expressões corporais, acordes que acompanham um movimento. Após algumas exibições do vídeo para jovens que o protagonizam ou para colegas pesquisadores, pude notar seu potencial expositivo (no sentido de explicitar algumas ideias resultantes de minha análise do projeto de ensino musical em questão), sensível (quando evidencia os fatores não racionais envolvidos na prática musical) e comunicativo (a partir do vídeo, pude apresentar para os espectadores – pesquisados ou pesquisadores – minha própria pesquisa de forma muito mais clara).

O outro vídeo que integra a tese, *Microfone, senhora* (2003), resulta de um momento específico de comunicação com o jovem da Febem: durante uma saída da instituição para a gravação de um CD com um grupo de rap, um dos jovens me pede a câmera com a qual eu estava gravando o evento e protagoniza uma série de entrevistas com outros internos, funcionários e músicos. Nesse caso, é a visibilidade que está em jogo. Os protagonistas do vídeo são, na condição de internos, sujeitos *invisíveis*. Para eles, estar à frente da câmera é uma possibilidade única de expor sua existência, seus desejos, sua revolta. Os vídeos foram exibidos em festivais, mostras e programas televisivos, nos quais fui também entrevistada. O produto audiovisual revelou-se, portanto, uma forma ímpar de divulgação da produção acadêmica, atingindo um público muito mais amplo que o dos leitores da tese.

Em um pós-doutorado junto ao Departamento de Antropologia da USP, ainda sob a supervisão de Sylvia Caiuby Novaes, realizei o projeto “Olhar, escutar, criar – Uma análise da criação de sensibilidades e identidades a partir da performance artística entre jovens das periferias metropolitanas”, entre março de 2004 e novembro de 2005.

A prática musical, que já estudara no doutorado, era pensada como possibilidade de construção de imagens, sensibilidades e identidades que se sobrepunham a autoimagens e estereótipos ligados ao universo da juventude, da pobreza e às associações constantes, desde a criminalidade até a violência urbana. O fazer audiovisual, nesse projeto, foi entendido como propositor de ações e reflexões do grupo estudado, e tinha como objetivo expor em imagens e sons um objeto que é, marcadamente, sensorial: a prática artística.

Dois vídeos resultam do primeiro momento da pesquisa: um deles é *Vírus da música* (Raimundo, 2004), filme dirigido por Alessandra Cristina Raimundo, ex-spalla do Projeto Guri, para quem eu propus um processo de aprendizado e realização audiovisual que durou quase um ano. O vídeo revelou-se um espaço de troca e intersubjetividade, além de um aprofundamento no universo que havia estudado em meu doutorado. Em *Pulso, um vídeo com Alessandra* (Hikiji, 2006), apresento o processo reflexivo estimulado pela inserção de Alessandra no processo de produção audiovisual, e sua perspectiva da experiência musical vivida no Guri. Esse foi o tema do primeiro capítulo deste livro.

Em 2005, ingressei como docente no Departamento de Antropologia da USP, em um concurso para a área de Antropologia Visual. Entre 2006 e 2008, desenvolvi uma pesquisa com jovens envolvidos com a produção e difusão de audiovisual nas periferias de São Paulo. O principal resultado dessa pesquisa foi a realização do filme etnográfico *Cinema de quebrada* (2008), que apresenta o movimento de realização e discussão audiovisual por coletivos periféricos na cidade de São Paulo. Discuti a realização do filme e o movimento de apropriação do audiovisual por jovens moradores da periferia em algumas publicações (Hikiji, 2009b, 2010b, 2012b).

No mesmo período, desenvolvemos o segundo projeto temático junto ao GRAVI, intitulado “Alteridade, expressões culturais do mundo sensível, construções da realidade: velhas questões, novas inquietações”, e coordenado por Sylvia Caiuby Novaes. Em um livro que coorganizei com Andrea Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha (Barbosa; Cunha; Hikiji, 2009), apresentamos as pesquisas realizadas em 5 anos de projeto, e que se dedicam a pensar a relação entre imagem, conhecimento e pesquisa.

Entre 2008 e 2013, participei do projeto temático “Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual”, sob a coordenação de John Cowart Dawsey, no qual me dediquei a pensar o fazer audiovisual no contexto da pesquisa etnográfica como uma prática de performance. Coorganizei o livro *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (Hikiji et

al., 2019) e pude finalizar dois filmes que são discutidos aqui: *Lá do leste* (2009) e *A arte e a rua* (2011), que abordam a arte de rua no distrito periférico de Cidade Tiradentes.

Entre 2010 e 2015, desenvolvemos “A experiência do filme na Antropologia”, o terceiro temático coordenado por Sylvia Caiuby Novaes. Em duas vertentes, propomos reflexões sobre as relações entre a Antropologia, o Cinema e a Fotografia e um diálogo com a antropologia da arte e a etnoestética. As reflexões dos pesquisadores deste temático foram sistematizadas em *A experiência da imagem na etnografia*, livro que coorganizei com Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha e Sylvia Caiuby Novaes (Barbosa et al., 2016).

Junto a este temático, desenvolvemos um projeto em colaboração com a University of Victoria, no Canadá, que envolveu Sylvia Caiuby Novaes, a antropóloga canadense Alexandrine Boudreault-Fournier e eu. A colaboração foi muito intensa e resultou em dois filmes, *Fabrik Funk*, discutido no terceiro capítulo deste livro, e *The Eagle*, além de diversos artigos publicados pelas três antropólogas.

Em 2016, teve início o quinto projeto temático que integro, desta vez como pesquisadora principal. “O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia”, coordenado por Suzel Reily, foi o projeto que me conduziu à sistematização das reflexões apresentadas neste livro. No projeto, reconhecemos a diversidade das formas de engajamento musical em localidades diversas, investigando a relação entre música e localidade a partir das práticas das pessoas envolvidas no *musicar* (Small, 1998).

Nesse projeto, desenvolvi a pesquisa “Ser/tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”, em parceria com Jasper Chalcraft, acompanhando o fazer musical de imigrantes africanos que chegaram nos últimos anos a São Paulo. Descrevemos essa experiência como a “diáspora criativa” africana e buscamos entender de que maneira a música constitui a experiência de se tornar/perceber africano no Brasil.

Os resultados dessa pesquisa foram discutidos detalhadamente no quarto capítulo deste livro, juntamente aos três filmes que foram realizados nesses quase sete anos de pesquisa: *Tabuluja (Acordem!)*, *Woya Hayi Mawe – Para onde vais?* e *Afro-Sampas*.

...Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro

Rever uma trajetória acadêmica, aos 50 anos, levou-me a um mergulho em águas profundas (memórias da infância), remadas no mar aberto pela curiosidade que as imagens despertaram em minha primeira formação antropológica, percursos entre o campo e as ilhas (de edição), que me levaram da periferia ao centro de São Paulo e, mais recentemente, a cruzar o oceano. Com um dos meus parceiros que veio do outro lado do Atlântico, Shambuyi Wetu, aprendi que o mar já foi doce, antes das lágrimas de nossos antepassados. Ao convidar Shambuyi para a coautoria de um filme, não sabíamos que corríamos o risco de ser chamados de coartistas. Nesses muitos anos de estrada (e mar aberto), seguindo mestres e compondo com parceiras e parceiros geniais, sigo aprendendo a ser uma antropóloga-artista brasileira.

