

FILMAÇÃO E REPRESENTAÇÃO: O AUDIOVISUAL NAS MONTAGENS DE PERFORMANCE DO BATUQUE DE PONTO CHIQUE – MG

DOI

<https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2019.152118>

ORCID

<https://orcid.org/0000-0002-6793-9771>

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP,
Brasil, 05508-010 - fla@usp.br

RESUMO

O presente artigo discute como a produção de um filme com o batuque de Ponto Chique e outros grupos de batuques vizinhos, ligados pelo rio São Francisco, mobiliza processos sociais e estéticos, ou seja, como o filme, enquanto processo de produção e exibição, se insere nessa relação entre drama estético, drama social e drama ritual. A partir do diálogo com autores da teoria da *performance*, o ponto de partida é discutir categorias como representação, drama e montagem, compreendendo a *filmação* como a materialização desse espaço fluído em que se assenta a cultura batuqueira/vazanteira. A partir do método etnográfico, o artigo busca refletir sobre as relações entre as montagens batuqueiras e as montagens do filme como ficção e fricção entre passado e presente. Opera-se com a hipótese de que os fragmentos do passado organizam o tempo fílmico e podem constituir uma temporalidade própria dos batuques.

PALAVRAS-CHAVE

Batuque; filmação;
performance; audiovisual;
montagem.

ABSTRACT

This article discusses how the production of a film with the *Ponto Chique batuque* and other nearby *batuque* groups, connected by the Sao Francisco river, mobilizes social and aesthetic processes, in other

words, how the film while a process of production and exhibition takes part in this relation between aesthetic drama, social drama and ritual drama. From the dialogue with authors of performance theory, the starting point is to discuss categories such as representation, drama and “montagem”, comprehending the ‘*filmacao*’ as the materialization of this fluid space where the *batuqueira/vazanteira* culture builds upon. Using the ethnography method, the article wants to reflect on the relations between the *batuqueiras* montages and the film montage as fiction and friction between the past and the present. The article works with the hypothesis that the fragments of the past organizes the filming timing and can constitute a temporality specific of the *batuques*.

KEYWORDS

Drumming; filming; performance; audiovisual; montage.



FIGURA 1
Mapa do Brasil,
com a localização
de Ponto Chique.

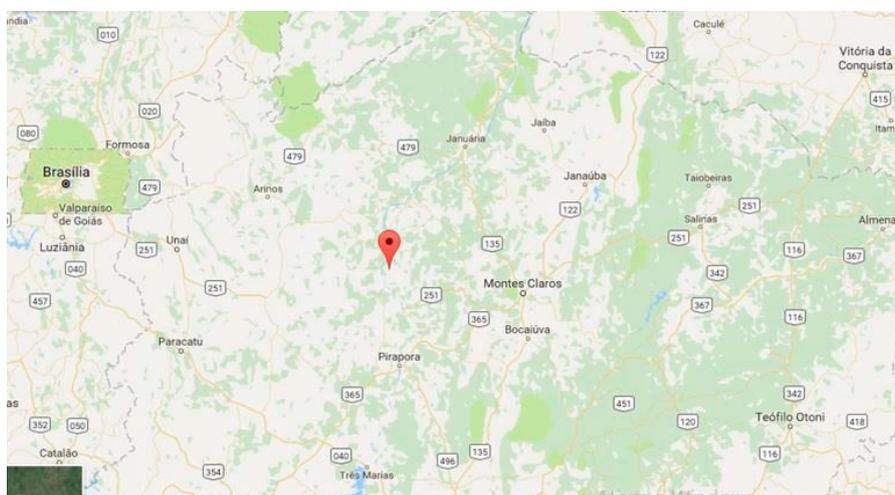


FIGURA 2
Mapa do Estado
de Minas Gerais,
com a localização
de Ponto Chique.

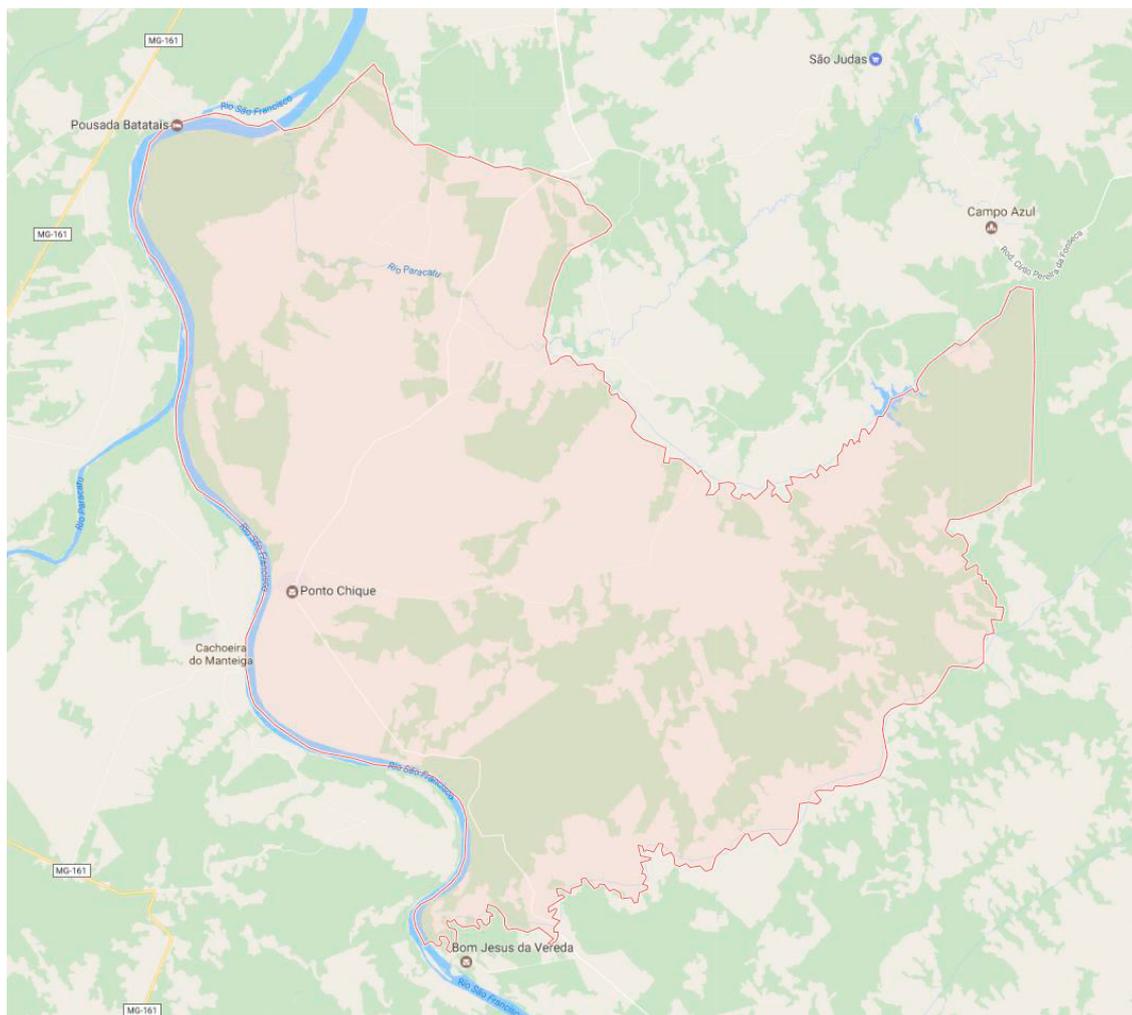


FIGURA 3
Mapa do município
de Ponto Chique.

INTRODUÇÃO

O meu primeiro encontro com o batuque de Ponto Chique, comunidade ribeirinha localizada no norte de Minas Gerais, aconteceu em 2010, quando trabalhava no projeto Cinema no Rio São Francisco,¹ que descia às comunidades à beira do rio São Francisco realizando pequenos documentários com seus moradores que eram depois exibidos em uma telona nas praças das cidades. Nessa época, eu era quem encontrava os “personagens da cidade” e realizava as entrevistas, juntamente com a equipe de filmagem. Navegar pelo rio São Francisco é uma experiência de difícil tradução. Como brincam os próprios ribeirinhos, navegou uma vez, não tem volta: vai retornar sempre. Seguindo a profecia, retornei ainda trabalhando no projeto nos anos de 2011, 2013 e 2014.