POSFÁCIO

John C. Dawsey

Notas

Compartilho algumas notas.
 Gostaria que fossem notas musicais.
 Ressonâncias de uma antropologia
 compartilhada de Rose Satiko
 Gitirana Hikiji.
 Por que canta Hikiji?
 “Pare, escute, cante”, sugere a autora.
 Filmar o musicar.
 Imagens se transformam
 em sons musicais.
 E sons em imagens.

Trilhas

Abrem-se trilhas.
 Um primeiro documentário:
 Paranapiacaba: trilha de índio,
 trilha de trem.
 E depois, as trilhas para uma antropologia
 musical compartilhada.
 Imagens do musicar.

Paisagens sonoras, ruídos.
 Inconscientes sonoros.
 Música como verbo musicar.
 No princípio era o verbo.
 No princípio, ação.
 Mais que uma etnografia multissituada,
 uma etnografia em movimento.
 Em movimentos musicais.
 Em travessia, abrem-se trilhas musicais
 de uma etnografia da audição.
 Como disse Luciana, uma interlocutora
 da Rose, num sussurro: “A gente tem que
 ouvir um pouco”.
 Na cidade Tiradentes é feito uma Mapa
 das Artes. Um mapa móvel, sensível,
 produzido por quem caminha pelo chão.
 “Andávamos com Daniel para seguir seus
 pensamentos”, diz Rose.
 Numa sequência marcante, com câmera-
 bastão, uma imagem sonora: “são
 exatamente 04h40, estamos a caminho
 do serviço, este é o meu dia a dia”.

“Nós canta rap, mas nós é peão também”.

Antropologia musical compartilhada.

Sons ressoam de camadas
geológicas superpostas.

Camadas de autoria.

Como uma pedra com várias camadas em
degradê, com linhas marcando diferentes
sedimentações, sugere a autora.

Movimentos sísmicos.

Sismologia da performance.

Terror

Na introdução, um leve estremecimento.

Um pai, filho de japoneses em
travessia, de Hiroshima.

Uma mãe sergipana, mestiça.

Corpo tem cor.

Trilha de índio.

Uma primeira inspiração, lugar de
origem, redemunho.

Um filme de Jean Rouch, *Moi, un noir*
(Eu, um negro).

No mestrado, imagem-violência.

Filmes de Tarantino.

O real e a ficção se friccionam.

E se interpenetram.

No doutorado, o projeto Guri, na Febem.

Extraordinário, espantoso cotidiano.

Em imagens, montagens carregadas de
tensões, uma orquestra musical com
escolta policial.

Na cidade Tiradentes, cidade dormitório,
um mapa das artes também revela uma
geografia cinzenta.

Na última cena de *A arte e a rua*, Daniel
Hylario, ativista cultural, filósofo da
periferia, se pergunta: “Já pensou poder
colorir toda a dor? Pelo menos o mundo ia
deixar de ser cinzento”.

Rose Satiko Gitirana Hikiji
herdou da mãe a cor.

Em *Afro-Sampas*, um pedido de
Shambuyi Wetu, um artista congolês
em São Paulo, para Rose filmar uma
performance em Santos.

“O Atlântico precisava
emergir em sua obra”.

O mar, um cemitério.

No museu Afro-Brasil, a sala com carcaça
de navio negreiro.

Um comentário lacônico de Shambuyi:
“há muito sofrimento aqui”.

Nas trilhas dos filmes de Rose, com
inspiração de Michael Taussig, uma
questão se insinua: como subverter os
dispositivos de uma cultura do terror?

E, com inspiração em Jean Rouch,
como subverter procedimentos de uma
antropologia terrorista?

Linhagens

Vem à mente um relato de Victor Turner. Em aldeias Tallensi, que se organizam a partir de princípios patrilineares, a linha materna é estruturalmente submersa. Porém, espera-se que, em algum momento de suas vidas, jovens Tallensi façam uma viagem em busca de conhecimentos, reunindo objetos e estabelecendo relações com pessoas de sua linhagem materna. Ao fim de suas buscas, guiados por deuses ou espíritos da linhagem submersa, constroem um templo bakologo. Ali colocam imagens e objetos reunidos em suas viagens. Em épocas de doença ou crise social, as pessoas recorrem às forças reunidas nesse templo.

Haveria na antropologia musical compartilhada de Rose uma viagem dessa espécie?

Uma ausculta de vozes suprimidas, sufocadas, de sua linhagem materna? De Alessandra, spalla do projeto Guri, na Febem; à Cidade Tiradentes, com Daniel Hylario e MC Negaly; aos artistas africanos em São Paulo, Yannick, cantando à capela em línguas africanas (Lingala, Kimbundu, Kicongo), em crioulo, português e em francês; com Shambuyi em performance; e com Lenna Bahule,

moçambicana, pisando pela primeira vez no continente que conhecera antes de tudo por Jean Rouch.

Moi, un noir (eu, um negro).

Há sons que tem efeitos de cura, que se reúnem em uma espécie de templo bakologo musical?

Ao mesmo tempo, chama atenção o silêncio, não apenas em relação à linhagem materna, mas paterna também.

Um pai, filho de japoneses.

Proibido de aprender japonês.

De falar, ou cantar, em japonês.

Uma avó paterna que não conseguiria se comunicar com filhos que não conheciam a sua língua.

Desse silêncio, num choque, como uma chama de fósforo em pó de potássio, surgem da câmera de um pai milhares de fotos.

Nas etnografias musicais de Rose Hikiji, incluindo algumas emergentes, ou que ainda não vieram a ser, imagens se transformam em sons.

Sentidos do corpo se mobilizam, produzindo um estremecimento.

Se corpo é memória, também é esquecimento.

Dos fundos do esquecimento sopra uma tempestade.

Espelhos

Em *Pulso*, uma antropologia musical em performance.

A parceria com Alessandra, ex-spalla do Projeto Guri.

No filme feito por Alessandra, se evidencia para Rose um jogo de espelhos (evocando o título do livro de Sylvia Caiuby Novaes).

Alessandra quer mostrar como a música muda a vida das pessoas.

Haveria no percurso, ou nas trilhas de Rose, uma espécie de rito de passagem?

Um encontro marcante com Rouch, *Moi, un noir*.

Projeto Guri, Tiradentes, músicos africanos em São Paulo.

Um projeto individual do temático “O musicar local”: “Ser/tornar-se africano no Brasil”.

Em 2015, uma nova pesquisa.

“Decidi conhecer músicos africanos...

Após o primeiro dia, sonhei muito. Eu vi o lago de Rouch... chorei”.

O choro muitas vezes marca momentos de passagem.

Com Lenna Bahule, pisou em Maputo, Moçambique.

No continente africano, pela primeira vez.

Talvez, como Shambuyi, “O Atlântico precisava emergir em sua obra”.

Rose e Jasper Chalcraft propõem a Leo Fuzer um desafio: a montagem de filme sem áudio.

Experiência marcante, surpreendente. Silêncio.

Um filme silencioso de 12 minutos.

Assistindo ao filme, Shambuyi disse: “agora eu posso gravar”.

Em Lingala. Yannick improvisa uma trilha sonora com violão e voz enquanto o filme é projetado.

Assim, acontece um reencontro com o filme de Rouch, *Moi, un noir*.

Rose escreve: “Com Shambuyi Wetu e Yannick Delass revivemos esta descoberta quase sagrada do cinema compartilhado”.

Em sessões de debate, fomos, os antropólogos, também chamados de coartistas.

Em um momento de parceria musical com Meno del Picchia, Yannick Delass diz: “Senti que eu estava tocando uma música que é minha”.

Momentos de *communitas*, talvez sugerisse Victor Turner.

E de um ritual de passagem.

Momentos de transformação.

Um jogo de espelhos se revela como espelho mágico.

Etnof(r)icção

Uma nota musical de rodapé, um ruído.

Marcante a etnoficção feita por Rose, Sylvia e Alexandrine, na Cidade Tiradentes, com Daniel Hylario e, principalmente, MC Negaly.

Em *Fabrik Funk*, MC Negaly fricciona os papéis da vida cotidiana na cidade Tiradentes.

E, aqui, talvez, brincando com a palavra, se possa colocar o R entre parênteses, f(r)icciona. *Fabrik Funk*.

A etimologia da palavra ficção remete à noção de “fabricar”.

Uma etnoficção também se revela como etno-f(r)icção, com R entre parênteses.

Ou, como talvez dissesse Jean Rouch, f(r)icção científica.

Performance

Em vídeos, entrevistas ganham destaque.

Um gênero narrativo que se associa ao jornalismo e à antropologia (marcadamente ocidental).

Nessa antropologia musical compartilhada, as entrevistas ganham movimento.

Microfone, Senhora!

Na Febem, em meio a um grupo de rap, um dos jovens pede a câmera e protagoniza entrevistas com outros internos, funcionários e músicos.

A música e o risco.

Entrevistas se transformam em múltiplas vozes, paisagens sonoras, rodas de conversa, provocações.

Em *Vírus da música*, Alessandra Raimundo, ex-spalla do Projeto Guri, as conduz.

Na Cidade Tiradentes, em *A arte e a rua*, um mapa das artes se desenha a caminho.

Ao longo de um ano, cinquenta entrevistas.

Em *Fabrik Funk*, entrevistas se transformam em fábricas de sonhos, sons e gestos.

Afro-Sampas também surge com força do musicar. Filmar o musicar.

Os diálogos iluminam caminhos.

Shambuyi chama para acompanhar as suas performances.

Uma etnografia coparticipante.

Nas sessões de debate, antropólogos são chamados de coartistas.

Na experiência marcante, de quem corre riscos, emerge uma etnografia em performance.

Orquestra mágica

Vem à mente, uma orelha de livro que tive o privilégio de escrever, a convite da Rose, para o seu livro *A música e o risco*.

Assim escrevi, em 2006:

As páginas que vêm a seguir ecoam com a música de uma espécie de orquestra mágica. Os jovens músicos que nela tocam, pela música são tocados. Ao fazerem música, instrumentos viram corpos sensíveis e corpos ressoam como instrumentos musicais.

Algo do extraordinário acontece. O lugar desse acontecimento pode surpreender. Uma orquestra se forma na Febem. Em ensaios e performances um insólito cotidiano se transforma. Ecoam os sons e ruídos de camadas mais profundas de uma paisagem musical. Ressoam imagens do inconsciente sonoro. Desloca-se o lugar ouvido das coisas. Ao se produzir o belo, suscita-se um abalo sismológico – com efeitos de despertar. Há esperanças nos ruídos.

“Que sorte de onipotência é essa, que fez um dia esta pesquisadora acreditar ser possível desvendar os significados do conhecimento musical para todo um grupo?”, pergunta a autora. Nos limites da interpretação, com os ouvidos atentos aos elementos não resolvidos da paisagem social e sonora, se compõe essa etnografia. Na busca do sentido das coisas, os sentidos do corpo se mobilizam.

Uma “descrição densa” adquire, em chave benjaminiana, as qualidades de uma descrição *tensa*. “Passeios” de orquestra viram deslocamentos de presos com escoltas de camburões. Performers se vêem em palcos vigiados. Coxias se transformam em prisões. E violinos em metralhadoras.

Rose Satiko propõe uma etnografia da performance destes jovens músicos. Performance revela-se como expressão da experiência. A etimologia da palavra “experiência” sugere a idéia de “tentar, aventurar-se, correr riscos”. *A música e o risco*. Assim como uma “orquestra mágica”, uma etnografia como essa não surge do nada. Ela se elabora em meio a uma experiência. E se transforma em uma audição de extraordinária delicadeza.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALVARENGA, Darlan. Classe média brasileira é o 18º maior 'país' do mundo em consumo. G1, São Paulo, 18 fev. 2014. Economia. Disponível em: <http://glo.bo/1jBp2Op>. Acesso em: 16 mar. 2022.

APPADURAI, Arjun. The production of locality. In: APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Tradução: David Radgers. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (org.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas-SP: Papirus, 2009. 320 p.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BARNOW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BLACKING, John. *Music, culture & experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BOUDREAULT-FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia. Fabricar o funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção. *Cultures-Kairós: revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*, Paris, n. 7, 2017. DOI: 10.56698/cultureskairos.1441. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/index.php?id=1441>. Acesso em: 16 mar. 2022.

BOUDREAULT-FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia. Etnoficção: uma ponte entre fronteiras. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia. (org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 37-58.

BOUDREAULT-FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia. Fabrik funk: the fabrication of the everyday reality of a dream. *Visual Ethnography*, Matera, v. 9, n. 1, p. 102-113, 2020. DOI: 10.12835/ve2019.1-0136. Disponível em: <http://vejjournal.org/index.php/vejjournal/article/view/216>. Acesso em: 16 mar. 2022.

BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília: Presidência da República, 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm. Acesso em: 28 mar. 2022.

BRASIL. *Lei nº 6.815, de 19 de agosto de 1980*. Define a situação jurídica do estrangeiro no Brasil, cria o Conselho Nacional de Imigração. Brasília: Presidência da República, 1980. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6815.htm. Acesso em: 28 mar. 2022.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborão: política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 157-207, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.voi58p157-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. A arte e a rua: uma experiência colaborativa audiovisual com artistas de Cidade Tiradentes. *Revista de Cultura e Extensão USP*, São Paulo, v. 7, p. 41-51, 2012a. DOI: 10.11606/issn.2316-9060.v7iop41-51. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46574>. Acesso em: 5 mar. 2022.

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Film as shared ethnography: in the field, in the editing suite, on the air. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, [s. l.], v. 9, n. 2, p. 319-343, 2012b. DOI: 10.1590/S1809-43412012000200012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vb/a/VhGxcPgYMd395m3Cdrk3xMd/?lang=en#>. Acesso em: 5 mar. 2022.

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Filme como etnografia compartilhada: em campo, na ilha, no ar. In: DAWSEY, John; MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko; MONTEIRO, Mariana F.M. (org.). *Antropologia e performance: ensaios na pedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 339-360.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Alteridade, expressões culturais do mundo sensível e construções da realidade: velhas questões, novas orientações*. São Paulo: FAPESP, 2003-2007. Projeto de pesquisa temático FAPESP02/11950-5. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/auxilios/1511/alteridade-expressoes-culturais-do-mundo-sensivel-e-construcoes-da-realidade-velhas-questoes-novas-o/>. Acesso em: 19 mar. 2022.