1. Mais informações sobre o projeto: <http://cinemanoriosaofrancisco.blogspot.com>.

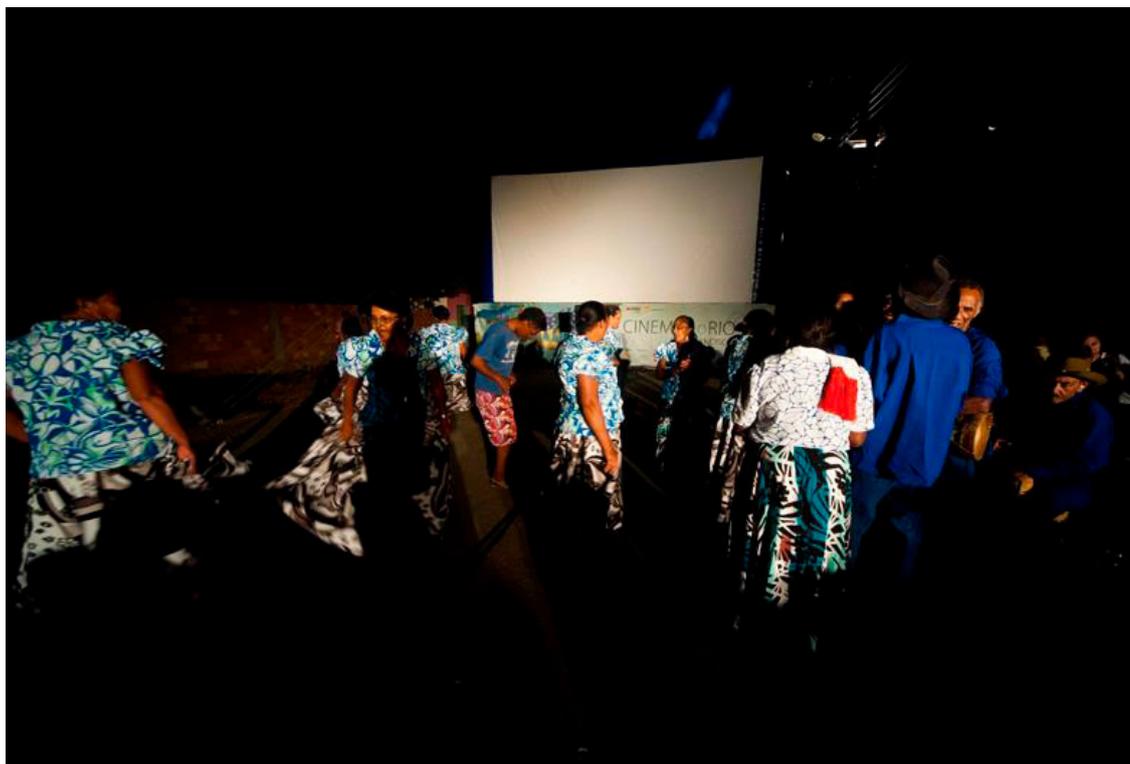


FIGURA 4
Apresentação do
batuque antes da
sessão de cinema
(2010). Foto de
André Fossati.

Foi, então, a partir dessa experiência e do encontro com o batuque de Ponto Chique que, em 2015, ingressei no mestrado em Antropologia da UFMG para pensar a relação entre *performance*, representação e as categorias cultura e política. Esse processo resultou na dissertação “A Vida É Um Remanso: performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique (MG)”, defendida em maio de 2017.

O batuque de Ponto Chique tem como membros principais Agripina, Raimunda, Pascoalina, Maria José, Francisca, Rosinha, João de Lió, Ademar, Valeriano, Olímpio, Nilson, Neusa e Pretinha. Os integrantes principais são os que estão há mais tempo envolvidos com o grupo, mas ainda tem a neta e a filha de Olímpio, que de vez em quando participam das rodas. Tem o netinho que, como explica Olímpio, nasceu para o batuque. Ele saía na frente, puxava o grupo. Mas sua filha se mudou para Salvador e levou o neto. Até hoje ele é invocado com samba, relata Olímpio. Tem também Elenice, que entrou recentemente e fica arrepiada todo dia que assiste ao DVD que produzimos na filmação do batuque. Tem também Juquinha, irmão de Olímpio, que faleceu há alguns anos.

No trabalho de campo para o mestrado, deparei com o termo nativo *representação*, que é entendido pelos batuqueiros como (re)apresentação, ligado à ação de trazer as coisas de volta à vida. A palavra, repetida em diferentes momentos pelos membros do batuque, pareceu ser um termo organizador do pensamento dos batuqueiros.

FIGURA 5
Alguns integrantes
do batuque de
Ponto Chique
reunidos durante
a gravação do
documentário
(2017). Foto de
Fernanda Brescia.



FIGURA 6
Olímpio, Agripina
e Valeriano (Valu)
(2010). Foto de
Amanda Horta.



O entendimento sobre a ideia de representação supera os dualismos entre falso e verdadeiro ou a ruptura entre o real e sua representação ainda presentes em algumas tendências da teoria antropológica.

Para esta pesquisa foi importante ter em mente que a categoria *representação* é entendida pelo grupo no sentido de ação, de relação, de ligação com o passado. Esse termo traz ainda a força do batuque como uma tradição que se inventa e se renova para se manter pulsante na vida dos batuqueiros. Agripina e Olímpio sempre dizem que o batuque vai acabar.

Mas a qualquer momento um batuqueiro pode emergir nas dobras do rio, no movimento das croas.² É também nessas *representações* que eles vivem, elaboram e trazem novos sentidos para os conflitos vividos no cotidiano. Representar é também performar para uma audiência e pode envolver uma experiência particular dos batuqueiros em tornar presente um ente ou entidade.

Esse termo norteou os capítulos da dissertação que buscaram traduzir diferentes visões do grupo acerca das *representações* e as modelagens do batuque nas diferentes visões. Outra categoria nativa que emergiu da etnografia foi a de *filmação*, que os batuqueiros utilizavam em referência à ação de filmar. Foi no dia da *filmação*, em que os batuqueiros performaram para as câmeras, que os antepassados foram incorporados na roda, que a cura corporal ou a eficácia da prática aconteceu. Seguindo esse fluxo e percebendo a importância da relação dos batuqueiros com as imagens, ainda durante o campo para o mestrado, realizei um vídeo amador com câmeras de celular e produzimos um DVD que foi entregue a todos os membros do batuque. Um trecho desse primeiro exercício experimental de *filmação* está no *link* https://www.youtube.com/watch?v=_WyRrd-FeqI&t=246s.

O DVD passou então a desempenhar o papel de re(a)presentar dona Neuza, membro do batuque e esposa de Olímpio, que faleceu repentinamente uma semana após essa experiência de *filmação* com o grupo. Foi possível perceber, então, que o DVD entrou na rede de relações e *representações* do batuque.

Após o mestrado, propusemos, coletivamente, ao Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais, um projeto para a realização de um documentário com o batuque de Ponto Chique em especial e também sobre suas relações com os batuques do entorno. Propusemos ainda um encontro de batuques na comunidade quilombola de Bom Jardim da Prata, no município de São Francisco, a cerca de 60 km de Ponto Chique. Como apontei na minha dissertação, os encontros entre os batuques ribeirinhos são o lugar de expressão dessa memória, em fragmentos, que flui pelo rio São Francisco. O projeto foi aprovado em 2017 e, no mesmo ano, uma equipe de filmagem e eu passamos 15 dias filmando com os batuques do entorno de Ponto Chique. O documentário está atualmente em processo de montagem, edição e finalização e será lançado no segundo encontro de batuques, em 2019.

Durante as filmagens com o batuque de Ponto Chique, foi possível perceber que a eficácia da *performance*, a energização coletiva acontecia mesmo em frente às câmeras, ou, melhor dizendo, acontecia especialmente para as câmeras. Não era então possível separar o batuque para

2. É o nome que os ribeirinhos dão aos bancos de areia que se formam no meio do rio.

ser filmado de um batuque “autêntico” realizado nos terreiros de dona Izabel,³ considerada a rainha do batuque. *Filmação* também é uma modalidade importante de representação do *levantamento*⁴ da cultura do batuque. Reflete essa montagem em que “pedaços” do passado são reconstruídos no presente para um projeto futuro que culminou na construção coletiva desse filme.

Dias (2001) aponta que a poética dos batuques é marcada pela essencialidade e economia dos meios expressivos pela forma curta e sentido concentrado. Nessa comunicação cifrada, há uma metaforização do discurso verbal, pela elaboração de uma linguagem dúbia construída com imagens simples, cuja decifração era restrita à comunidade que festejava. Para o autor, no período escravista, o espaço de liberdade das danças no terreiro possibilitava um momento privilegiado de comunicação interna por meio da crônica cantada. Nesse espaço, cantava-se todo tipo de mensagens, articulações, críticas e reivindicações. Surge então uma linguagem poético-metafórica muito peculiar, contrariando a percepção da cultura hegemônica do período colonial, de que os batuques eram algo bizarro sem maiores refinamentos de expressão. Para o autor, esses traços se aproximam do hábito de se exprimir por meio de locuções proverbiais, “caro aos velhos guardiães das tradições orais na África e que teria provavelmente influenciado, em terras da diáspora, a poesia dos terreiros e senzalas” (Dias 2001, 21). Para o autor, as novas condições de vida impuseram sentidos diferentes para os pontos, mas sobrevive a ideia básica da formulação sintética e conotada.