CAIUBY NOVAES, Sylvia; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; FERRARI, Florencia (orgs). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004. p. 83-92. ISBN 10: 8531408369; ISBN 13: 9788531408366.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 1.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Imagens que atravessam. Diáspora africana em performance. *Artelogie*, v. 1, fev. 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/9026>. Acesso em: 28 fev. 2022.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Collaborative post-production. In: VANNINI, Phillip (ed.). *The Routledge international handbook of ethnographic film and video*. Abingdon: Routledge, 2020. p. 214-223.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Opening eyes through ears: migrant africans musiciking in São Paulo. In: REILY, Suzel A.; BRUCHER, Katherine (ed.). *The Routledge companion to the study of local musicking*. New York: Routledge, 2018. v. 1, p. 473-486.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; SEGARRA, Josep Juan. Bagagem desfeita: a experiência da imigração por artistas congolese. *GIS: gesto, imagem e som: revista de Antropologia*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 302-308, 2017. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129448. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/129448>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CLASTRES, Pierre. Entre silence et dialogue. *L'Arc*, Aix-en-Provence, n. 26, p. 76-78, 1964.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Organização e revisão técnica: José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 17-62.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (org.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e da comunicação no Brasil 2005-2009*. Coordenação executiva e editorial: Alexandre F. Barbosa. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2010.

COMOLLI, Jean Louis. Ici et maintenant, d'un cinéma sans maître? In: COMOLLI, Jean Louis; LEBLANC, Gérard; Narboni, Jean. *Les années pop: cinéma et politique: 1956-1970*. Paris: Bibliothèque Publique d'Information: Centre Georges Pompidou, 2001. p. 33-59.

CRAWFORD, Peter Ian. Film as discourse: the invention of anthropological realities. In: CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David (ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1995. p. 66-84.

CRAWFORD, Peter Ian; TURTON, David (ed.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

CUNHA, Edgar Teodoro da; FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. O vídeo e o encontro etnográfico. *Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, v. 15, n. 14/15, p. 287-298, 2006.

D'AMICO, Leonardo. *Audiovisual ethnomusicology: filming musical cultures*. Bern: Peter Lang, 2020.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *A neblina e o fluxo: o funk nos corpos elétricos da quebrada*. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *Por que eles ainda gravam?: discos e artistas em ação*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FAUSTINI, Marcus (org). *Taísa Machado: o afrofunk e a ciencia do rebolado*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. Trata-se de uma entrevista com Taísa Machado, organizada por Marcus Faustini.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. Tradução: Rafael do Nascimento Cesar. Revisão: Iracema Dulley. *PROA: revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 10, n. 2, p. 193-210, 2020b. Disponível em: <https://www3.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/4265>. Acesso em: 28 mar. 2022.

FELD, Steven. *Jazz cosmopolitanism in Accra. 5 musical years in Ghana*. Duke University Press, 2012. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g98fc>.

FELD, Steven. Mixing time and space: Steven Feld and Alice Apley in conversation about Voices of the Rainforest. *Documentary: Educational Resource*, [s. l.], 2020c. Disponível em: <https://www.der.org/mixing-time-and-space-a-conversation-with-steven-feld/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

FELD, Steven. Ressoar a antropologia: uma jam session com Steven Feld. [Entrevista cedida a] Iracema Dulley, Evanthia Patsiaoura, Maíra Vale, Catarina Morawska, Rafael do Nascimento Cesar e Suzel Reily. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. 1-23, 2020a. DOI: 10.1590/1678-49442020v26n3e600. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132020000300600&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 mar. 2022.

FELD, Steven. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. Dramaturgia da vida social e a dimensão patética da pesquisa antropológica. In: DAWSEY, John C. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios na pedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 323-338.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 19-36.

FLAHAUX, Marie-Laurence; DE HAAS, Hein. African migration: trends, patterns, drivers. *Comparative Migration Studies*, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 1-25, 2016. DOI: 10.1186/s40878-015-0015-6. Disponível em: <https://rdcu.be/cJnBk>. Acesso em: 20 mar. 2022.

FLYNN, Alex. Subjectivity and the obliteration of meaning: contemporary art, activism, social movement politics. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 59-77, 2016. DOI: 10.4000/cadernosaa.1035. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1035#quotation>. Acesso em: 20 mar. 2022.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GIESBRECHT, Érica; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; GRUNVALD, Vitor. Musicar local: tema e variações. GIS: gesto, imagem e som: revista de Antropologia, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-10, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185860. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185860>. Acesso em: 5 mar. 2022.

GIORGIANI, Eugenio; RANOCCHIARI, Dario. Doing ethnographically grounded music videos. *Visual Ethnography*, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 7-18, 2020. DOI: 10.12835/ve2019.1-0134. Disponível em: <http://vejournal.org/index.php/vejournal/article/view/214/288>. Acesso em: 16 mar. 2022.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GRIMSHAW, Anna. *The ethnographer's eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim (ed.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg Publishers, 2007.

HENLEY, Paul. *Beyond observation: a history of authorship in ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2006a.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Art and street: rap and funk in Cidade Tiradentes/SP. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 193-207, 2015. DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2015.107699. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/107699>. Acesso em: 5 mar. 2022.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 155-184, 2005. DOI: 10.1590/S0104-71832005000200008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/B5SNQgxwCDypSb8SYVm49FH/?lang=pt#:~:text=A%20performance%20%C3%A9%20espa%C3%A7o%20de,foi%20aprendido%2C%20ensaio%2C%20incorporado>. Acesso em: 24 mar. 2022.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: Etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012a.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009b. p. 115-135.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Microfone, senhora: usos do vídeo na pesquisa com jovens internos na Febem. *Vivência: revista de Antropologia*, São Paulo, v. 1, n. 30, p. 159-168, 2006b.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Olhares em todos os cantos da cidade. In: CARVALHOSA, Zita; REIS, Vanessa. *Vi Vendo...História e histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum*. São Paulo: Kinoforum, 2012b. p. 59-61. ISBN: 9788561443047 e

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 113-122, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318348205_Rouch_Compartilhado_Premonicoes_e_Provocacoes_para_uma_Antropologia_Contemporanea. Acesso em: 16 mar. 2022.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Sentidos da Imagem na Quebrada. In: LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo Fabrino (org.). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010b. p. 109-126. (Coleção Comunicação e Mobilização Social, 7)

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Video, music and shared Anthropology. *Visual Anthropology*, [s. l.], v. 23, n. 4, p. 330-343, 2010c. DOI: 10.1080/08949468.2010.485009. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949468.2010.485009>. Acesso em: 20 mar. 2022.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Vídeo, música e antropologia compartilhada: uma experiência intersubjetiva. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. (org.). *Imagem-conhecimento*. Campinas: Papirus, 2009a. p. 143-158.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; CAFFÉ, Carolina. A arte e a rua: audiovisual ethnography on the outskirts of São Paulo. *Alter/nativas: American Cultural Studies Journal*, Columbus, n. 2, p. 1-15, 2014. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-2014/visual-culture/hikiji-caffe.html>. Acesso em: 5 mar. 2022.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; CHALCRAFT, Jasper. O visto e o invisível. *Cadernos de Campo (USP)*, São Paulo, v. 25, p. 437-447, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/130732/134881>. Acesso em: 27 fev. 2022.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; DAWSEY, John Cowart.; MULLER, Regina P.; MONTEIRO, Marianna F. M. *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; MIRAGLIA, Paula. Imagens em construção: o uso do vídeo como forma de comunicação com o interno da Febem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 47-57, 2003.