Apesar da importância dos batuques na constituição histórica de diversas modalidades de danças e *performances* e, contemporaneamente, como o *locus* de elaboração de diversos grupos ou comunidades tradicionais, o etnomusicólogo Paulo Dias aponta para a falta de pesquisas e de material sobre o tema. O nome batuque⁵ é algo que remonta à visão preconceituosa dos colonizadores ao depararem com as danças e práticas dos escravizados. Batuque é então um nome genérico que assume diversas outras nomenclaturas a depender da comunidade. Em Ponto Chique, por exemplo, os antigos chamavam a prática de lambero. Já em Geraes Velho, comunidade próxima, a prática é conhecida como carneiro.

3. Dona Izabel é considerada a rainha do batuque pela atuação e tradição com a prática que vem de seus antepassados. Ser rainha no batuque é uma espécie de apelido dado por consideração, pelo protagonismo na dança, na sabedoria dos cantos, na influência com a prática. Não se trata, portanto, de um simbolismo monárquico que impõe alguma hierarquia ou regra.

4. Termo nativo utilizado pelos batuqueiros no sentido de um processo de tornar a prática mais forte e mais visível.

5. Lopes (2011) define batuque como: “Designação comum a certas danças afro-brasileiras. Trata-se do termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos. Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da Diáspora Africana nas Américas, como o samba, o jongo, o mambo, a rumba etc.” (Lopes 2011, 114).

FIGURA 7
Batuque da
comunidade
quilombola de
Geraes Velho
durante a
filmagem do
documentário
sobre os batuques
ribeirinhos (2017).
Foto de Raphael
Vilas Boas.



Vale ressaltar então que, apesar de os batuques serem comuns em diferentes regiões de Minas Gerais e do Brasil e remeterem a esse passado “escravo”, as pesquisas sobre o tema, de uma perspectiva sociológica e antropológica, são raras.

Um exemplo dessa “invisibilização” são algumas bibliografias sobre o rio São Francisco, como: “Musicais no Médio São Francisco” e “Língua e folclore no rio São Francisco”. Nenhuma menciona os batuques. É muito estranho pensar que os folcloristas que se dedicaram ao estudo das práticas culturais e musicais do rio São Francisco não tenham deparado com os batuques ribeirinhos.

Dias (2001) relata que, em 1993, foi a Cunha procurar o jongo do local. Ele se dirigiu a um museu municipal, onde foi informado de que a dança não mais existia na cidade. Diante da sua insistência, o responsável pelo lugar disse que, sim, havia um bando de “cachaceiros”, mas o que faziam era um “barulho”, não o “verdadeiro” jongo. Em minhas primeiras visitas a Ponto Chique, quando perguntava sobre o batuque, me diziam que lá não existia esse tal de batuque. Perseguindo outros batuques do Sudeste, Paulo Dias relata que aquele modelo de aproximação passava a exibir algumas constâncias e que muitos eram os esforços para dissuadi-lo da empreitada. Para o autor, os visualmente toscos batuques de terreiro deixam de atrair pesquisadores. Para Paulo Dias, essa atitude ainda se mantém entre artistas e intelectuais. O autor ressalta também que os folcloristas não se interessaram pelos batuques no passado pela “falta” de refinamento estético e pela “ausência” de aparatos

simbólicos e denuncia que essa postura ainda se mantém entre os intelectuais muitas vezes desatentos à importância dos grupos no compartilhamento de memória, movimentando os fragmentos de uma história construída às margens.

Araújo (2013) pesquisou as inscrições poéticas no coco cearense e no candombe mineiro fazendo uma menção ao batuque de dona Maria do Batuque, de São Romão. Araújo (2013) chama práticas como batuque, jongo e coco de cantos dançados, pela relação intrincada entre canto e dança.

Ele também descreve a *performance* do batuque de dona Maria do Batuque, de São Romão, cidade próxima a Ponto Chique, em que o grupo apresentava vestimentas específicas e uma singularidade na maneira de dançar que lembra o cumprimento realizado nas religiões de matriz africana.

Além dos rodopios e saltos presentes em todas as manifestações registradas nessa coletânea de cantos dançados, no batuque de Dona Maria, os componentes – homem/mulher, homem/homem, mulher e crianças – tocam ombro com ombro, do lado esquerdo e direito, na performance dançada, e giram trocando de pares aleatoriamente (Araújo 2013, 68).

A *performance* do batuque de Dona Maria é muito semelhante ao batuque de Ponto Chique, sinalizando essa relação entre os grupos dessa região específica do Alto-Médio São Francisco.

Eu mencionei duas pesquisas que, de diferentes perspectivas, abordam, por um lado, um aspecto mais histórico e etnomusicológico e, por outro, um caráter mais analítico das características poéticas e estilísticas das *performances* de diversos cantos dançados, dentre eles, o batuque de São Romão. Já o presente artigo tenta apreender o batuque de Ponto Chique e outros grupos em seu momento mais contemporâneo, articulando suas montagens de *performance* em fragmentos de memória e sua relação com as imagens.

Além disso, a proposta é perceber os grupos em seu contexto específico impregnado pela importância do rio São Francisco nos modos de vida e de pensar o mundo. Um exemplo dessa relação com o rio são as *performances* cotidianas dos batuqueiros em sua lida nas vazantes. Em uma de minhas travessias de canoa com seu Olímpio, deparei com o seguinte diálogo entre ele e um colega vazanteiro: “Quem é rico tem gado, quem é pobre corre para o mato”, brinca Olímpio. Zé da Preguiça responde: “Pois eu tô indo para lá”. “Pois eu já voltei”, retruca Olímpio. Os vazanteiros são constantemente ameaçados pela polícia ambiental, pelos fazendeiros e pelo próprio gado que entra e pisoteia as plantações para beber água no rio. O diálogo revela o surrealismo do cotidiano de quem lida nesse território. As terras da vazante são oficialmente do Estado, mas eles têm

uma espécie de direito de uso não oficial reafirmado coletivamente pela ocupação e pelas relações produzidas no espaço. Os vazanteiros vivem nesse entrelugar, no imponderável, no deslocamento onde produzem relações de trabalho, de consumo, de conflito e de comércio.

No teatro dos vazanteiros, esse deslocamento é performatizado, como mostra o diálogo acima. O movimento de trânsito pelas vazantes também se faz por encenações, gestos e manipulação das formas de linguagem que constituem objetos privilegiados de estudos da antropologia da *performance* (Dawsey 2005b, 20). Um momento em que a experiência estética está no centro. Para Schechner (1985), o teatro e a vida ordinária seriam uma espécie de fita de Moebius (uma superfície não orientável), cada um tornando-se o outro (Schechner 1985, 81). Esse fluxo entre cotidiano e teatro também torna tangíveis as relações produzidas nesse entrelugar da vida nas vazantes.

FIGURA 8
Movimento dos
ribeirinhos no rio
São Francisco
(2016). Foto de
Pâmilla Vilas Boas.

E justamente essas *performances* nas vazantes foram um dos temas abordados pelo documentário. Olímpio performou para as câmeras todo o trajeto até a chegada à vazante, o processo de plantação, as canções de trabalho etc. Essas montagens foram sugeridas por Olímpio e coube à equipe de filmagem acompanhar a narrativa criada por ele.