INGOLD, Tim. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Abingdon: Routledge, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo 2022. Brasília: IBGE, 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Características gerais dos domicílios e dos moradores. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua*: PNAD 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. p. 1-8. Folheto.

ISCHIDA, Camila Aya. *A experiência nikkei no Brasil: uma etnografia sobre imaginários e identidades*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI: 10.11606/D.8.2010.tde-08022011-094359. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08022011-094359/pt-br.php>. Acesso em: 24 mar. 2022.

KISHIMOTO, Alexandre. *A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade*. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI: 10.11606/D.8.2010.tde-03052010-091721. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03052010-091721/en.php>. Acesso em: 24 mar. 2022.

LAGROU, Elsje; SEVERI, Carlo (org.). *Quimeras em diálogo, grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LEAHA, Mihai Andrei; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CHALCRAFT, Jasper; LOPES, André; BRANDÃO, Joana. Dialogue over time: reception, improvisation, and mediation in collaborative ethnographic filmmaking. *Trajectory: anthropology, museums and art*, [s. l.], v. 2, p. 1-20, 2021. DOI: 10.15021/00009650. Disponível em: https://trajectory.minpaku.ac.jp/articles/2021/volo2/01_3.html. Acesso em: 20 mar. 2022.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP : FAPESP, 1993.

LIRA, Icaro (ed.). *Residência ocupação Cambridge*. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: https://issuu.com/icarolira/docs/cambridge_i...caro_final_baixa. Acesso em: 20 mar. 2022.

LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

MACDOUGALL, David. Beyond observational cinema. In: HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2. ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. p. 115-132.

MACDOUGALL, David. Significado e ser. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. (org.). *Imagem-conhecimento*. Campinas: Papirus, 2009.

MACDOUGALL, David. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MACDOUGALL, David. The visual in anthropology. In: MORPHY, Howard; BANKS, Marcus (ed.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1999. p. 276-295.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MAIA, Gustavo. Bolsonaro critica Lei de Migração e fala em barrar “certo tipo de gente”. *UOL Notícias*, Brasília, DF, 12 dez. 2018. Política. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2018/12/12/bolsonaro-critica-lei-migracao-certo-tipo-de-gente-dentro-de-casa.htm>. Acesso em: 28 mar. 2022.

MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004. DOI: 10.1590/S0034-77012004000100004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27184>. Acesso em: 6 mar. 2022.

MARCUS, George E.; CUSCHMAN, Dick. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, [s. l.], v. 11, p. 25-69, 1982.

MARCUS, George E.; FISCHER, Michael M. J. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MARCUS, George. Contemporary aesthetic in art and anthropology: experiments in collaboration and intervention. *Visual Anthropology*, [s. l.], v. 23, n. 4, p. 263-277, 2010. DOI: 10.1080/08949468.2010.484988. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08949468.2010.484988?journalCode=gvan20>. Acesso em: 16 mar. 2022.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. Tradução: Cleber Daniel Lambert da Silva. *Áskesis: revista des discebetes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCAR*, [São Carlos], v. 4, n. 2, p. 68-71, 2015. DOI: 10.46269/4215.74. Disponível em: <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74>. Acesso em: 20 mar. 2022.

MEINHOF, Ulrike Hanna; TRIANDAFYLIDOU, Anna. Beyond the diaspora: transnational practices as transcultural capital. In: MEINHOF, Ulrike Hanna; TRIANDAFYLIDOU, Anna (ed). *Transcultural Europe: cultural policy in a changing Europe*. London: Palgrave Macmillan, 2006. p. 200-222.

MENDONÇA, João Martinho Braga de; SEGARRA, Josep Juan. Camadas de autoria e de montagem em Memórias retomadas e Morar na ‘Casa do Povo’. *Revista Digital de Cinema Documentário*, [s. l.], n. 26, p. 36-65, 2019. DOI: 10.25768/FAL.DOC.26.ARO3. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/590>. Acesso em: 6 mar. 2022.

MORIN, Edgar; A alma do ciema. Tradução: Antônio-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 145-172.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2005.

PAGANINI, Andrea. *La musculature et la respiration des films: continuité et discontinuité en rapport avec certaines contraintes techniques dans le cinéma de Jean Rouch*. [S. l.]: Comité du Filme Ethnographique, [2012?]. Disponível em <http://www.comitedufilmethnographique.com/andrea-paganini/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. *Revista Pensata: revista dos alunos do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da UNIFESP*, v. 3, n. 2, p. 17-35, 2014. DOI: 10.34024/pensata.2014.v3.9299. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/pensata/article/view/9299>. Acesso em: 20 mar. 2022.

PESSUTO, Kelen. (Em)cena: os “não” atores em *Salve o cinema*. In: DAWSEY, John C. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo, Terceiro Nome, 2013. p. 293-308.

PESSUTO, Kelen. *Made in Kurdistan: etnificação, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. 2017. Tese (Doutorado em Ciências (Antropologia Social)) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PIAULT, Marc-Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

PINHO, Osmundo. Black bodies, wrong places: spatial and morality politics of rolezinho racialized youth “invasions” and police, repression in the public spaces of today’s Brazil. *Interdisciplinaire Humanities Centre*, Santa Barbara, CA, c2021. Disponível em: <http://www.ihc.ucsb.edu/black-bodies-wrong-places>. Acesso em: 18 mar. 2022.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. DOI: 10.4000/cadernosaa.909. Disponível: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 20 mar. 2022.

REILY, Suzel Ana. Local musicking and the production of locality. *GIS: gesto, imagem e som: revista de antropologia*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-20, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/autopsy/article/view/185341>. Acesso em: 20 mar. 2022.

REILY, Suzel Ana; TONI, Flávia Camargo; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. 2016. *O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia*. Campinas: FAPESP, 2016-2022. Projeto de pesquisa temático FAPESP 16/05318-7. Disponível em: <http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2022.

ROUCH, Jean. A louca maestria de Jean Rouch. [Entrevista realizada] por Evelyn Schuller e Renato Sztutman. *Revista Sexta-Feira: Antropologia, Artes e Humanidades*, São Paulo, n. 1, p. 12-22, 1997. Disponível em: <http://www.usp.br/revistasexta/files/n1-web.1.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2022.

- ROUCH, Jean. Entrevista. In: AVELLAR, José Carlos. *Le Maître Fous do Cinema-verdade*. 1973. Disponível em: http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm. Acesso em: 7 nov. 2008.
- ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2. ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. p. 79-98.
- SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato” revisitados. In: DAWSEY et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 37-65.
- SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- SCHILLER, Nina Glick; MEINHOF, Urlike Hanna. Singing a New Song?: transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives. *Music and Arts in Action*, [s. l.], v. 3, n. 3, p. 21-39, 2011. Disponível em: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/3974/Schiller.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- SCHNEIDER, Arnd. Entre arte e antropologia: encontro com Arnd Schneider. Entrevista cedida a Jasper Chalcraft e Rose Satiko Gitirana Hikiji GIS: gesto, imagem e som: revista de Antropologia, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 398-406, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162378. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/162378>. Acesso em: 5 mar. 2022.
- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (ed.). *Contemporary art and anthropology*. Abingdon: Routledge, 2020.
- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (ed.). *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*. New York: Berg, 2010.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. Musical communities: rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, [s. l.], v. 64, n. 2, p. 349-390, 2011. DOI: 10.1525/jams.2011.64.2.349. Disponível: <https://www.deepdyve.com/lp/university-of-california-press/musical-communities-rethinking-the-collective-in-music-kFPxGLp8wO#:~:text=Musical%20Communities%3A%20Rethinking%20the%20Collective%20in%20Music%20appraise,remained%20deeply%20relevant%20and%20very%20much%20in%20view>. Acesso: 21 mar. 2022.
- SICSÚ, JOÃO. Governos Lula: a era do consumo?. *Brazilian Journal of Political Economy*, [s. l.], v. 39, n. 1, p. 128-151, 2019. DOI: 10.1590/0101-35172019-2870. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rep/a/GRkX8Xwf6QfkRVqwWKQQw3j/?lang=pt>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SILVA, Mateus Araújo. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro . In: SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-90.