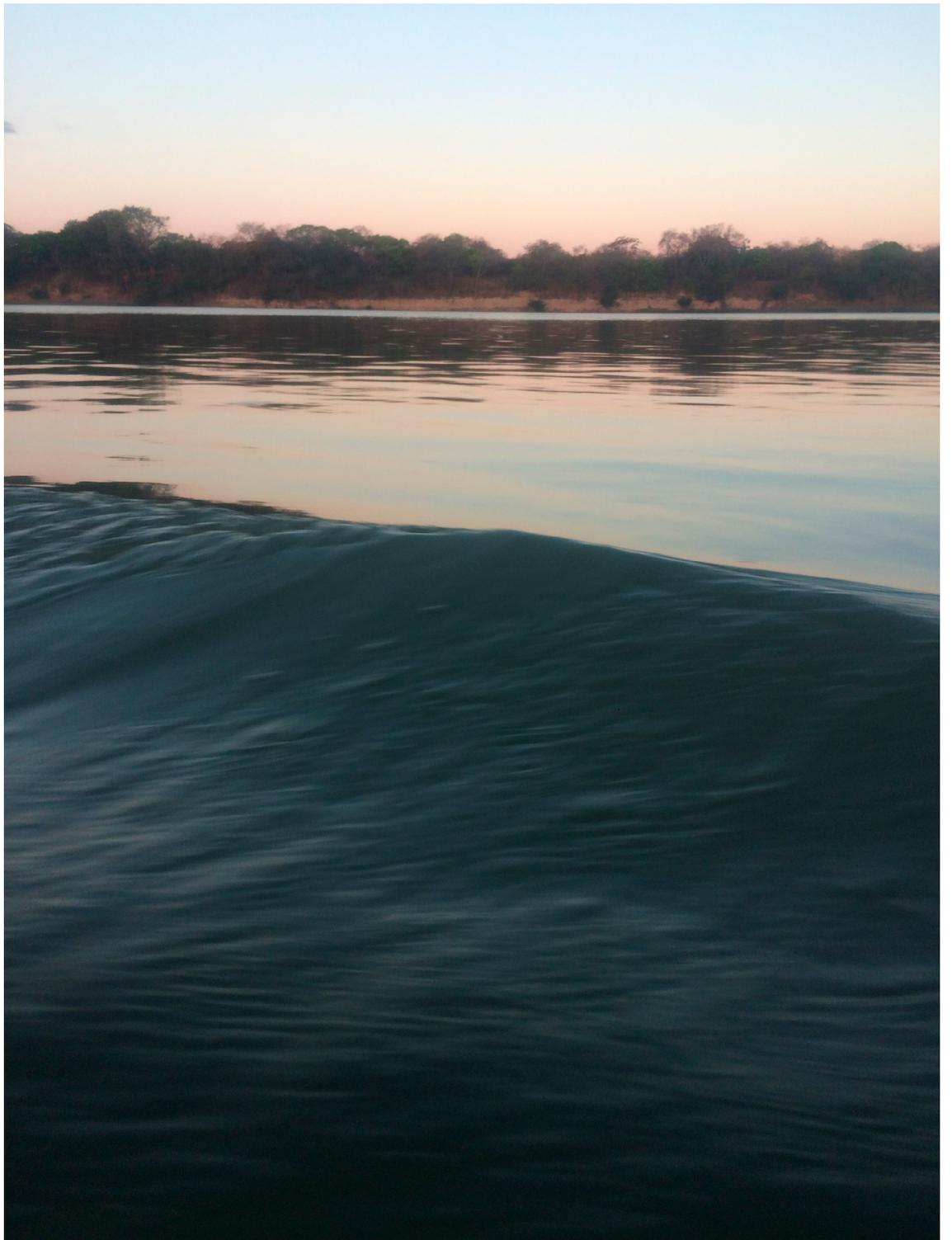


FIGURA 9
Travessia do rio
São Francisco no
porto de Ponto
Chique (2017).
Foto de Raphael
Vilas Boas.

Este artigo discute também elementos de uma antropologia visual feita num contexto etnográfico muito específico, como resultado de uma produção compartilhada que pensa sobre o impacto dessas mídias para os grupos locais. A relação com o audiovisual é algo que tem se intensificado nos grupos da região como mais uma modalidade de *levantar o batuque*. Trata-se de mais uma forma de tornar visível uma prática que está sempre prestes a acabar, mas que não acaba nunca.

Assim como Ferraz e Mendonça (2014) apontam para as diferentes estratégias de pesquisa com imagens que variam de acordo com cada contexto de pesquisa e as múltiplas dimensões do encontro etnográfico, podemos pensar que os batuqueiros se apropriam dos recursos do audiovisual para expressar essa história do esquecimento e movimentar ainda mais os fragmentos de suas memórias. É possível sugerir que, assim como as músicas apresentam diferentes temporalidades, fragmentos do passado que se unem aos fragmentos do presente, o audiovisual também pode apresentar e repercutir essas diferentes temporalidades vividas nas *performances* dos batuques. Nesse sentido, a filmagem se insere na perspectiva do batuque de deixar suas memórias visíveis, a cada dia mais presentes, e também traz à tona a relação dos batuqueiros/vazanteiros com as imagens e a força de suas montagens, também incorporadas pelo audiovisual, na disseminação de uma memória que remete ao evento da escravidão. Por maiores que sejam as tentativas de apagamento, ela emerge em fragmentos e resíduos de uma *performance* que não poderá jamais ser esquecida. É relevante não apenas pensar na importância do audiovisual para *representar* o batuque, mas também discutir a influência das montagens batuqueiras no audiovisual e como suas categorias podem trazer novos entendimentos sobre cinema e *performance*.

FILMAÇÃO COM O BATUQUE

No dia em que cheguei a Ponto Chique, no campo para o mestrado em 2016, fui logo cumprimentar Olímpio e avisar de minha estadia na cidade. Ele me perguntou se eu iria querer uma *representação*. Eu disse que sim e que, inclusive, iria gravar o áudio e filmar. Decidi então apostar nesse papel de quem produz imagens, que os batuqueiros me colocaram, apesar de não contar com equipe nem com equipamento técnico adequado. Combinamos a filmagem para sábado, 4 de junho de 2016.

“Durante todo esse tempo, nunca pedimos que um ritual fosse realizado exclusivamente para nosso proveito antropológico, não somos favoráveis a semelhante representação teatral artificial” (Turner 1968, 18). Esse trecho me trouxe algumas inquietações: seria a *representação* do batuque para a filmagem algo falso? O que pretendo demonstrar é que, a partir da minha experiência em campo, a palavra *representação* não

está descolada do sentido de realidade, sabendo que não faz o menor sentido essa separação para os batuqueiros. Representar é direcionar-se à ação e não às representações mentais, e o batuque supera, no dito, no feito, no discurso e na *performance*, a surrada dicotomia entre realidade e representações (Peirano 2001).

No dia do batuque, Valu decide fazer a *representação* na casa dele, porque tem mais luz para ficar melhor nas filmagens. Valu participa ativamente da montagem dos equipamentos. Ele enfeita a mesa com a imagem de Nossa Senhora e pede para filmarmos a imagem na abertura e no fechamento do DVD. Até então, eu nunca tinha visto alguma imagem de santo nas *performances* do batuque.

Eu questiono Valu se os outros batuqueiros não iriam se importar com a imagem, mas ele me explica que não, que são todos devotos de Nossa Senhora. Valu relata ainda que, nos tempos de sua mãe, ela fazia batuque para São Pedro por que ela *representava* o santo; outros batuqueiros que *representavam* São João faziam o batuque na data do santo. Em outras conversas, Valu explica que um dos motivos para inserir a imagem de Nossa Senhora foi para que o bispo, que tem relação com o Movimento da Pastoral de Pescadores, se sentisse *representado* caso chegasse a assistir ao DVD. Aqui *representação* aparece em seu sentido mais político, revelando um alargamento do termo pela teoria nativa.

O grupo se reúne na frente da casa de Olímpio, e Valu permanece do outro lado, observando. Pretinha chega antes das 19 horas com medo de o pessoal começar o batuque sem ela. Com o grupo reunido, eles atravessam a rua em direção à casa de Valu. Na varanda da casa, Olímpio reúne o grupo e dá as instruções: vocês quatro (sua filha e sua neta – as mais novas – e Pascoalina, que estava com uma roupa diferente do grupo) ficam de lá e começam a rodar por aqui. Posteriormente, ele me explica que elas saíram primeiro porque os mais novos *representam* os mais velhos, os batuqueiros atuais representam seus antepassados e esse processo não tem fim.

O batuque reúne essas dimensões sagradas, profanas e lúdicas em sua prática, transcendendo nossa visão compartimentada dos rituais. Pensar a *performance* implica não isolar esferas da vida social como estética, ética, política, religião, etc. (Hikiji 2005). Verifiquei na literatura sobre batuque que, em muitos casos, os batuques nas senzalas reuniam atividades “religiosas” e “profanas” em um único evento, o que transcende a nossa lógica mental cartesiana que percebe as manifestações do sagrado e do profano como eventos estanques.

Assim, em acordo com Van Gennep (1978), é preciso assumir o sagrado e o profano não em sua polarização estática e nitidamente separada, e

sim concebê-los como posições dinâmicas. Nesse sentido, não haveria, no batuque de Ponto Chique, uma essência no sagrado ou no profano, mas na sua posição relativa num dado contexto de relações.

É sempre Olímpio quem puxa a primeira música, como líder. Ele é quem dá as ordens e comanda a entonação. O roncador é o que marca o ritmo da dança. “O que eu quero beber é cachaça.” Valu comprou cachaça, que era compartilhada por alguns batuqueiros no meio da roda. Olímpio reprovou tal atitude. Ele explica que não deve ter cachaça no meio da roda e quem quiser beber deve se retirar despistadamente, tomar um gole e retornar para a roda. Para Olímpio, se o pessoal beber demais, pode cair e se machucar, além de atrapalhar a dança. Neuza (2016) explicou que antigamente, quando os batuqueiros cantavam a música da cachaça, chegavam uns copinhos e cada integrante tomava um gole. “Era pouco, só para animar; a música pedia.” Hoje ela explica que quase nenhum batuqueiro bebe cachaça; ela mesmo parou de beber.

A música esquentava a roda. Agripina circula por todo o espaço com a dança que herdou de sua mãe. Os vizinhos brincam que ela fica usando muleta e mancando o dia todo, mas que é só entrar na roda que até esquece que tem problema na perna. Pascoalina joga o corpo para a frente, volta, olha, desafia pelo rosto e retorna. Pretinha é veloz e, quando encontra Agripina na roda, se divertem no jogo.

A identidade feminina é então acionada na *performance* que subverte e tensiona o padrão masculino. A corporalidade feminina ganha relevância na dança. Pretinha circunda toda a roda com um olhar penetrante e convida cada presente a bater o ombro a ombro. Desde a época de Maria Catenga, é na roda que as mulheres compartilham momentos de protagonismo, como Maria Catenga, a mulher batidora de caixa do batuque. Dona Pretinha, a mulher que dança o batuque, Agripina, a mulher que sabe chamar as músicas.

A corporalidade era, até então, o lugar do feminino, mas, como num lampejo, o passado vem à tona e Olímpio dá um pulo com a caixa e dança o carneiro com as mulheres. No outro dia, eu comento sobre como foi bonito vê-lo dançar com Agripina. Eu nunca havia visto isso antes, e ele explica que antigamente os homens também dançavam, mas que Zé dos Passos, coordenador e entusiasta do grupo, achou mais adequado que os homens não mais dançassem na roda. Olímpio nunca questionou a decisão. Neuza se lembrou dos batuqueiros antigos seu Enó, seu Antônio do Morro e João do Morro, que dançavam com maestria. Olímpio conta que os homens sempre dançavam e só não podia sair todos de uma vez. Como eles estão tocando as caixas, isso poderia interferir no ritmo.

O ritmo se intensifica até o transe das caixas, momento em que todos se conectam numa harmonia perfeita. Ritmo, melodia e batida na mesma frequência, ou na mesma entonação, como dizem. O grupo parece entrar num transe coletivo. Os participantes experimentam intensamente a *performance*. Um homem começa a imitar um carneiro. Os movimentos do carneiro estão presentes na mimese corporal da dança do batuque e foi justamente no momento em que cantaram a música do carneiro que Valu começou a berrar e a tremer o corpo. Ao comentar o batuque no outro dia, Olímpio se lembrou de seu bisavô. Ele e Neuza começaram a cantar: “Olha meu carneiro, mé / Ele vem berrando, mé / Ó ele, ó ele / Ó ele / Mé”. Olímpio conta que o bisavô já era uma pessoa de idade e que na hora dessa música ele berrava e tremia o corpo todinho. “Não existia coisa melhor. Minha mãe não aprendeu, ninguém aprendeu aquilo. Valu começou a berrar ontem lá. Mas quem é ele de berrar igual meu bisavô?” Como num lampejo, Valu passa a incorporar seu bisavô e o carneiro em gestos e sons. No batuque de Maria de São Romão, é a voz de sua mãe que aparece quando ela vai cantar. No caso do batuque de Ponto Chique, são as lembranças que trazem na mimese corporal, em gestos e cantos, a vinculação com um passado.

É nesse momento que o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (Dawsey 2012). Valu incorpora, pelos sons do carneiro, seu bisavô que será lembrado por Neuza e Olímpio no outro dia. A cachaça é ritualizada novamente, lembrando que a música “Eu quero é beber cachaça” era uma espécie de catalisador da roda. Neuza se lembra dos copinhos, da mãe e da avó dançando até o amanhecer.

Foi durante a *performance* para a *filmação* que as imagens do passado vieram à tona, num movimento surpreendente. O batuque “antigo” em que os homens podiam dançar e dar as amarradas⁶ com as mulheres retorna na *performance* de Olímpio. O carneiro, que dá nome à dança e ao movimento do bater de ombros, vem à tona pelos berros e tremidos de Valu, que mostra como era a mimese de seu bisavô. Se, no início da pesquisa, eu buscava compreender as diferenças entre um batuque feito pelos antepassados nos terreiros de dona Izabel e um batuque atual “transformado” pelo contato com o audiovisual, eles me mostram, na *performance*, o equívoco dessa separação. Parece-me também se tratar do que Dawsey (2012) chama de memória involuntária da cidade: “Trata-se de uma imagem propícia também para o antropólogo que procura estar atento aos movimentos surpreendentes da vida social, quando imagens do passado lampejam dos fundos da memória involuntária da cidade” (Dawsey 2012, 213).

6. Trata-se de um termo utilizado pelos batuqueiros e que se refere ao momento em que os dançantes batem o ombro uns nos outros. Esse movimento remete à mimese do carneiro, o que justifica o fato de alguns grupos da região denominarem a prática de carneiro.

Em nenhum momento o grupo se lembrou de que havia câmeras e microfones no local e que a apresentação estava acontecendo para ser filmada. Naquele momento, com a câmera na mão, eu parecia completamente invisível. Poderia estar filmando ou não, não importava. Uma catarse entre os batuqueiros que moram um do lado do outro, ligados também por laços de parentesco e que compartilham dilemas, histórias e um passado comum no trabalho nas fazendas e nas vazantes. No outro dia, como se nada tivesse acontecido, tudo volta ao normal; eles convivem, falam dos outros, contam casos.

Essa primeira experiência de etnografia a partir do uso de câmeras e com uma proposta de registro audiovisual durante o campo aponta para possíveis sentidos para o termo nativo *filmação*. Trata-se de um termo que se direciona à ação e que parece se referir ao audiovisual, não enquanto um produto, mas enquanto *performance*. Podemos sugerir que importa mais, para os batuqueiros, o momento da *performance* para o filme do que o produto imagético resultante. Foi exatamente esse exercício de produção de imagens com o grupo que norteou a dissertação de mestrado ao elucidar aspectos da *performance* até então não expressos durante a pesquisa. Foi a partir do momento que assumi o lugar de quem filma, atribuído pelos batuqueiros, que a pesquisa alcançou seu potencial e foi possível apreender elementos de relação com o passado e energização coletiva, dos quais, até então, não havia me dado conta. Isso mostra o poder das imagens enquanto método etnográfico e o poder da *performance* para o cinema na manutenção da prática do batuque na comunidade.

O DVD se tornou mais importante na ação de *representar* o batuque para entidades, em outras cidades, para outros grupos, do que necessariamente pelo resultado estético da produção das imagens. Podemos sugerir que *filmação*, e não filmagem ou audiovisual, é a *performance* para o cinema que marcou a trajetória do grupo desde a primeira passagem do projeto Cinema no Rio São Francisco, em 2006, quando o batuque realizou uma *performance* antes da exibição de cinema na praça principal da cidade. Essa *performance* foi crucial para o *levantamento* do batuque.

O DVD entrou também na relação entre dramas sociais e dramas estéticos. É possível pensar nessa relação a partir das reflexões de Schechner, autor que é manifestamente contrário à dicotomia entre dramas rituais ou sociais e dramas estético-teatrais, como sugerido por Turner.

No ensaio “Selective inattention” (publicado originalmente em 1976), Schechner elabora o seu conhecido modelo de um oito deitado, ou símbolo do infinito (infinity-loop model), para discutir as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos: dramas sociais afetam dramas estéticos, e dramas estéticos afetam dramas sociais (Dawsey 2011, 208).

Um exemplo dessa relação foi a missa de sétimo dia de Neuza, integrante do grupo, em que ela foi cantada no batuque. Os batuqueiros fizeram uma música em homenagem a ela. Neuza, então, se tornou batuque e poderá ser cantada em outras rodas. A partir dessa relação interativa, é possível compreender a incorporação do audiovisual na teia de relações entre dramas sociais e dramas estéticos. O DVD, que possui imagens da última *performance* de Neuza em vida, passou a *representá-la*, capaz de torná-la presente, assim como a música feita em sua homenagem. O DVD também opera na relação de tornar esse importante membro presente na vida dos batuqueiros, assim como as músicas de batuque que trazem elementos do passado numa memória que se atualiza sempre no presente. O audiovisual parece, então, operar nessa junção das *performances* sociais e estéticas, reunindo aspectos da efervescência e da elaboração coletiva a elementos de um metateatro⁷ da vida cotidiana que expressa tensões e contradições da realidade. São dramas sociais, como a morte de Neuza, que estimulam a realização de dramas estéticos e ambos se afetam mutuamente.