SJÖBERG, Johannes. Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film. *Journal of Media Practice*, [s. l.], v. 9, n. 3, p. 229-242. 2008. DOI: 10.1386/jmpr.9.3.229-1. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1386/jmpr.9.3.229-1?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em: 18 mar. 2022.

SJÖBERG, Johannes. The ethnofiction in theory and practice. *Nafa Network*, [Arhus], v. 13, n. 3a, 2006.

SMALL, Cristopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, CL: Wesleyan University Press, 1998.

STOLLER, Paul. Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty. In: TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova York: Routledge, 1994. p. 84-98.

STOLLER, Paul. *The cinematic griot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SZTUTMAN, Renato. Imagens-transe: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (org.). *Imagem-conhecimento*. Campinas: Papirus, 2009. p. 229-254.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; FERRARI, Florencia (org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2004. p. 49-62.

SZTUTMAN, Renato. Rouch e o cinema como subversão de fronteiras. *Revista Sexta-Feira: Antropologia, Artes e Humanidades*, São Paulo, n. 1, p. 23-30, 1997. Disponível em: http://www.usp.br/revistasexta/files/n1-web_1.pdf. Acesso em: 28 mar. 2022.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. In: DAWSEY, John C. et al. (org.). *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo, Terceiro Nome, 2013. p. 9-16.

THE UNITED NATIONS REFUGEE AGENCY.. Operational data portal: refugee situations. Greece: United Nations, 2021. Disponível em: <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean/location/5205>. Acesso em: 23 ago. 2021.

TRINH, Thi Minh-Ha. *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics*. New York: Routledge, 1991.

USINA – CENTRO DE TRABALHOS PARA O AMBIENTE HABITADO; PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. *Plano de Ação Habitacional e Urbano: Programa Bairro Legal*. São Paulo: USINA, 2003.

VERGUNST, Jo Lee; INGOLD, Tim (org.). *Ways of walking: ethnography and practice on foot* (First issued in paperback). Routledge: Taylor & Francis Group, 2016.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três (10/4/1923). In: ISMAIL, Xavier (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 252-259.

VILLELA, Alice; SILVA, Rita de Cácia Oenning da; FELD, Steven; SHAW, Kurt. Sessão especial da mostra audiovisual. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 10., 2021, Porto Alegre. [Canal no Youtube da] Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). [S. l.]: ABET, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/xenabet/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through navajo eyes: an exploration of film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

YOUNG, Colin. Observational Cinema. In: HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2. ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. p. 99-114.

* * *

Referências Filmográficas

A ARTE e a rua. Direção e roteiro: Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), Instituto Polis e W.S. Produções. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP): Instituto Polis: W.S. Produções, 2011. 1 vídeo (44 min). Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/59>. Acesso em: 23 mar. 2022.

A PIRÂMIDE humana (La pyramide humaine). Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Les Films de la Pléiade. Paris: Les Films de la Pléiade, 1961. 1 vídeo (90 min).

AFRO-SAMPAS. Direção: Jasper Chalcraft e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2020. 1 vídeo (43 min). Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/afrosampas>. Acesso em: 24 jan. 2025.

ASSOCIAÇÃO Cultural Hodi. Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji e Jasper Chalcraft. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2018. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/PgFDzKSwl8Q>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BABATOU: les trois conseils. Direção: Jean Rouch. Roteiro: Boubou Hama. Produção: Inoussa Ousseini. Nigéria: Association des Cinéastes Nigériens, 1976. 1 vídeo (92 min).

BAGAGEM. Argumento: Josep Juan Segarra, Rose Satiko Hikiji, Shambuyi Wetu. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2016. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWgyoVxdGgM>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BARRO Branco. Direção: Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2010. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nn3m_4pOgos.

BILIWE. Argumento: Josep Juan Segarra, Jasper Chalcraft, Rose Satiko Hikiji, Shambuyi Wetu. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2016. 1 vídeo (7 min). Disponível em: https://youtu.be/UL329Uf7XNc?si=YeZHKxCbMtzc_o4i. Acesso em: 24 jan. 2025.

CAMADAS autorais: luzes e sombras. Roteiro: Daniel Hylario e Josep Juan Segarra. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2019. 1 vídeo (31 min). Disponível em: substituir link: <https://lisa.fflch.usp.br/node/12865>. Acesso em: 23 mar. 2022.

CINEMA de quebrada. Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji. Roteiro: Karine Binaux Teperman. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2008. 1 vídeo (47 min). Disponível em: <http://lisa.fflch.usp.br/node/72>. Acesso em: 23 mar. 2022.

COCORICÓ! monsieur Poulet. Direção e roteiro: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia e Jean Rouch. Produção: Centre Nationale de la Recherche Scientifique e Comité du Film Ethnographique (Musée de l'Homme). Nigéria: Étoile Distribution, 1974. 1 vídeo (93 min).

DEFINA-SE. Direção: Kelly Regina Alvez. Produção: Cláudio N. de Souza. São Paulo: Oficinas Kinoforum, 2002. 1 vídeo (4 min).

EU, um negro (*Moi un Noir*). Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Costa do Marfim: Les Films de la Pléiade, 1960. 1 vídeo (70 min).

FABRIK FUNK. Direção: Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2013. Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/22>. Acesso em: 24 mar. 2022.

GOLDEN Scars. Direção: Alexandrine Boudreault-Fournier. Produção: Cimarron Production. Canada: Cimarron Productions, 2010. 1 vídeo (61 min). Disponível em: <https://vimeo.com/69532639>. Acesso em: 25 mar. 2022.

GRUPO ESPERANÇA: FÁBRICA de Cultura. Câmera: Maria Carolina Botinhon e Rose Satiko Hikiji. Edição: Ricardo Dionisio. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2016. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://youtu.be/4WXwb4zhLPA>. Acesso em: 22 mar. 2022.

GRUPO ESPERANÇA: GRIST Festival. Câmera: Maria Carolina Botinhon e Rose Satiko Hikiji. Edição: Ricardo Dionisio. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2016. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://youtu.be/zCIUsOxxB1g>. Acesso em: 22 mar. 2022.

JAGUAR. Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger e Comité du Film Ethnographique (Musée de l'Homme). France: Les Films de la Pléiade, 1967. 1 vídeo (88 min).

JEAN Rouch, subvertendo fronteiras. Direção e roteiro: Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Stutzman. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2000. 1 vídeo (41 min). Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/170>. Acesso em: 18 mar. 2022.

LÁ do leste. Direção e roteiro: Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Carolina Caffé e Rosana Shimura. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP); Instituto Pólis: W.S. Produções, 2010. 1 vídeo (44 min). Disponível em: <http://lisa.fflch.usp.br/node/58>. Acesso em: 18 mar. 2022.

LENNA. Câmera e entrevista: Rose Satiko Hikiji. Argumento e edição: Ricardo Dionisio. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2016. Disponível em: <https://youtu.be/6dxvUmn7HNs>. Acesso em: 22 mar. 2022.

LES FILS de l'eau. Direção: Jean Rouch. Produção: Institut Français – Afrique Noire (IFAN) e CNRS Images. France: Institut Français – Afrique Noire (IFAN): Centre Nationale de la Recherche Scientifique Images, 1956. 1 vídeo (54 min).

LES MAGICIENS de Wanzerbé. Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Centre National de la Cinématographie, atual Centre national du cinéma et de l'image animée e Jean Rouch. France: Centre National de la Cinématographie, atual Centre national du cinéma et de l'image animée, 1948. 1 vídeo (34 min).

MAIS mais da quebrada. Produção: FZR Stúdio. São Paulo: FZR Stúdio, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YhDco.c.L.U>. Acesso em: 25 mar. 2022. Videoclipe da música “Mais mais da quebrada”, de Mc Negaly.

MICROFONE, senhora. Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2003. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/225>. Acesso em: 15 mar. 2022.

MOSSO MOSSO: Jean Rouch comme si. Direção e roteiro: Jean-André Fieschi. Produção: Janine Bazin e André S. Labarthe. France: [s. n.], 1998. 1 vídeo (73 min).

O MAR, um cemitério? Performance: Shambuyi Wetu. Pesquisa e fotografia: Jasper Chalcraft e Rose Satiko. Edição: Leo Fuzer. Realização: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Y7pISjyFZ-o>. Acesso em: 15 mar. 2022.

OS MESTRES loucos (Les maitres fous). Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. France: Les Films de la Pléiade, 1955. 1 vídeo (27 min).

PAÍS do futebol. Direção: Alex Miranda & Fred Ouro Preto. Produção: Maximo Produtora, Editora e Gravadora. São Paulo: Maximo Produtora, Editora e Gravadora, c2013. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWnSzdIDgQA>. Acesso em: 25 mar. 2022. Videoclipe da música “País do Futebol”, de Mc Guimê, com participação de Emicida.

PETIT à Petit. Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. France: Les Films de la Pléiade, 1969. 1 vídeo (92 min).

PRELÚDIO. Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2003b. 1 vídeo (13 min). Disponível em: <https://lisa.ffmpeg.usp.br/node/77>. Acesso em: 15 mar. 2022.

PULSO: um vídeo com Alessandra. Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2006. 1 vídeo (32 min). Disponível em: <https://lisa.ffmpeg.usp.br/node/78>. Acesso em: 15 mar. 2022.

TABULUJA (acordem!). Direção: Shambuyi Wetu, Rose Satiko Hikiji Gitirana e Jasper Chalcraft. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2017. 1 vídeo (11 min). Disponível em: <https://lisa.ffmpeg.usp.br/tabuluja>. Acesso em: 28 mar. 2022.

THE EAGLE. Direção: Alexandrine Boudreault-Fournier e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2015. 1 vídeo (17 min). Disponível em: <https://lisa.ffmpeg.usp.br/node/159>

TOUROU et Bitti, les tambours d'avant. Direção e roteiro: Jean Rouch. Produção: Centre Nationale de la Recherche Scientifique e Comité du Film Ethnographique (Musée de l'Homme). Simiri: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1971. 1 vídeo (9 min).

TRANSFICTION. Direção: Johannes Sjöberg. Produção: Royal Anthropological Institute. London: Royal Anthropological Institute, 2007. 1 DVD (57 min), cor.

VIOLÃO-CANÇÃO: uma alma brasileira. Direção: Chico Saraiva e Rose Satiko. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em

Antropologia (LISA-USP), 2016. 1 DVD (30 min), cor. Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/12778>. Acesso em: 15 mar. 2022.

VÍRUS da Música. Direção: Alessandra Cristina Raimundo. Produção: Alessandra Cristina Raimundo e Rose Satiko Gitirana Hikiji. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2004. 1 vídeo (20 min). Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/232>. Acesso em: 15 mar. 2022.

WOYA hayi mawe: para onde vais? Direção: Jasper Chalcraft e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), 2018. 1 vídeo (46 min). Disponível em: https://lisa.fflch.usp.br/woya.hayi_mawe. Acesso em: 15 mar. 2022.

YENENDI, les hommes que font la pluie. Direção, roteiro e produção: Jean Rouch. France: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1951. 1 vídeo (28 min).

* * *

Referências Musicográficas

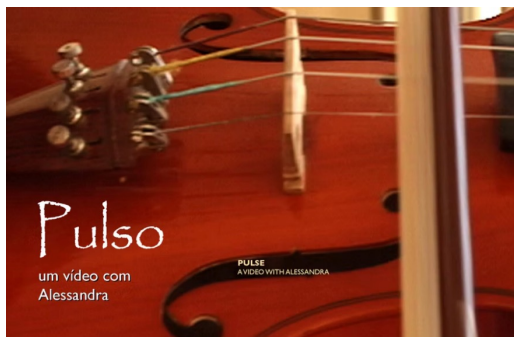
DEUSA do prazer. [Compositor e intérprete]: Mc Kell da Serra. Produção: DJ Vicentin. [S. l.]: Bomba Shock, 2018.

DOIDA de Tequila. [Compositor e intérprete]: DJ Carlinhos da S.R. [S. l.: s. n.], 2014.

UM SONHO socialista num cruel sistema capitalista! [Compositor e intérprete]: Fantasma Vermelho. [S. l.: s. n.], [2013?].

APÊNDICE A

Fichas técnicas e links dos
filmes que integram este livro



Link para visualização:

<https://lisa.fflch.usp.br/node/78>

Pulso: um vídeo com Alessandra (2006)

Experiência de antropologia compartilhada, o vídeo resulta do encontro da antropóloga Rose Satiko Hikiji com Alessandra Cristina Raimundo, jovem violinista que foi por cinco anos a spalla de uma orquestra do Projeto Guri. O vídeo apresenta a relação de Alessandra com a música e sua reflexão sobre esta relação, tecida no processo de realização audiovisual que resultou no curta Vírus da Música, dirigido pela mesma.

<i>Direção, roteiro e pesquisa:</i>	Rose Satiko Gitirana Hikiji
<i>Edição:</i>	Rose Satiko Gitirana Hikiji, Giuliano Ronco e Fernanda Frasca
<i>Imagens e sons:</i>	Rose Satiko e Giuliano Ronco
<i>Produção:</i>	Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP)
<i>Grupos de pesquisa:</i>	Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP)
<i>Apoio:</i>	FAPESP (Processo 03/09482-6)



Link para visualização:

<https://lisa.fflch.usp.br/node/59>

A arte e a rua (2011)

Cidade Tiradentes, distrito no extremo Leste de São Paulo, lugar onde a cidade termina, ou começa. De lá, chegam rimas, gestos e cores que marcam o espaço, como street dance, grafite e rap. A experiência periférica urbana é a base e o motivo da produção dos artistas da Cidade Tiradentes, que cresceram junto com o distrito paulista, e em suas obras dialogam com seus desafios e sonhos. O filme segue a vida e as transformações da arte de rua com a urbanização em Cidade Tiradentes. O lugar é considerado o maior complexo de conjuntos habitacionais populares da América Latina, e é marcado pela exclusão. Neste cenário, a população orchestra suas dificuldades com dinâmicas próprias de sociabilidade, moradia, e apropriação do território.