O próprio *infinity-loop model*, que Schechner elaborou a partir de suas leituras de Turner, volta a Turner (fazendo um *loop*) revitalizando suas discussões. O modelo sai enriquecido. Particularmente, a noção de “comportamento restaurado” de Schechner foi fundamental para as formulações de Turner. “Aprendi com ele (Schechner)”, diz Turner (1985, xi), “que toda performance é ‘comportamento restaurado’, que o fogo do significado irrompe da fricção entre as madeiras duras e suaves do passado [...] e presente da experiência social e individual” (Dawsey 2011, 208).

MONTAGENS BATUQUEIRAS

“O engenho é meu / O boi é meu / A cana é minha / O bagaço é seu.” Os fatos relatados em rima, musicados, performatizados e cantados são também imagens, uma sequência carregada de tensões. Ao cantar esse batuque no momento da filmação, os batuqueiros dão gargalhadas e se divertem. Uma alienação? Quase como num deslocamento, eles cantam a história de seus antepassados, da lida nas fazendas. O ritmo é ainda mais frenético, como uma forma de energizar esse passado “escravo”. Eles distorcem o bagaço da história, numa memória imagética em fotografias do passado que vem à tona. São fatos relatados em rima, são relatos musicados e cantados. Nas montagens⁸ batuqueiras, os objetos, a madeira, os tatus⁹ são cantados e cantam na roda. Podemos sugerir que nessa *performance* há uma forma de uma montagem ou remontagem

7. Dawsey (2006) articula as abordagens de Erving Goffman, que se interessa pelo teatro da vida cotidiana, e de Victor Turner, que procura captar os momentos de interrupção, ou metateatro do cotidiano.

8. Utilizo o termo montagem inspirado em Dawsey (2005b, 2009, 2012, 2013).

9. Existem algumas músicas do batuque que cantam os tatus, sobretudo pelo fato de estarem se tornando escassos na região por causa da caça ao animal.

de seres. Pensando que essas montagens batuqueiras traduzem os diversos sentidos para a *representação* enquanto ação, podemos dizer que a ação de juntar esses diversos pedaços do mundo é a maneira de dar existência aos seres que povoam o rio São Francisco.

Se pensarmos na ficção do documentário como mais uma forma de fricção passado e presente, podemos entender essa relação entre as montagens do filme e as montagens batuqueiras como uma espécie de comportamento restaurado (Schechner 1985) em que os fragmentos do passado constituem a temporalidade fílmica. “Acima de tudo, montagens revelam elementos dissonantes ou não resolvidos da vida social” (Dawsey 2013, 70). Trata-se da fusão de conflitos em que se cria uma imagem ou montagem carregada de tensões.

É possível exemplificar essa ideia de montagem a partir das próprias músicas do batuque, em que os símbolos da escravidão, por exemplo, se decompõem em montagens batuqueiras. A música citada acima chama a atenção pelo aspecto imagético da poética dos batuques. Os versos têm sua potência menos pelo aspecto discursivo e mais pela força das imagens evocadas. Os versos são mais a expressão de uma montagem, ou de imagens, em fragmentos do que de um discurso a ser compreendido.

É nesse momento, também, que a memória coletiva¹⁰ (Halbwachs 1990) se esfacela em resíduos que se acumulam e viajam pelo rio São Francisco. É possível pensar também nessa comunicação entre os batuques como a expressão de uma memória subterrânea (Pollak 1992), ou seja, algo indizível, inconfessável, que não se alinha à memória que se deseja impor pela elite do local. A emergência de “memórias subterrâneas” expressa menos uma essência ou uma tradição cristalizada e mais uma tentativa de reinscrição de memórias e tradições nas condições atuais do presente (Mello 2008).

Podemos supor que essas músicas de improviso ressignificam e informam a memória do grupo, trazendo novas representações coletivas sobre os acontecimentos que poderão ser repassados pela música. Para Halbwachs (1990), a memória técnica musical depende do grupo que domina sua linguagem, por meio de seus códigos e convenções, e que dá sentido a eles, perpetuando-os. Ele cita o exemplo da criança embalada docemente pelas canções de sua ama de leite. Mais tarde ela irá repetir os refrãos que seus pais cantarolam junto dela. “Há canções de roda, como há cantigas de trabalho. Nas ruas das grandes cidades, as cantigas populares correm de boca em boca, reproduzidas outrora pelos realejos, hoje pelos megafones” (Halbwachs 1990, 172).

10. Utilizo o termo memória coletiva em referência a Halbwachs (1990), para quem a memória é uma reconstrução no presente de materiais do passado.

Esse mesmo autor chama a atenção para o fato de que não é necessário que os homens tenham aprendido música para que guardem a lembrança de certas canções e melodias. Para ele, o ritmo, do mesmo modo que as palavras, nos faz lembrar não só dos sons, mas da maneira como determinamos sua sucessão. Para o autor, é o ritmo que desempenha o papel principal em nossa memória. O ritmo não existe na natureza; ele é um produto da vida em sociedade. O indivíduo sozinho não saberia inventá-lo.

Essas demandas vão se incorporando às músicas de forma fluída, no ritmo do batuque. Outros batuques também produzirão memórias como produto desse esfacelamento. As montagens geram novas montagens. Essa ideia é interessante para pensar nessa destruição dos símbolos na *performance* do batuque que se decompõe em fragmentos que se reconstituem sempre no presente, em uma nova *performance*.

Quando se pensa nessa montagem do batuque como a relação entre passado e presente ou como uma fricção capaz de trazer as coisas de volta à vida na *performance*, é pertinente retomar algumas noções de Turner (1986), sobretudo em sua caracterização de uma antropologia da experiência. As montagens batuqueiras são percebidas na música, nos fragmentos dançados e cantados. É nessa relação musical que o passado liga-se ao presente. Podemos sugerir que o tempo do documentário é o tempo da música.

Turner apresenta a metáfora de Dilthey para abordar os cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa por meio de uma forma de “expressão” (Dawsey 2005, 164). Ao juntar passado e presente na roda do batuque, o fluxo de experiência se irrompe em “uma experiência” que liga o grupo. É nesse momento que o passado articula-se ao presente numa “relação musical”.

Esse ensaio sobre uma antropologia da experiência foi publicado postumamente e revela também a influência de Schechner na obra de Turner. No final dos anos 1970, inspirado pelo teatrólogo, sobretudo pela noção de “comportamento restaurado”, Turner elabora uma antropologia da experiência a partir de relações entre passado e presente. Essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo iniciam-se com choques de dor ou prazer e trazem emoções e experiências

do passado que são evocadas no presente.

Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em uma experiência. Tudo isso acontece quando tentamos juntar passado e presente (Turner 1986, 179).

Na visão de Dilthey, a experiência incita a expressão, ou a comunicação com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência. “Os significados obtidos às duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação” (Turner 1986, 180). É assim que, para Turner, a *performance* se refere ao momento de expressão, uma forma de completar a experiência.

O sentido de experiência é gerado quando passado e presente entram em “relação musical”. Nessa relação harmônica¹¹ entre passado e presente, o que dizer de paisagens sonoras carregadas de ruídos? Como fazer uma antropologia do barulho, ou dos ruídos que escapam de processos de organização do som? (Dawsey 2009, 352). Dawsey (2009) oferece questionamentos a esse modelo de antropologia da experiência e aponta para possibilidades de explorar o que ele chamou de “inconsciente sonoro” das paisagens culturais. Essa discussão de Dawsey é de suma importância para pensar nas montagens batuqueiras que, além de friccionar passado e presente, também trazem à tona os elementos arredios, ou os ruídos de uma história lida a contrapelo.

Enquanto é possível perceber um movimento que vai do ritual ao teatro na obra de Turner, na de Schechner o movimento é contrário, do teatro ao ritual. A partir do encontro de Turner com o teatrólogo, este cria o conceito de *liminoide* para pensar a relação dos dramas sociais em sociedades complexas em práticas culturais realizadas à parte do todo social. Schechner, por sua vez, irá tensionar as divisões entre teatro, *performance* e ritual propondo um caminho inverso e aproximando as artes performáticas dos rituais em sociedades tradicionais. Para Schechner, rito e teatro são *performances*.

A fricção das madeiras duras e suaves do passado¹² é interessante para pensar na vida dos instrumentos de madeira que cantam, zoam e roncam na roda do batuque. O roncador é o instrumento diacrítico que aponta para os instrumentos recorrentes na África Central e que

11. A metáfora de Dilthey parece evocar o momento em que o passado é elaborado numa ação de transformação em presente como uma relação harmônica entre notas musicais. Dilthey, interessado no movimento da música alemã do século XVIII, descreve os instrumentos por meio dos quais Mozart, por exemplo, torna manifesta a experiência existencial.

12. Conforme citação na página 22.

assume novos significados em terras de diáspora. É ele que ronca e zoa na roda e, a partir da fricção de suas madeiras, torna esse passado presente. Para Turner, não se trata apenas de uma ideia do passado; é realmente o passado que vem à tona. Para Schechner, são esses pedaços de comportamento, de coisas e de seres que se juntam no aqui e agora.

FICÇÃO E FRICÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Em 2017, passamos 15 dias filmando os batuques de comunidades do entorno de Ponto Chique. Permanecemos uma semana com o batuque de Ponto Chique, que seria o fio condutor do documentário. Gostaria de apresentar, nestas discussões preliminares, a relação das montagens batuqueiras e suas intencionalidades que friccionam o projeto coletivo do documentário. A partir do material bruto captado durante a filmagem do documentário, é possível relacionar os atores do filme, os atores na *performance* e os atores na filmagem, que pode ser entendida como o filme enquanto *performance* e ação. Trata-se de uma relação de espelhamento, ou de um amontoado de cacós.

É possível perceber também que o processo de filmagem do documentário tem características diferentes do primeiro exercício de filmagem com o batuque. No documentário, os batuqueiros foram convidados a performar suas histórias, memórias e cotidianos, para além do momento da *performance* do batuque.

Durante essa experiência de filmagem do documentário, foi possível perceber algumas intenções dos batuqueiros com relação às suas montagens, pensando no desdobramento fílmico. Seu Olímpio, por exemplo, participou do processo de filmagem e foi entrevistado pela equipe. Por mais que ele estivesse representando a si mesmo no documentário e não exatamente um personagem, visto que ele estava falando sobre sua vida e performando seu cotidiano para as câmeras, era possível perceber uma dimensão de não não eu.¹³ Ele sabia a distância entre si e o que representava no filme ao mesmo tempo em que a dupla negativa trazia uma liberdade de remontar a si mesmo em frente às câmeras.

“O ator [diz Brecht] não permite a si mesmo ser completamente transformado no palco no personagem que ele está retratando. Ele não é Lear, Harpagon, Schweik: ele os mostra” (Schechner 1985, 217). De acordo com Schechner (1985), esse espaço entre o “não” e o “não não” também se refere a uma temporalidade que transita entre passado e presente para a

13. Schechner (1985) criou o termo não não eu para traduzir o entrelugar da *performance*. O autor explica que um ator nunca tenta convencer a si mesmo nem a audiência de que a *performance* corresponde a uma transformação completa. Na representação, o ator tenta oferecer suas habilidades e conhecimentos ao personagem, mas nunca se transforma nele. Também num ritual, numa incorporação ou num estado de transe, o sujeito nunca deixa de ser ele mesmo para se tornar uma entidade ou um espírito, por exemplo.

criação de uma ideia de futuro. Nesse material que futuramente irá se constituir em um filme, é possível perceber as intencionalidades que envolvem a produção de um documentário e as montagens batucadeiras que se articulam em temporalidades múltiplas que remetem ao infinito.

A atuação de Olímpio traz também uma ideia relevante do cineasta Eisenstein, que abordou a importância do personagem que se constitui diante do espectador, durante o curso da ação e não com características criadas *a priori*. Isso se revelou nas montagens propostas por ele, desde as cenas da descida do porto da cidade, a entrada na canoa, o trajeto até sua vazante e as *performances* que ele propôs ao cantar e dançar com a enxada enquanto capinava seu pequeno espaço de plantio de abóboras e feijão. Estávamos filmando a sua lida na vazante e, de súbito, seu Olímpio deu um salto e começou a cantar e a dançar com a enxada. Ele sabia que estava entregando algo que esperávamos, uma *performance* importante para o filme. Foi no curso da ação, e a partir de sua consciência de ator sobre as múltiplas possibilidades da *performance*, que ele encenou para o filme.



FIGURA 10
Equipe de
filmagem
acompanhando o
trajeto diário de
Olímpio até sua
vazante (2017).
Foto de Raphael
Vilas Boas.

Seu Olímpio conta todos os casos com detalhes, faz questão de cantar as músicas enquanto narra as histórias num exercício rico de compor-se a si mesmo para o filme nos limites do ato de representar. Zé de Abílio era um homem influente em Ponto Chique. Ele havia prometido levar o grupo para representar numa cidade próxima. O grupo se arrumou todo e ficou esperando a condução que não veio. “Ó Zé de Abílio / Você não é o homem do lugar / Sabia que não tinha carro / Por que é que mandou chamar?” Seu Olímpio conta o caso, canta a música, dá gargalhadas e se diverte em frente às câmeras. Outro ponto que chamou a atenção durante as filmagens foi o irromper do riso, das gargalhadas dos batuqueiros ao comentar sobre o passado, sobre os batuques, sobre os casos e os *inventos*.



FIGURA 11
O grupo de batuque de Ponto Chique e a equipe se divertem durante a filmagem do documentário (2017). Foto de Raphael Vilas Boas.

Valu, outro personagem importante do filme, demonstra um interesse maior no processo de produção das imagens. Ele sugere locações que seriam mais adequadas, tem apreço por questões como iluminação, enquadramento etc. Antes de ligarmos as câmeras em sua casa, ele pede para sua esposa, Raimunda, ajeitar o local, tirar a poeira e fazer silêncio para não atrapalhar as gravações.

Ao explicar a tensão entre o real e o inventado no batuque, ele ilumina uma possível discussão sobre o documentário. “O batuque tem uma parte de mentira e uma parte de verdade. Você vai corrigir a mentira e sempre dá um final de verdade no caso” (Valu 2017). Outro ponto importante que ele comenta durante a entrevista para o filme refere-se às “fofocas” que são contadas dentro da roda. No batuque, conta-se sobre a vida de

seus membros, casos de ciúme, traições, coisas que aconteceram. “Você vai contar a vida dos outros sem eles perceberem que você está contando” (Valu 2017). Essa relação entre real e inventado pode ser comparada à noção de Wagner sobre convenção e invenção. Essa invenção se faz presente na categoria cultura e também na *performance* do batuque e pode ser estendida ao processo de fazer um documentário com o grupo. Valu, por exemplo, utiliza a palavra *invento* no lugar de evento para falar sobre suas *performances* nos eventos de cultura tradicional.

Para Wagner, cultura pode significar tanto a invenção ativa do mundo e da vida quanto algo que condiciona e constrange (Wagner 2010). Ele toma essa dialética como cerne de todas as culturas humanas, uma vez que a invenção transforma as coisas e a convenção as coloca em um mundo reconhecível. Essa tensão entre o histórico e o inventado no batuque é como se Valu soubesse que a necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção (Wagner 2010, 94). Inventamos para sustentar e restaurar nossa orientação convencional; aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz (Wagner 2010, 96). É por ser histórico que o batuque é inventado. O documentário pode ser pensado a partir dessa dialética entre convenção e invenção e também na tensão apontada por Valu, quando ele comenta sobre o histórico e o inventado no batuque. O documentário pode se constituir como mais um *invento* que incorpora as *performances* do batuque.

Raimunda, esposa de Valu, demonstrou grande habilidade com as câmeras e utilizou esse espaço da entrevista como um local de desabafo, contrariando um silenciamento que ela vive dentro de casa e nos conflitos com alguns membros do batuque. Com habilidade, ela também remonta a si mesma para as câmeras, selecionando os eventos mais dramáticos e impactantes. Ela fala sobre a morte de Neuza, se emociona e diz: “Ela era o nosso canário cantador”. Após essa frase, ela canta a música.

A cenografia e o figurino eram aspectos importantes para os batuques. O batuque de Vila Santos Reis, por exemplo, criou um evento especial para o dia da filmagem. Montaram um espaço, com uma cenografia específica, e os membros uniformizados, comemorando os cem anos da matriarca do batuque. Maria Ciríaca morreu com o sonho de que Zé dos Passos, líder na comunidade quilombola de Bom Jardim da Prata e um grande incentivador dos batuques da região, iria registrar e filmar suas histórias. Antes da sua morte, ela pediu para as filhas se comunicarem com ele, para que ele viesse registrar que ela já estava de partida. Para as filhas, o dia da filmagem do documentário foi uma intervenção da matriarca. “Tenho certeza de que ela está presente agora”, comentou.

FIGURA 12
O grupo de
batuque de
Vila Santos
Reis preparou
uma cenografia
especial para o
dia da filmagem
do documentário
(2017). Foto
de Raphael
Vilas Boas.



Cantar uma pessoa, um ente ou entidade no batuque é também realizar uma dupla passagem: do plano transcendental para um estado de presença junto às pessoas na terra novamente. Podemos pensar no filme dentro dessa passagem de trazer as pessoas do plano espiritual para uma presença física. Podemos pensar ainda no documentário como uma forma de transitar entre realidade e ficção e como uma fricção entre *inventado*, a ação de produzir realidades, e esse movimento de tornar o batuque sempre visível. Produzir um documentário com os grupos de batuque é agir no vivido, criar coletivamente, reinventar o passado, friccionar o presente e produzir uma ficção que recria o real e tensiona o inventado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O AUDIOVISUAL EM PERFORMANCE

“Lidar com uma antropologia calcada nas interações entre dramas sociais e dramas estéticos consiste nas possibilidades de enxergar a dimensão poética da vida social, abordando-a de maneira sensível, mas nem por isso distanciando-a de sua carga política” (Noletto 2015, 6). A partir da etnografia, das entrevistas e da análise do material fílmico, foi possível perceber como o filme participa e incorpora a relação entre dramas sociais e dramas estéticos e como a experiência do batuque pode ser modificada e modificar a construção desse documentário.

A partir do audiovisual, é possível pensar na antropologia da *performance* entendida aqui como uma perspectiva, ou seja, um modo de enxergar a vida social como um conjunto de atos performativos que dramatizam, comunicam, reiteram e modificam status sociais, considerando a vida social como dotada de certa dramaturgia que lhe dá inteligibilidade (Noletto 2015).

Taylor (2013) acredita que devemos repensar nosso objeto de análise e dar mais atenção aos roteiros como paradigmas de construção de sentido. A proposta da autora é inspiração para que possamos, em uma pesquisa, assumir o roteiro proposto pelos nossos interlocutores – neste caso, os batuqueiros – durante as experiências de produzir o documentário e também durante os processos de circulação, exibição e recepção do filme. Isso significa que, a partir da etnografia, é possível perceber os roteiros moldando nossas categorias de acordo com o que os interlocutores nos mostram em suas *performances*. Esses roteiros encontram um lugar de expressão também a partir da incorporação do audiovisual na etnografia. A partir das câmeras, novas possibilidades de mergulho no real são possíveis pensando na inventividade e na expressão de nossos interlocutores.

Os encantados do rio produzem ação, o roncador, as enchentes, a natureza. A ficção que se produz com os batuqueiros não é uma narrativa imaginária ou irreal, não se trata do ato ou efeito de fingir; pelo contrário, ficção é a ação de produzir realidades, é o agir transformado, é colocar a criatividade no mundo, é unir pensamentos e categorias em uma montagem que pode vir carregada de tensões. Seja nos terreiros de dona Izabel, rainha do batuque, seja nos palcos, na *filmação*, nos encontros, eles estão sempre representando, sempre dando vida ao batuque.

Eckert e Rocha (2014) apontam que a antropologia visual e da imagem tem se colocado como uma linha de pesquisa consistente no Brasil e alinhadas aos desafios das novas formas epistêmicas e das criações imaginativas. As autoras apontam para a importância da antropologia visual desde os primórdios da disciplina. Tanto na pesquisa etnográfica como um fato social em Marcel Mauss quanto na antropologia compartilhada proposta por Jean Rouch em filmes etnográficos junto aos malineses e nigerianos,

até a multiplicidade de propostas de uma antropologia da crítica cultural e social (Cardoso de Oliveira, 2000; Fischer, 2009; Wagner, 2010; Strathern, 2006, etc.), o patrimônio imagético produzido nas experiências etnográficas segue a reflexão “relacional, plural e consciente da sua própria historicidade e da natureza contextual dos seus próprios conceitos e instrumentos” (Eckert and Rocha 2014, 51).

É nesse sentido que se torna necessário aprofundar os modos como o audiovisual é incorporado às cosmologias dos grupos nesse movimento de tornar suas práticas sempre visíveis, sobretudo na contemporaneidade com a internet e as múltiplas possibilidades de difusão. Não se trata, portanto, de um paralelo simples e reducionista. É preciso um mergulho profundo nessas formas de apreensão do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, Ridalvo Felix de. 2013. *Na batida do corpo, na pisada do cantô: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte: UFMG.
- Benjamin, Walter. 1994. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, p. 103-150.
- Dawsey, John, Regina Müller, Rose Satiko Hikiji e Mariana F. M. Monteiro (orgs). 2013. *Antropologia e Performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 499 p.
- Dawsey, John. 2013a. *Imagens de mães: drama e montagem*. In: Dawsey, John, Regina Müller, Rose Satiko Hikiji e Mariana F. M. Monteiro (orgs). *Antropologia e Performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 499 p.
- Dawsey, John. 2012. Bonecos da Rua do Porto: performance, mimésis e memória involuntária. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, dez. 2012, n. 1,2, v. 13, p. 185-219.
- Dawsey, John. 2009. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana*, Rio de Janeiro: Oct. 2009, n. 2, v. 15, p. 349-376. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132009000200002&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 10/9/2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132009000200002>.
- Dawsey, John. 2013b. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da experiência. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro: v.3.06, p. 379-410.
- Dawsey, John. 2011. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de campo*, São Paulo: n. 20, p. 1-360.
- Dawsey, John. 2006. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos – Revista de Antropologia Social*, Paraná: n. 2, vol. 7, p. 17-25.
- Dawsey, John. 2005a. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo: n. 13, p. 163-176.
- Dawsey, John. 2005b. O teatro dos “boias-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*. [online], vol. 11, n. 24, p.15-34.
- Dias, Paulo. 2001. A outra festa negra. In: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp, p. 1-35
- Eckert, Cornelia e Ana Luiza Carvalho da Rocha. 2014. *Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas*. In: Ferraz, Ana Lúcia Camargo e João Martinho de Mendonça (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA.
- Ferraz, Ana Lúcia Camargo e João Martinho de Mendonça (Orgs.). 2014. *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA.
- Goffman, Erving. 1996. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. 2005. *Etnografia da Performance Musical – Identidade, Alteridade e Transformação*. Horizontes Antropológicos, v. 11(24), p. 155-184.
- Lopes, Nei. 2011. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana/Nei Lopes - 4. ed. rev. atual e ampl.* São Paulo: Selo Negro.

- Mello, Marcelo Moura. 2008. *Caminhos criativos da história. Territórios da memória em uma comunidade negra rural*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- Noieto, Rafael da Silva. 2015. *Antropologia e Performance: Ensaio Napedra*. Ponto Urbe [Online], 16. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/2714>. Acessado em: 11/9/2018.
- Peirano, Mariza. (Org.) 2001. *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, v. 12.
- Pinto, Alice Martins Villela. 2014. *Construindo imagens etnográficas: uma abordagem reflexiva da experiência de campo entre os Asurini do Xingu*. In: Ferraz, Ana Lúcia Camargo e João Martinho de Mendonça (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA.
- Pollak, Michael. 1992. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212.
- Ribeiro, Pâmilla Vilas Boas Costa. 2018. *A vida é um remanso [manuscrito]: performance, cultura e política no batuque de Ponto Chique – MG*.
- Schechner, Richard. 1985. Restoration of behavior. In: Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, p. 35-116.
- Schechner, Richard. 2011. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *Cadernos de campo*: São Paulo, n. 20, p. 1-360.
- Schechner, Richard. 1985. Points of contact between anthropological and theatrical thought. In: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Silva, Rubens Alves. 2005. Entre "Artes" e "Ciências": A noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65.
- Taylor, Diana. 2013. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Turner, Victor. 2005a. *Floresta dos símbolos*. Petrópolis: EDUFF.
- Turner, Victor. 2005b. Dewey, Dilthey, e Drama: Um ensaio sobre antropologia da experiência (primeira parte). Tradução: Hebert Rodrigues. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 13, p. 177-185.
- Turner, Victor. 1986. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience In: Turner, Victor e Edward M. Bruner (eds.) *Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 33-44.
- Turner, Victor. 1974a. Social dramas and ritual metaphors. In: Turner, Victor. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, p. 23-59.
- Turner, Victor. 1974b. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.
- Turner, Victor. 1968. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndemba of Zambia*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Gennep, Arnold . 1978. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: ed. Vozes.
- Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

ENTREVISTAS

Olímpio (2016), (2017)

Valeriano (Valu) (2016), (2017)

Neuza (2016)

Raimunda (2016), (2017)

PÂMILLA VILAS BOAS COSTA RIBEIRO é doutoranda em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP); mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG). É membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra/USP) e diretora do documentário “A vida é um remanso”. Idealizadora do encontro regional de batuques da região do Alto Médio São Francisco em parceria com a Comunidade Quilombola de Bom Jardim da Prata, atuando junto aos grupos dessa região desde 2010. E-mail: pamillaribeiro@usp.br

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

Recebido em 26/11/2018

Reapresentado: 14/02/2019

Aprovado em 25/03/2019