Direção, pesquisa e roteiro: Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji

Montagem e Roteiro de montagem: Douglas Guedes e Karine Binaux

Direção de Fotografia: Rafael Nobre

Direção de handycam e produção local: Daniel Hylario

Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP); Instituto Pólis e W.S. Produções

Apoio: Etnodoc: Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial; FAPESP (Processo 09/052880-9)

Projetos de pesquisa: Cartovideografia Sociocultural da Cidade Tiradentes

Projeto Temático FAPESP Antropologia da Performance

Drama, Estética e Ritual

Grupos de pesquisa: Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP)



Link para visualização:
<https://lisa.fflch.usp.br/node/22>
Fabrik Funk (2015)

Karoline é uma jovem que deseja uma vida mais excitante que seu cotidiano em uma central de telemarketing. Nas ruas de Cidade Tiradentes, o maior conjunto habitacional popular da América Latina, Karoline corre atrás do sonho de ser uma MC, neste lugar que é conhecido como uma Fábrica de Funk. O filme é uma etnoficção que aborda o universo do Funk, prática que envolve música, dança, tecnologia, moda, mercado, e que tem se tornado um dos principais fenômenos culturais da juventude no Brasil. Fabrik Funk é resultado de uma colaboração entre antropólogas da Universidade de São Paulo e da University of Victoria com moradores de Cidade Tiradentes, que atuam de diferentes maneiras na cena artística deste distrito.

- Direção, produção e fotografia:* Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes
- Roteiro:* Alexandrine Boudreault-Fournier, Daniel Hylario, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes
- Som direto:* Noedy Hechavarria Duharte
- Edição:* Leo Fuzer
- Design sonoro, trilha original e pós-produção de som:* Ewelter Rocha, Mauro Darcio
- Pós-produção de cor:* Ricardo Dionisio
- Projetos de pesquisa:* A Comparative and Collaborative Approach to Visual Anthropology (FAPESP-University of Victoria) e A Experiência do Filme na Antropologia (Projeto Temático FAPESP)
- Images and Sound Making:* Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP), Pesquisas em Antropologia Musical (PAM)
- Grupos de pesquisa:* Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP), Pesquisas em Antropologia Musical (PAM)
- Realização:* Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA-USP)
- Apoio:* Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo Fapesp 13/50222-0) e University of Victoria



Link para visualização:

<https://lisa.fflch.usp.br/tabuluja>

Tabuluja (Acordem!) (2017)

Shambuyi Wetu, artista da República Democrática do Congo refugiado em São Paulo, constrói com suas performances narrativas sobre a experiência da diáspora e a situação do *homme noir* no mundo. O filme *Tabuluja* é uma criação colaborativa do artista com os antropólogos Rose Satiko Hikiji e Jasper Chalcraft, e integra a coleção *Afro-Sampas*, série de filmes sobre a experiência de músicos, dançarinos e artistas africanos residentes em São Paulo, desenvolvidos no projeto “Ser/Tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”.

Direção: Shambuyi Wetu, Rose Satiko Hikiji,
Jasper Chalcraft

Câmera: Jasper Chalcraft e Rose Satiko Hikiji

Som: Ricardo Dionisio

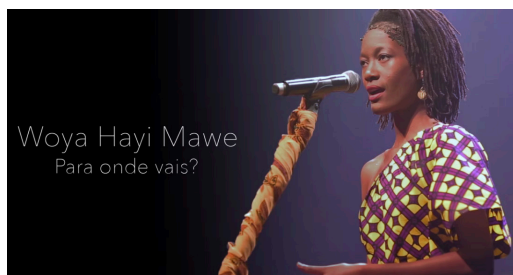
Edição: Leo Fuzer

Trilha sonora: Yannick Delass

Produção: Laboratório de Imagem e Som em
Antropologia / LISA-USP

Apoio: Fapesp (Processos Fapesp
2016/05318-7 e 2016/06840-9)

O trabalho integra a coleção *Afro-Sampas*, e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001
Grupos de pesquisa
Pesquisas em Antropologia Musical (PAM) | Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP)



Link para visualização:
https://lisa.fflch.usp.br/woya_hayi_mawe
Woya Hayi Mawe -
Para onde vais? (2018)

Seguindo a moçambicana Lenna Bahule, vemos como enfrenta as dificuldades de ser música, mulher e negra no Brasil e em Moçambique. O mundo artístico de São Paulo cobra sua africanidade, suas raízes. Já em Moçambique, Lenna é agora conhecida por seu sucesso no Brasil. De volta a sua terra natal, ela a redescobre com novos olhos. Lenna encontra uma inspiradora geração de músicos de Maputo, que envolve na produção de um grande show. Seja no palco, no sítio da avó ou em um projeto social na periferia de Maputo, vemos Lenna e os artistas moçambicanos investigando a música tradicional e popular de seu país e descobrindo novas rotas. Navegando entre o ativismo e o palco, entre a África imaginada que o Brasil espera encontrar nela, e o cosmopolitismo brasileiro que São Paulo lhe imprime, Lenna descobre que suas raízes musicais eram ainda mais poderosas do que ela imaginava.

Pesquisa, direção, fotografia: Jasper Chalcraft e Rose Satiko Hikiji
Edição, colorização: Ricardo Dionisio
Som direto: Jasper Chalcraft
Pós-produção de som: Jean Nands, Ewelter Rocha
Realização: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP)

Projeto de pesquisa/apoio “Ser/tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo” (Fapesp 2016/05318-7, 2016/06840-9, 2016/24445-0)

O trabalho integra a coleção Afro-Sampas, e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Grupos de pesquisa
 Pesquisas em Antropologia Musical (PAM) | Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP)



Link para visualização:

<https://lisa.fflch.usp.br/afrosampas>

Afro-sampas (2020)

A presença africana na música brasileira se manifesta de formas diversas. Se em 1966, Baden Powell “carioquizava” o candomblé com os Afro-sambas que compôs com Vinícius de Moraes, meio século depois vivemos um momento inédito com a chegada de músicos de diferentes países africanos à metrópole paulistana. No filme AFRO-SAMPAS observamos o que pode acontecer quando músicos dos dois lados do Atlântico são colocados em contato na cidade onde vivem. Yannick Delass (República Democrática do Congo), Edoh Fiho (Togo), Lenna Bahule (Moçambique) e os brasileiros Ari Colares, Chico Saraiva e Meno del Picchia aceitam nosso convite para um primeiro encontro no qual experimentam sonoridades, memórias e criatividades.

Músicos entrevistados: Yannick Delass
Meno Del Picchia
Lenna Bahule
Edoh Fiho
Ari Colares
Chico Saraiva

Direção, fotografia e pesquisa: Jasper Chalcraft
Rose Satiko Gitirana Hikiji

Edição e cor: Ricardo Dionisio

Som direto Jasper Chalcraft
Ricardo Dionisio

Mixagem e Masterização: Jean Nands
Ewelter Rocha

Projeto de pesquisa/apoio: “Ser/tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo” (Fapesp 16/05318-7, 16/06840-9, 16/24445-0, 19/09397-7)

O trabalho integra a coleção Afro-Sampas, e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Grupos de pesquisa

Pesquisas em Antropologia Musical (PAM) | Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP)



The
King
is born



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP