

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**UNIRIO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

TIAGO CARVALHO GOMES DE ALMEIDA

**“QUE BOM QUE VOCÊ VEIO SEM AVISAR”: NOTÍCIAS AUDIOVISUAIS  
DAS AÇÕES LOCAIS EXEMPLARES DOS APANHADORES DE FLOR DO  
ALTO JEQUITINHONHA.**

Rio de Janeiro, 2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**UNIRIO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

TIAGO CARVALHO GOMES DE ALMEIDA

**“QUE BOM QUE VOCÊ VEIO SEM AVISAR”: NOTÍCIAS AUDIOVISUAIS  
DAS AÇÕES LOCAIS EXEMPLARES DOS APANHADORES DE FLOR DO  
ALTO JEQUITINHONHA.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Amir Geiger

**BANCA EXAMINADORA**  
(Defesa de dissertação)

---

Prof. Dr. Amir Geiger (Orientador)  
UNIRIO

---

Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire  
UNIRIO

---

Profa. Dra. Lilian Leite Chaves  
UFRN

---

Prof Dr Wilson Oliveira Filho  
UESA

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

CG631Q Carvalho Gomes de Almeida, Tiago  
Que bom que você veio sem avisar: notícias  
audiovisuais das ações locais exemplares dos  
apanhadores de flor do Alto Jequitinhonha / Tiago  
Carvalho Gomes de Almeida. -- Rio de Janeiro, 2018.  
123

Orientador: Amir Geiger .  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Memória Social, 2018.

1. Conflito socioambiental. 2. Comunidade  
tradicional. 3. Vídeo. 4. Visão. 5. Gesto. I. , Amir  
Geiger, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro por possibilitar a realização dessa pesquisa e à CAPES pela bolsa de formação de pesquisador em nível de mestrado;

ao professor Amir Geiger, sob o signo dos hexagramas 45 e 17, companheiro nesse trilho de pedra cristal e outros mais que oxalá trilharemos juntos;

aos professores Manoel Ricardo de Lima Neto, que me deu de presente o título deste trabalho, Wilson Oliveira Filho e Lilian Leite Chaves, que participaram do exame de qualificação, e cujas sugestões e críticas foram decisivas para o amadurecimento do trabalho;

aos colegas do programa pela companhia nessa jornada comum, em especial Tesla Coutinho e Sabrina Dinola.

ao Paulo Castiglioni, meu mestre e meu amigo, pelo empurrão para o voo e a companhia no ar; ao meu amigo Guilherme da Luz; ao meu amigo Toquim, por abrir a porta pra nós; ao meu amigo Cláudio Tammela;

à Fernanda e ao Paraná, pela acolhida na rede de alianças dos apanhadores de flor;

ao incansável lutador Denis Monteiro, pela boa idéia (entre muitas outras) de filmar na Serra do Espinhaço em 2014;

à Jovita e ao Lorico, pelo convite que nos faz voltar à Serra outra vez e outra vez e outra vez mais;

ao Tião e à Maria, por nos receberem na sua linda casa;

à Jandira, pela amizade e ao Genaro, pela acolhida generosa de três estranhos na casa que construiu com as próprias mãos; aos dois, juntos, agradeço pelo convívio com a família tão bonita;

a Eicimar, Emiliana, Amanda, Guilherme, Déa, Bi, Nego e Manuela pelas flores e pela camaradagem de criança; à Dinilza e ao Luisinho, pelo carinho naquela tarde de janeiro de 2017;

à Andrea, pelo carinho com meus filhos; à Cida, pelo passo leve;

à Ana Quiroga pela mesa, a cadeira, o ventilador e muito mais;

à minha mãe, por estar viva depois da peleja de janeiro; ao meu pai, por Minas Gerais;

à Nina, pelo amor dado e recebido;

ao Antonio e à Clara, pelos gestos de beleza de todos os dias e todas as noites.

à Maria Margarida, que Deus a tenha.

## **RESUMO**

A dissertação analisa uma série de vídeos documentários (produzidos em diferentes regimes de autoria) e as notícias que eles trazem de “ações locais exemplares” protagonizadas por comunidades tradicionais de Minas Gerais que impõem resistência e oferecem alternativas às frentes de expansão dos processos extrativos do capitalismo no norte do estado e no Alto Jequitinhonha. Discute como esses mesmos vídeos podem ser lugar de inscrição e de produção de relações de aliança cosmopolítica ao relatar a memória de relações desse tipo estabelecidas pelas comunidades apanhadoras de flores da região de Diamantina, MG.

Palavras-chave: conflito socioambiental, comunidade tradicional, vídeo, visão, gesto.

## **ABSTRACT**

This work analyzes a series of documentary videos (produced in different authorship regimes) and the news (news of difference) it communicates about "exemplary local actions" carried out by traditional communities in Minas Gerais state (Brazil). These actions impose resistance and offer alternatives to repressive conditions and social and environmental conflicts brought to northern areas of the state by the extractive processes of capitalism. The work discusses the way in which these same videos can function as artifacts of inscription and production of cosmopolitical alliances, and reports the memory of such relationships established by communities that live in the highlands near the town of Diamantina, and identify themselves as flowers collectors.

Keywords: environmental conflict. Traditional communities, video, vision, gesture

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 ANTES DO CAMPO</b> .....	13
1.1 Nas redes da agroecologia.....	13
1.2 Os apanhadores de flor da Serra do Espinhaço.....	18
1.3 Subindo a serra pelo trilho de pedra cristal.....	24
1.4 Zoom out: o mapa de conflitos socioambientais.....	30
1.5 Comunidades tradicionais e o bem comum.....	33
<b>2 O CAMPO</b> .....	39
2.1 Uma outra história para contar.....	46
2.2 Modos de ver.....	53
2.3 Subindo a serra outra vez: a Mata dos Crioulos.....	62
2.4 Um programa de trabalho na Mata.....	65
2.5 A panha de imagens.....	68
2.5.1 Primeiro relance.....	70
2.5.2 Segundo relance.....	72
2.5.3 Terceiro relance.....	74
<b>3 DEPOIS DO CAMPO</b> .....	84
3.1 Cláudio.....	84
3.1.1 A ilha da entrevista interrompida.....	88
3.2 Guilherme.....	93
3.3 Paulo.....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	120

## INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos cinco anos, conheci algumas dezenas de territórios no Brasil onde aconteciam conflitos socioambientais. O que me levou a esses lugares foi meu trabalho de realizador de documentários. Essa trajetória principia com minha participação como diretor e produtor dos vídeos da série Curta Agroecologia, produzida pela Articulação Nacional de Agroecologia (ANA) – uma rede nacional de organizações de defesa e promoção da agricultura familiar agroecológica e dos direitos de comunidades tradicionais – em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). A série vem sendo também exibida no Canal Saúde, vinculado à Fiocruz, e em outros canais educativos de televisão, como a Rede Minas e o Canal Futura. Todos os episódios da série de documentários podem ser assistidos no canal da ANA no site de vídeos Youtube<sup>1</sup> e foram amplamente distribuídos em DVDs para sindicatos de trabalhadores rurais, organizações de assessoria técnica, associações comunitárias e escolas rurais.

A série de documentários idealizada pela ANA tinha o objetivo de documentar experiências de promoção da saúde em regiões rurais, valorizando a produção de alimentos saudáveis, a defesa dos direitos territoriais de comunidades tradicionais, a promoção de sistemas agrícolas sustentáveis e pretendia divulgar uma visão positiva das práticas agrícolas ecológicas. A realização dessa série ensejou a ampliação e o aprofundamento de minhas relações com esse tema, que revisei em curtas metragens independentes que dirigi e em outras séries televisivas.

Em 2014, a ANA sugeriu realizar um dos episódios sobre a luta por direitos territoriais dos apanhadores de sempre-vivas da Serra do Espinhaço. Foi então que conheci os lugares, pessoas e boa parte das ideias a que me referirei nesta dissertação. Minha relação com essas comunidades e seus aliados começou com a preparação para as gravações desse vídeo, que chamou-se *Sempre Viva*<sup>2</sup>. Esse documentário, de 24 minutos de duração, mostra o esforço de comunidades extrativistas daquela região para se

---

<sup>1</sup> Links para alguns dos episódios da série Curta Agroecologia: Episódios da série Curta Agroecologia Chapada do Apodi - morte e vida <https://vimeo.com/73404923>, Taco de Terra <https://vimeo.com/122970714>, Coragem é um dom <https://vimeo.com/80371915>, Herdeiros da Terra <https://vimeo.com/129206416>, O Circuito <https://vimeo.com/92963842>

<sup>2</sup> <https://vimeo.com/116962413>

organizar e defender seus direitos territoriais, desrespeitados e ameaçados desde a criação de diferentes parques de conservação ambiental sobre seus territórios tradicionais. Essas comunidades, que habitam os diferentes ambientes daquela região – as vargens do rio Jequitinhonha, o alto da Serra do Espinhaço e as chapadas da face ocidental dessa cordilheira – praticam a agricultura e a criação de pequenos animais nas porções de terra mais baixas e coletam, na cumeeira das serras e chapadas da região, diferentes produtos do cerrado e dos campos rupestres, entre os quais se destaca, por sua importância econômica para as famílias e pela beleza, as variedades de flores a que chamam sempre vivas. As terras altas, por suas pastagens naturais, também são utilizadas para o pastoreio do gado, criado solto na época da seca e trazido para os currais nos arredores das casas na época chuvosa, quando os pastos cultivados estão formados. O garimpo artesanal de diamantes também é uma atividade sazonal praticada por alguns dos moradores dessas comunidades. Na época da coleta de flores (os apanhadores de flores se referem a essa atividade como “panha de flor”), algumas famílias chegam a se mudar para os campos durante longos períodos de tempo (semanas, meses, dependendo da safra), onde se fixam em casebres rústicos a que chamam ranchos ou abrigam-se em formações rochosas, as lapas. As unidades de conservação que cercaram parte importante desses campos, não permitem qualquer tipo de atividade humana em seu interior ou arredores. Depois da criação dos parques, as comunidades extrativistas da serra se viram impedidas de acessar alguns dos mais importantes campos de flor e de pastoreio de gado e sofreram arbitrariedades como a destruição de suas roças e dos antigos ranchos e lapas onde várias gerações de suas famílias habitavam no tempo das safras de flor. A maior parte das imagens do documentário *Sempre Viva* foi gravada nas comunidades quilombolas de Vargem do Inhaí (Inhaí, MG) e da Mata dos Crioulos (Diamantina, MG).

Nas gravações de *Sempre Viva*, a família de apanhadores de flores da Mata dos Crioulos que participou das gravações e que hospedou em sua casa a equipe de gravação (éramos quatro integrantes: eu, o fotógrafo Paulo Castiglioni, o técnico de som Guilherme da Luz e o engenheiro florestal e produtor Carlos Henrique de Souza), nos convidou para retornarmos à comunidade na época em que os campos estivessem completamente floridos. As gravações de *Sempre Viva* aconteceram em agosto e a época da coleta das variedades de flores mais valorizadas pelos apanhadores acontece entre janeiro e maio.

O vídeo *Sempre Viva* vem sendo utilizado, desde então, pela Comissão de Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas (Codecex), entidade que reúne os apanhadores de flor, para a divulgação das reivindicações e também em momentos de formação das comunidades. Em maio de 2016, dois anos depois da realização do primeiro vídeo que fiz na Serra do Espinhaço, e já como aluno no PPGMS, voltei à Mata dos Crioulos (com os mesmos companheiros de equipe das gravações anteriores) para atender ao convite de nossos anfitriões e gravar um vídeo na época das flores. Essas novas filmagens aconteceram durante 9 dias, num regime de autoria bastante diferente daquelas de agosto de 2014, como veremos adiante. Ao longo do último ano, trabalhei com o montador Cláudio Tammela (que montou *Sempre Viva*) na montagem desse material. O resultado desse trabalho é um filme inacabado chamado *Mata dos Crioulos* que tem, hoje, um corte longo, de 73 minutos<sup>3</sup>, e um corte curto, de 26 minutos<sup>4</sup>.

O entendimento dessa dissertação depende em grande medida da disposição do leitor para assistir a esses três vídeos, pelo menos: *Sempre Viva* e os dois cortes de *Mata dos Crioulos*. Eles podem ser vistos em qualidade HD nos links que aparecem nas notas de rodapé desta página. Este texto escrito não existe sem o trabalho audiovisual e, se este trabalho é a memória das relações que estabeleci desde que comecei a produzir vídeos na Serra do Espinhaço (e mesmo antes, quando já filmava em outros territórios onde havia conflitos socioambientais – como a região norte-mineira do gerais), *Mata dos Crioulos* é, certamente, a sua parte forte. Os aprendizados mais importantes de minha trajetória no PPGMS (e também, sem exagero, para além dos limites do que pode um programa de pós graduação) estão escritos com luz e som nos cortes longo e curto desse vídeo. Isto dito, vamos a uma breve descrição dos capítulos que se seguem (ou antecedem) às sessões de vídeo necessárias para a compreensão do trabalho como um todo pelos leitores e leitoras.

O primeiro capítulo desta dissertação é de contextualizações. Nele, narro os acontecimentos que conduziram ao conflito que opõe hoje apanhadores de flor e unidades de conservação na Serra do Espinhaço. E situo esse conflito num mapa de disputas semelhantes que acontecem em todo o Brasil (PORTO et al, 2013). Esses conflitos com frequência opõem projetos de desenvolvimento dos processos extrativos

---

<sup>3</sup> Disponível no link: [https://www.dropbox.com/s/jciw3slqu0z6mpn/MATA%20DOS%20CRIOULOS\\_longo.mp4?dl=0](https://www.dropbox.com/s/jciw3slqu0z6mpn/MATA%20DOS%20CRIOULOS_longo.mp4?dl=0)

<sup>4</sup> Disponível no link: [https://www.dropbox.com/s/pgmy45irn8j5moh/MATA%20DOS%20CRIOULOS\\_curto.mp4?dl=0](https://www.dropbox.com/s/pgmy45irn8j5moh/MATA%20DOS%20CRIOULOS_curto.mp4?dl=0)

do capitalismo (em sua face contemporânea, que é a continuidade do projeto colonial) e comunidades tradicionais (PORTO et al, 2013). Postulo que a maneira como essas comunidades se relacionam com, zelam e são zeladas pelo lugar que habitam – seu *paradigma ecológico incorporado* – consiste numa forma de resistir à frente de expansão do chamado desenvolvimento e também de propor uma alternativa pragmática a esse modelo (ALMEIDA, 1989). Essas alternativas não estão isoladas: elas se comunicam em redes de aliança, como a da agroecologia, que está profundamente enraizada nas lutas dos movimentos sociais camponeses brasileiros desde a primeira metade do século XX (GOMES DE ALMEIDA, 2009; WEID, 2009). Nesse capítulo, contextualizo também a minha participação nessas redes a partir de meu trabalho como realizador de audiovisual e rememoro uma experiência em uma comunidade tradicional da região do Gerais mineiro, que foi decisiva para as gravações de *Mata dos Crioulos* e condicionou seu regime de autoria.

No segundo capítulo, narro as circunstâncias de produção de *Sempre Viva* e caracterizo as resistências e alternativas construídas pelas comunidades tradicionais (apanhadores de flor inclusive), a partir da noção de “ações locais exemplares” formulada por Otávio Velho (2018) e identifico os modos de vida e as alianças que esses grupos tecem (também com o audiovisual) posicionados no que esse autor chamou de “guerra não só de narrativas” contra os processos destrutivos do capitalismo autoritário (STENGERS, 2017). Analiso, em seguida, a produção de *Sempre Viva* e o retorno da equipe de gravação à Serra do Espinhaço em maio de 2016, atendendo ao convite dos moradores da Mata dos Crioulos, como um lance no xadrez dessa guerra a que Velho se refere. (Foi desse retorno que resultou o vídeo *Mata dos Crioulos*, que já apresentei como fazendo parte da substância desta dissertação.) A partir da leitura de trabalhos de Tim Ingold (2014), Francisco Varela (2014) e David MacDougall (2006), postulo que essa jogada/filmagem consiste em *observar participando* e reflito sobre um “modo de ver” (através da câmera ou a olho nu) que seja afim do paradigma ecológico dos apanhadores de flor. Por fim, relato as circunstâncias em que algumas cenas de *Mata dos Crioulos* foram gravadas e reflito sobre como o “modo de ver” que está inscrito no vídeo se constituiu nas interações com os moradores da comunidade que participaram das gravações. Entendo que a agência das pessoas que estavam diante da câmera – sua maneira de se comportar na frente da lente, as negociações sobre como filmar, o que

filmar e onde filmar (ou não filmar) – incide de maneira forte sobre o regime de autoria do vídeo, sua forma e seus significados.

No terceiro e último capítulo, me volto para as pessoas que estavam atrás da câmera, no *antecampo* (AUMONT 2001; BRASIL & BELISARIO, 2016), refletindo sobre alguns aspectos de entrevistas não estruturadas que realizei com meus companheiros de equipe Claudio Tammela, Paulo Castiglioni e Guilherme da Luz. Partindo de seus relatos sobre as gravações de *Mata dos Crioulos* (sobretudo as contradições, dúvidas, hesitações e lapsos de memória que aparecem nessas entrevistas), considero brevemente as noções de *gesto* e *pose* mobilizados no vídeo, neste texto, e nas falas de meus companheiros (cf. EDWARDS, 2016 ; GALARD, 2008).

## CAPITULO 1

### *Antes do campo*

#### **1.1 Nas redes da agroecologia**

Ao longo dos últimos cinco anos, percorri, como documentarista, algumas dezenas de territórios no Brasil onde aconteciam conflitos socioambientais. Esse percurso teve início com minha participação, desde o começo de 2013, na realização dos vídeos da série Curta Agroecologia, produzida pela Articulação Nacional de Agroecologia (ANA) em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e exibida no Canal Saúde e em outros canais educativos de televisão, como a Rede Minas e o Canal Futura. Dirigi e roteirizei esses vídeos, que foram também amplamente distribuídos em DVDs para sindicatos de trabalhadores rurais, organizações de assessoria técnica, associações comunitárias e escolas rurais, inclusive durante o terceiro Encontro Nacional de Agroecologia, em maio de 2014, em Juazeiro (BA), que reuniu mais de dois mil participantes, entre agricultores, técnicos e ativistas do movimento agroecológico. Todos os episódios da série de documentários estão disponíveis para visionamento na internet.

Miguel Altieri (2012) define a agroecologia como “tanto uma ciência quanto um conjunto de práticas”, baseadas na aplicação do conhecimento da ecologia para o estudo, planejamento e o manejo de agroecossistemas<sup>6</sup> que sejam produtivos, capazes de conservar os recursos naturais, culturalmente adaptados e social e economicamente viáveis. A agroecologia é hoje um dos elementos estruturantes das agendas dos movimentos sociais do campo brasileiro e foi incorporada aos embates que eles travam desde a década de 1950 (BROCH, STÉDILE, TORTELLI, 2009). Para Silvio Gomes de Almeida (2009), a incorporação desses novos conceitos reflete, no plano da política e das pautas programáticas desses movimentos, “o reconhecimento e a valorização dos processos descentralizados de resistência e inovação” protagonizados por diversas organizações de agricultores familiares, com capilaridade cada vez maior em todos os biomas do país, sobretudo nas bases desses movimentos sociais.

---

<sup>5</sup> <http://enagroecologia.org.br/participacao/>

<sup>6</sup> Os agroecossistemas são ecossistemas manejados para fins agrícolas (Altieri, 2004)

Para Gomes de Almeida (2009), as raízes do movimento agroecológico brasileiro estão fincadas na "ampla mobilização camponesa" que ganhava força nas décadas de 1950 e 1960 em defesa de um programa de desenvolvimento fundado na agricultura familiar e na reforma agrária. Esse programa chocava-se com a industrialização acelerada, as novas demandas impostas à agricultura e o intenso processo de expropriação no campo. A instauração da ditadura civil-militar em 1964 sufocou essas lutas e promoveu, em aliança com o latifúndio e o capital financeiro, a implantação do modelo da chamada Revolução Verde, garantindo-lhe financiamento, recursos de pesquisa e extensão rural. Décadas depois, a Revolução Verde consolidou hegemonia econômica, política e ideológica e mudou de nome: transformado em "agronegócio"<sup>7</sup>, aprimorou suas estratégias de acumulação ao incorporar inovações da ciência e da tecnologia e aumentou o controle que os complexos agroindustriais e os bancos exercem sobre o processo de produção na agricultura. O autor nota que, "como componente estrutural desse modelo, a crise socioambiental se irradiou direta e indiretamente sobre o conjunto da sociedade".

*Face atual do modelo que há cinco séculos perpetua a dominação das elites agrárias sobre o meio rural brasileiro, o agronegócio se expressa materialmente, sobretudo, nos desertos verdes dos monocultivos e nos latifúndios de criação de gado, voltados essencialmente para a exportação, assim como nos sistemas de integração agroindustrial. (GOMES DE ALMEIDA, 2009, p 71).*

A hegemonia desse modelo acarreta, segundo o autor, concentração da terra, violência no campo, êxodo rural e desemprego urbano, estando ainda associada à apropriação privada e à degradação dos recursos da biodiversidade<sup>8</sup>, que são condição de vida e

---

<sup>7</sup> Ao longo do ano de 2017, uma campanha publicitária encomendada pela Confederação Nacional da Agricultura à Rede Globo de Televisão veiculava os slogans "O agro é pop", "o agro é tech", "o agro é gente".

<sup>8</sup> "As grandes monoculturas típicas desses sistemas afetam os solos de várias maneiras. A exposição de vastas áreas à ação de ventos e chuvas acentua a erosão. O uso de maquinário pesado provoca a compactação dos solos. Os adubos químicos causam a paulatina acidificação e contribuem para perturbar a biota dos solos, tornando-os mais pobres. Além disso, a adubação química repõe apenas os macronutrientes, enquanto os micronutrientes vão sendo esgotados pela continuidade dos cultivos. Finalmente, o uso inadequado da irrigação também afeta os solos, quer pela salinização quer pelo encharcamento, responsáveis, segundo a FAO, pela degradação total de 13% das áreas irrigadas no mundo e pela degradação parcial de outros 33%. A salinização afeta 28% das áreas irrigadas nos Estados Unidos e 23% na China" (WEID, 2009, p 52)

fruto do trabalho de agricultores familiares e populações tradicionais, além de gerar a dependência e a insegurança alimentar das famílias do campo e nas regiões urbanas. O modelo propagado pela Revolução Verde reflete-se também no esvaziamento das zonas rurais e na urbanização desenfreada, que provocam o desaparecimento de culturas rurais preciosas para a humanidade e confluem para a marginalização social nas grandes cidades (WEID, 2009).

*Assim, ao contrário da imagem de modernidade técnica e eficiência econômica que propala, o agronegócio sobrevive, na realidade, apoiado na aliança com o Estado e por meio de um criminoso encadeamento de impactos socioambientais e econômicos, que se irradiam ao conjunto da sociedade. (GOMES DE ALMEIDA, 2009, p 71).*

De forma simultânea à redemocratização do país, no começo da década de 1980, os movimentos sociais do campo voltaram a se organizar e se expressar publicamente. Uma parcela importante dos movimentos sociais se manteve ativa e combativa durante a ditadura civil-militar, especialmente nos "espaços de ação local" (GOMES DE ALMEIDA, 2009) propiciados pelas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Esses setores lançavam, naquele momento de abertura, um desafio às organizações da sociedade civil que se reestruturavam ou nasciam naquele mesmo momento para apoiar "a reemergência das organizações camponesas" (idem, ibidem). Gomes de Almeida descreve o desafio:

*Diante da crescente degradação das economias camponesas e da intensificação do esvaziamento do campo, o que juntos podemos fazer para associar a luta das famílias produtoras pela posse e permanência na terra à necessidade de produzir mais e melhor, manter o sustento e gerar renda e ao mesmo tempo aumentar a capacidade de resistência econômica da população pobre do campo à expropriação e à migração? (GOMES DE ALMEIDA, 2009, p 68)*

A pergunta refletia a experiência de privação e expropriação<sup>9</sup> das famílias agricultoras e "a esperança alimentada pelos processos de organização e de ocupação de terras que

---

<sup>9</sup> "Genocídio do Nordeste", pesquisa publicada pela Comissão Pastoral da Terra, Ibase e Cepac em 1986, documentava a morte de mais de 800 mil pessoas entre 1980 e 1982 por causas decorrentes da confluência da estiagem e da concentração fundiária no semiárido nordestino. O filme "Tiração", produzido pelo Serviço de Apoio SASOP em 1986, apresenta uma visão dessa tragédia na forma como

então se iniciavam"<sup>10</sup>. As respostas a esse desafio, transformado e renovado em seus sentidos e propostas nos últimos 35 anos, desencadearam um processo vigoroso de "experimentação social de inovações em propriedades e em comunidades, ancorado em dinâmicas locais autônomas", que envolveu e envolve ainda uma grande diversidade de atores e contextos socioambientais norteados por um projeto alternativo para o mundo rural. Esse "campo agroecológico brasileiro" está articulado em redes que mobilizam grupos e *ações locais*<sup>11</sup> e regionais que desde o começo dos anos 1980 vêm ganhando complexidade e vigor. Pouco depois da redemocratização, a Rede Projeto Tecnologias Alternativas, abrigada pela organização não governamental FASE<sup>12</sup>, reunia entidades de 11 estados brasileiros, a serviço da rearticulação dos movimentos sociais no campo. Na década de 1990, essa rede se desfez ao mesmo tempo em que as entidades que dela participavam redirecionavam suas energias para o fortalecimento de novas ações locais e regionais e de novas organizações. Assim, no começo da década de 2000, no Fórum Nacional Pela Reforma Agrária, movimentos sociais do campo chamavam a atenção para a necessidade de aprofundar o debate e dinamizar a formulação de alternativas ao modelo proposto pelo agronegócio para a agricultura brasileira e propunham um encontro nacional que reunisse os diferentes protagonistas do "campo agroecológico". Em 2002, foi realizado o primeiro Encontro Nacional de Agroecologia, que teve como principal encaminhamento político a formação da Articulação Nacional de Agroecologia (ANA), congregando ainda hoje as redes nas quais interagem diferentes tipos de organizações de base, movimentos sociais, redes regionais de agricultores, segmentos da sociedade civil atuantes na assessoria a agricultores familiares, organizações pastorais, funcionários de organismos estatais de pesquisa e extensão rural e, mais recentemente, comunidades tradicionais e povos indígenas (GOMES DE ALMEIDA, 2009).

---

ela se apresentava a região de Campo Alegre de Lourdes, município baiano onde seca, fome, latifúndio, índices elevados de mortalidade infantil e o desmatamento caminharam juntos durante muito tempo.

<sup>10</sup> Em 1985, o Movimento dos Sem Terra fez sua primeira grande ocupação de terras improdutivas, na fazenda Anonni, no município gaúcho de Pontão. O filme "Terra para Rose" (Tetê Moraes, 1987) conta essa história desde o ponto de vista da mulher que deu à luz a primeira criança nascida no acampamento.

<sup>11</sup> Voltaremos mais adiante à ideia de "ações locais" a partir das formulações do antropólogo Otávio Velho.

<sup>12</sup> Federação dos Órgãos para Assistência Social e Educacional, organização não governamental fundada em 1961 e dedicada a estimular a organização comunitária

Em 2013, interessada em ampliar e qualificar o diálogo dessas redes com a sociedade, a ANA elaborou o projeto de uma série de documentários sobre diferentes expressões da agroecologia e sua relação com a saúde pública, para promover uma visão positiva das práticas agrícolas ecológicas. O projeto foi realizado em parceria com Canal Saúde e a VideoSaúde, segmentos da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz)<sup>13</sup> dedicados à produção e distribuição audiovisual. Participei de sua elaboração e atuei em sua execução como diretor e roteirista. Para contextualizar o cenário em que a realização destes vídeos e minha participação como documentarista ocorreu, recuaremos ao momento de amadurecimento de certos conceitos e propostas da ANA. Esse recuo nos ajudará a compreender a demanda e expectativas em torno da produção desses vídeos.

A série de documentários aqui descrita tinha o objetivo de documentar experiências de promoção da saúde em regiões rurais, valorizando a produção de alimentos saudáveis, a defesa dos direitos territoriais de comunidades tradicionais, a promoção de sistemas agrícolas sustentáveis. A realização dessa série proporcionou o aprofundamento de minha vinculação com esse universo temático, que visitei em curtas metragens independentes que dirigi e em outras séries televisivas. Esse caminho me levou a conhecer diferentes cenários de conflito socioambiental: a Chapada do Apodi, na divisa entre Ceará e Rio Grande do Norte, onde 13 mil hectares de terras são disputadas por agricultores familiares sertanejos e grandes empresas de fruticultura irrigada; o oeste do Mato Grosso do Sul, onde comunidades guarani-kaiowá lutam para retomar seus territórios tradicionais; as margens do rio São Francisco, onde populações que cultivam tradicionalmente as vazantes do rio lutam contra os latifúndios irrigados pela preservação do rio.<sup>14</sup> E, também, a Serra do Espinhaço, em Minas Gerais, onde vivem as comunidades apanhadoras de sempre viva.

---

<sup>13</sup> A Fiocruz aproximou-se do campo agroecológico em anos recentes, inclusive encampando a pesquisa e a denúncia sobre os efeitos deletérios do uso de agrotóxicos, vide nota divulgada em setembro de 2013 e carta aberta divulgada em fevereiro de 2014. O texto das duas comunicações está disponível em <https://portal.fiocruz.br/pt-br/content/fiocruz-publica-carta-aberta-alertando-sobre-flexibilizacao-de-leis-que-regulam-agrotoxicos>, acessado em 10/01/2018

<sup>14</sup> Jean-Claude Bernardet situa no começo dos anos 1950 a aparição dos problemas da sociedade brasileira na produção de documentários do país, desde uma perspectiva crítica. Para o crítico de cinema e roteirista belga radicado no Brasil, autor do já clássico “Cineastas e imagens do povo”, os curtas-metragens foram, a partir da década de 1960, lugar de expressão dos desejos de compreender a realidade ao redor e também de transformá-la. Bernardet encontra naquele começo de década um gênero de documentário que chama de “modelo sociológico”, muito fundado na presença de um locutor, cuja fala é chancelada pelas falas de entrevistados. O autor vê essa produção evoluir para tentativas de “registro” de tradições populares, arquitetura, artes plásticas e música. À margem desses

## 1.2 Os apanhadores de flor da Serra do Espinhaço

Tomei contato pela primeira vez com os conflitos socioambientais no Espinhaço quando, no primeiro semestre de 2014, discutia a programação da segunda temporada da série Curta Agroecologia com o Núcleo Executivo da Articulação Nacional de Agroecologia (ANA). Denis Monteiro, secretário executivo da entidade, sugeriu naquela ocasião que o episódio seguinte a ser produzido em parceria pela ANA e pelo Canal Saúde tratasse da luta por direitos territoriais dos apanhadores de sempre-vivas da Serra do Espinhaço. A ideia foi discutida e aceita. Em seguida, entrei em contato com o trabalho dos agrônomos Claudenir Favero e Fernanda Monteiro, que se dedicaram nos últimos anos a pesquisar o modo de vida dos apanhadores de flor e testemunharam seu despertar para a luta por direitos territoriais contra as unidades de conservação na serra. O trabalho desses dois pesquisadores e aliados das comunidades apanhadoras de sempre-vivas foi o ponto de partida para conhecer melhor a movimentação daquele grupo de extrativistas e agricultores e entender as razões pelas quais ele havia chamado a atenção das pessoas envolvidas no projeto de comunicação da ANA. A seguir, apoiado nas pesquisas de Monteiro e Favero, apresento uma breve descrição do território e do modo de vida das comunidades e um histórico resumido do conflito socioambiental na região, que se tornou agudo com a criação de diversas unidades de conservação ambiental<sup>15</sup>.

A Serra do Espinhaço começa em Minas Gerais, cruza a Bahia até a divisa com o Piauí e separa as bacias hidrográficas do centro-leste brasileiro e a do rio São Francisco (COMIG e IGC/UFGM, 1997). Monteiro (2011) afirma que a serra tem, na verdade, a feição de um planalto e que, em seu trecho mineiro, seu formato se parece ao de um bumerangue, orientado no sentido norte-sul e com a parte convexa voltada para oeste. As duas asas do bumerangue correspondem a duas porções de planalto (meridional e setentrional) separadas por uma depressão que atravessa o município de Couto de Magalhães, ao norte de Diamantina/MG. A porção meridional da serra vai da região conhecida como Cipó (ao norte de Belo Horizonte) até o município de Olhos D'Água (ao norte de Diamantina) e abriga nascentes de rios que correm para diferentes bacias

---

dois tipos ideais de curtas-metragens, Bernardet encontra uma variedade de documentários “inquietos tanto com problemas sociais como os da linguagem”.

<sup>15</sup> Para um histórico detalhado do conflito, ver <https://www.conflitoambiental.icict.fiocruz.br/>

(Rio Doce, Rio Jequitinhonha e Rio São Francisco). Essas águas são responsáveis pelo abastecimento de importantes cidades das regiões Sudeste e Nordeste do país. Pesquisadores chegaram a identificar a existência de mais de seis 6 mil espécies em sua biota (GONTIJO, 2008). A face ocidental da serra (conhecida como Sertão), a sua cumeeira (conhecida como Serra) e a face oriental da serra (as “Vargens” do Jequitinhonha), são habitadas por comunidades rurais, muitas delas em relação tensa com grandes empreendimentos extrativos que atuam na região.

Monteiro relata que moradores do Sertão narram numerosas histórias sobre grilagens violentas de terras. A paisagem na região é marcada por latifúndios cobertos por pastagens extensas. Há também registros sobre os movimentos de luta pela terra, com a presença de assentamentos vinculados ao INCRA e de ocupações que aguardam regularização. Ao norte do Parque Nacional das Sempre Vivas, existem grandes áreas de plantio de eucalipto para a produção de carvão vegetal, que pertencem a empresas privadas instaladas na região desde a década de 1960. Parte dessas áreas era, antes, coberta por campos de flores. Nas margens do Jequitinhonha, há registros da presença das empresas privadas de extração de diamantes, nacionais e estrangeiras, que atuam ali desde a segunda metade do século XX, utilizando grandes dragas fluviais.

As famílias agricultoras da região manejam de forma combinada os ambientes da serra, do sertão e das vargens do Rio Jequitinhonha e, percorrendo as prodigalidades do lugar, têm se mantido a salvo da “Revolução Verde”, que promoveu e lucrou com a dependência dos agricultores aos insumos agrícolas sintéticos de origem industrial (RIBEIRO et al, 2014). A agricultura para consumo familiar é praticada nos arredores das moradias e, em geral, emprega-se o sistema de rotação e pousio para a recomposição da fertilidade dos solos. Os gêneros mais comuns são o milho, o feijão e a mandioca. Frequentemente são encontradas variedades crioulas desses cultivares. Também criam gado rústico, que passa a época chuvosa nos pastos formados pelas famílias e a estiagem nas pastagens naturais da campina. É raro encontrar cercas no alto da serra, de forma que o gado de cada família se mistura com o das demais. Cada família conhece seu rebanho e o separa dos demais no fim da estação seca. Criam também animais de carga. Nos quintais, plantam árvores frutíferas, verduras e legumes e criam pequenos animais (sobretudo galinhas e porcos). As famílias dessas comunidades também coletam flores nos campos da cumeeira da serra, valorizadas

desde o começo do século XX no mercado nacional e internacional de plantas ornamentais (MONTEIRO, 2011).

Os apanhadores se referem à atividade de colher flores como “panha”. O termo “campina”, quando usado pelos apanhadores, também se refere àquilo que colheram nos campos rupestres, designando uma variedade de espécies de gramíneas do gênero *Syngonanthus*. Chamam de “flores” àquelas de cor próxima ao branco, com formato de uma margarida miúda. Chamam de “botões” as inflorescências de outras formas e cores. Cada variedade de flor ou botão tem seu nome popular: espeta nariz, botão peludo, botão de camisa, pé de ouro, pé liso, chapadeira, brejeira, pimentinha, cabeça de nego, jazida. Esses nomes podem variar de uma localidade para outra, mas, em toda a região, flores e botões são conhecidos em seu conjunto como “sempre-vivas”. Depois de colhidas e secas, elas conservam o aspecto que tinham no campo. Também são coletadas folhas, frutos secos, sementes que variam de acordo com a época do ano e a demanda de compra. Antes da criação de uma grande quantidade de unidades de conservação na região, famílias tinham o hábito de passar longas jornadas no alto da serra durante os meses de abril e maio. Acampadas em cabanas rústicas – os ranchos – construídas com materiais encontrados na campina ou nas grutas formadas pelos afloramentos rochosos – as lapas –, elas passavam essa época do ano apanhando as sempre-vivas. Nas escarpas da serra e também nas chapadas, os moradores colhem plantas medicinais e frutas nativas – pequi, panã, cagaita, mangaba, entre outras.

A subida da serra marca, para essas comunidades, o começo de um período de fartura. A estação seca principia logo após a colheita das roças (RIBEIRO et al, 2014). Com as tulhas cheias de feijão, fava, arroz, café e milho, as famílias se organizam para o período de coleta nos campos. Nessas jornadas, ao longo dos anos, pessoas de comunidades distantes se conheceram nos campos de coleta, amizades nasceram, namoros e casamentos começaram, famílias receberam outras para festas nas lapas, crianças e jovens foram iniciados no mundo do trabalho familiar e no conhecimento sobre o manejo daquele ambiente fundamental para a reprodução social das comunidades. Aprenderam ali que flores colher e como colhê-las, que flores deixar no campo, como semeá-las, como atear o fogo ao campo no fim da safra para ter uma melhor coleta no ano seguinte sem causar danos às muitas nascentes e manchas de mata que se destacam nos campos rupestres da cumeeira da serra.

A autodesignação de “apanhadores de flor” ajuda bem a entender qual o lugar “material, funcional e simbólico” (NORA, 1993) das jornadas de abril e maio nas campinas: elas são decisivas no calendário econômico e cultural dessas comunidades.. Se as roças asseguram a alimentação da família, a venda das flores garante a renda monetária (FAVERO, C.; MONTEIRO, F. T., 2011). Monteiro, em sua dissertação de mestrado, transcreve a fala de um morador que sintetiza a importância da serra para as comunidades. De lá, dizia ele, “descia flor, gado gordo, novilha enxertada e queijo” (MONTEIRO, 2011, p 161).

Na porção norte da Serra do Espinhaço, foram criados, nos últimos vinte anos, seis parques e uma estação ecológica, na esteira do avanço da pecuária, da mineração e da monocultura do eucalipto na região; houve também algumas safras de sempre-vivas em que o preço alto das flores atraiu para os campos de coleta gente inclusive das áreas urbanas da região – o que causou incômodo nas comunidades. Algumas variedades de sempre-viva foram consideradas ameaçadas de extinção e registradas em listas oficiais de espécies em perigo. O IBAMA afirmou em 2007 que a coleta descontrolada era uma das principais causas desse processo e o extrativismo de algumas espécies foi proibido, inclusive fora dos parques (MONTEIRO, 2011). Os dados que embasam esse encaminhamento são ainda hoje contestados pelos apanhadores de flor e pesquisadores aliados. Cinco desses parques são estaduais (Rio Preto, Serra Negra, Pico do Itambé, Biribiri e Serra do Cabral); um é federal (Sempre-Vivas). A extensão total das seis unidades de proteção integral e da estação ecológica chega a 197.396 hectares, que, agregados às zonas de amortecimento do entorno (onde as atividades humanas estão sujeitas a normas e restrições específicas), atingem 865.100 hectares, o que representa 1,47% do território do estado de Minas Gerais (MONTEIRO, 2011). Há ainda áreas municipais e Reservas Privadas do Patrimônio Natural. Tem sido frequente a implantação dessas unidades em áreas rurais, sobrepondo-se a territórios historicamente manejados pelas comunidades que ali habitam (FAVERO, C.; MONTEIRO, F. T., 2011). Nessas áreas, mesmo antes da criação dos parques, os ecossistemas permaneciam extremamente bem conservados graças ao manejo regenerativo realizado pelos extrativistas (MONTEIRO, 2009)<sup>16</sup>. Os parques, contudo, não permitem a permanência

---

<sup>16</sup> Monteiro (2009) cita entrevista realizada com consultor do Ibama atuante na elaboração de propostas de criação de unidades de conservação: “É uma área que ainda tem manchas de vegetação significativa, espécies endêmicas que já estão raras. A fauna super expressiva, a gente tem espécies ameaçadas, como o

de moradores nem a prática do extrativismo dentro de seus limites e restringem a atividade humana nas proximidades. Na área ocupada pelas unidades de conservação nessa região, situam-se alguns dos melhores campos de coleta de numerosas variedades de flores.

Os apanhadores de flor foram, portanto, duramente atingidos pela criação das unidades de conservação. Os parques, criados para preservar os campos do alto da Serra, impediram o acesso das comunidades locais à totalidade das áreas de tradicional uso compartilhado ou, no caso de algumas comunidades, como a Mata dos Crioulos, às áreas onde se concentram os mais importantes campos de coleta. Assim relataram moradores das comunidades extrativistas da Mata dos Crioulos, Vargem do Inhaí, Macacos e Pé de Serra, que visitei ao longo dos últimos quatro anos. Representantes de comunidades da Serra, do Sertão e das Vargens (Inhaí, Raiz, Baraúnas, Pé de Serra, Capivari, entre outras, inclusive as citadas anteriormente) apresentaram a mesma queixa numa reunião extraordinária da Comissão em Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas (Codecex<sup>17</sup>) à qual compareci, durante as filmagens de *Sempre Viva*, em agosto de 2014. Naquela reunião, os apanhadores presentes contaram uns para os outros (e também para a equipe de filmagem), desde seus respectivos pontos de vista, a longa trajetória de organização que percorreram, relatos que compõem uma das sequências do vídeo (*Sempre Viva*, 2014, 18'26'').

Em minhas visitas às comunidades e na reunião da Codecex a que me referi no parágrafo anterior, os apanhadores de diferentes comunidades contam que a criação dos parques se deu sem consulta pública ou qualquer forma de participação social local. Denunciam, inclusive, que em diferentes ocasiões houve má fé dos representantes das unidades de conservação e de interessados em sua implementação. Ouvi repetidas vezes de moradores das comunidades o caso em que, em uma reunião decisiva para a criação do Parque Nacional da Sempre Viva (PNSV), realizada em uma escola da região, foram colhidas assinaturas de crianças e jovens menores de 18 anos como prova da consulta pública para sua criação. O caso parece ser paradigmático da relação das unidades de conservação com as comunidades tradicionais naquela região, considerando ainda que,

---

tamanduá bandeira, a onça pintada.” Ou seja, os parques vêm preservar aquilo que as populações extrativistas souberam cuidar em convivência no e com o território.

<sup>17</sup> Comissão criada em 2010, como resultado de iniciativas locais de reflexão coletiva e de articulações intercomunitárias sobre os conflitos socioambientais envolvendo grupos tradicionais e a violação de seus direitos.

mesmo tendo sido o parque criado em 2002, apenas em 2007 muitos comunitários souberam de sua existência.

Naquele ano, uma equipe técnica assumiu a gestão da unidade e avançou na implementação das limitações que a unidade de conservação impõe às atividades dos moradores dos arredores, desconsiderando, na prática, as comunidades tradicionais e violando direitos previstos em lei. Naquele momento, junto com a proibição da abertura de roças, do pastoreio do gado e da coleta de flores, houve ameaças, constrangimentos, intimidações à comunidade, e a destruição de plantações e de ranchos que as famílias mantinham há muitas gerações nos campos. Com a diminuição das fontes de renda e a perda de autonomia, houve a migração de muitos jovens, além de aumento do consumo de álcool e outras drogas por essa população (FÁVERO; ZHOURI, 2013).

Diante da verdadeira catástrofe que se abateu sobre as comunidades, os apanhadores de flor tomaram posição na luta pela retomada de seus territórios. Agricultores pobres e quilombolas que, durante séculos, tiveram na invisibilidade uma importante estratégia de sobrevivência, foram instados pelas circunstâncias a se exporem, entrando numa nova arena política. A criação da Comissão em Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas, Codecex, impulsionou ações que, ainda hoje, interpelam as posturas abusivas dos gestores dos parques e buscam defender o direito de acesso e usufruto dos bens comuns junto ao Ministério Público Federal, à Comissão Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais, ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) e ao Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais (IEF), entre outros interlocutores (MONTEIRO, 2011).

A proibição da coleta de flores, na totalidade ou em parte importante dos territórios de uso comum, deflagrou, portanto, a tessitura de redes de comunicação e ação política entre as comunidades. Os efeitos sinérgicos dessas redes parecem ter contribuído para fortalecer e dar contornos mais nítidos à identidade dos apanhadores de flor. Essa identidade tornou-se também reconhecida pelos demais atores em disputa pelos usos do território. A reivindicação central da Codecex é a recategorização das unidades de conservação, com o objetivo de retomar as práticas tradicionais de manejo que deram às campinas a feição ambientalmente íntegra até hoje mantida. O Sistema Nacional de Unidades de Conservação divide essas unidades em dois grupos. Um é formado pelas Unidades de Conservação de Proteção Integral, classificadas em cinco categorias:

Estação ecológica, reserva biológica, parque nacional, monumento natural, refúgio da vida silvestre. Seu intuito principal é evitar a interferência humana nos ecossistemas. O outro grupo é o das Unidades de Conservação de Uso Sustentável, dividido em sete categorias: área de proteção ambiental, área relevante de interesse ecológico, floresta nacional, reserva de fauna, reserva particular de patrimônio natural, reserva extrativista e reserva de desenvolvimento sustentável, sendo que estas duas últimas permitiriam atividades como as praticadas pelos apanhadores de flor (BRASIL, 2000). Os apanhadores de flor atribuem a preservação e o equilíbrio desses ecossistemas aos cuidados que tiveram ao manejar regenerativamente seu território ao longo de séculos.

### **1.3 Subindo a serra pelo trilho de pedra cristal**

Pouco antes de iniciar a preparação para as gravações no Espinhaço, eu havia finalizado o curta metragem *Gerais*<sup>18</sup> que dirigi com Arthur Frazão. Gostaria de lembrar nesta seção algumas passagens do vídeo que foram importantes para que eu compreendesse melhor o trabalho que passei a desenvolver pouco tempo depois com as comunidades apanhadoras de flor.

O curta *Gerais* foi editado a partir do material gravado para um episódio anterior da série produzida por ANA e Fiocruz, que destacava a maneira como duas comunidades do Gerais mineiro defenderam seu território do assédio e da pressão da lógica do agronegócio, revisitando suas tradições e construindo formas sustentáveis de habitá-lo, uma vez reconquistado.

O termo *gerais* pode se referir a uma região extensa que compreende a metade norte do estado de Minas Gerais e o oeste da Bahia (NOGUEIRA, 2009) e até mesmo os cerrados do Piauí (MORAES, 2009). É possível, contudo, identificar uma região menor na qual o processo de construção da identidade tradicional *geraizeira* é mais vigoroso: são as chapadas que margeiam a Cadeia do Espinhaço, em especial nos municípios de Rio Pardo de Minas, Riacho dos Machados, Grão Mogol, Bocaiúva e Montes Claros. Às populações que ocupam essas áreas de Cerrado dá-se o nome de *geraizeiras* (DAYRELL, 1998; RIBEIRO, 2005; NOGUEIRA, 2009). As populações geraizeiras habitam a região da Serra Geral, no Norte de Minas e Sudoeste da Bahia. Vivem nas terras baixas, no sopé das chapadas, onde constroem suas casas e roças. E visitam as

---

<sup>18</sup> Disponível em <https://vimeo.com/112874397> (senha: gerais)

chapadas para coletar frutos do cerrado, lenha, plantas medicinais e pastorear o gado criado “na solta”.

Conversas com Carlos Dayrell e Helen Santa Rosa, do Centro de Agricultura Alternativa do Norte de Minas<sup>19</sup>, nos levaram às comunidades do Assentamento Americana, no município de Grão Mogol, e da Vereda Funda, em Rio Pardo de Minas. O curta-metragem “Gerais” mostra apenas uma dessas duas comunidades. Conta, pelas memórias dos moradores da comunidade geraizeira de Vereda Funda, a história da retomada de seu território tradicional.

No começo dos anos 1980, os geraizeiros da Vereda Funda viram as chapadas onde praticavam extrativismo (e que eram terra pública) serem arrendadas pelo governo do estado de Minas Gerais a empresas monocultoras de eucalipto. O eucalipto, transformado em carvão, alimenta os fornos das siderúrgicas mineiras e cobre hoje uma porção importante de uma área que no passado integrava o Cerrado. Na primeira safra de eucalipto, secaram as nascentes que formavam os cursos de água utilizados pelas famílias da comunidade. Isso provocou fome, sede, migração dos geraizeiros para as cidades próximas de seu território ou para o trabalho na colheita do café no interior de São Paulo<sup>20</sup>. A indignação com a deterioração das condições de vida na comunidade sustentou a mobilização pela retomada das chapadas na ocasião em que findava o prazo da concessão das terras aos empresários. Na sequência inicial do curta-metragem, uma imagem sintetiza a situação. Uma série de imagens de uma plantação de eucaliptos fundem-se umas às outras até que, no fim da sequência de fusões, surge a imagem de um pé de pequi, retorcido e robusto no meio da *plantation* do eucalipto retilíneo, liso, fino. O pequizeiro tem uma arquitetura completamente diferente das linhas que a floresta de eucalipto forma. No meio do bosque de eucaliptos, o pequizeiro parece preso numa cela, mas também desorganiza aquelas linhas rígidas e revela o contrassenso da linha reta ali onde era o cerrado.

---

<sup>19</sup> O Centro de Agricultura Alternativa do Norte de Minas é um dos nós da Rede PTA, precursora da ANA a que nos referimos na página 4, que segue atuando com vigor no sertão mineiro.

<sup>20</sup> Eis um exemplo conciso, sintomático e expressivo da funcionalidade perversa daquilo que já foi chamado de “racismo ambiental” (ver PORTO et AL, 2013). O conflito socioambiental, encaminhado autoritariamente, ‘alimenta’ outros ciclos econômicos de exploração e exclusão, beneficiando as explorações extensivas e intensivas da monocultura tecnificada.

Os geraizeiros da Vereda Funda acamparam na chapada, ocuparam-na, atearam fogo aos caminhões da empresa e retomaram o território. Hoje trabalham para reconstituir o cerrado que foi desmatado e cultivam as nascentes para que elas voltem a ter a vazão que tiveram um dia. Dois anos depois das gravações, numa visita à região, constatei que o cerrado voltou a crescer nas chapadas da Vereda Funda, protegidas hoje pela Reserva Extrativista Veredas Vivas, idealizada pela comunidade e demarcada pelo governo do Estado. Tive notícias de que o agricultor e extrativista Arcilo Sousa, um importante personagem de *Gerais*, exibia o curta-metragem nas reuniões do movimento geraizeiro<sup>21</sup>. Nesse retorno ao gerais, visitando outras comunidades geraizeiras de Rio Pardo de Minas, constatei que nosso vídeo era conhecido nas comunidades rurais da região e que serviu como instrumento de mobilização e formação para novas retomadas de territórios geraizeiros.

Arcilo, pensador geraizeiro, faleceu no começo de 2016 devido a complicações cardíacas decorrentes da doença de Chagas. Ver sua imagem e ouvir sua fala de poeta emanando da tela grande dos cinemas nas projeções de *Gerais* foi sempre uma experiência marcante para nós, os realizadores do curta. Em sua última cena em *Gerais*, Arcilo afirma:

*Não existe um lugar melhor do que o que onde nasceu os avós, os pais, onde a gente nasceu e criou. A gente é igual uma planta. Se você pegar uma planta na beira do rio e plantar ela lá fora na chapada ela nem consegue sobreviver. Se eu sair daqui e for lá pro estado de São Paulo eu vou ter às vezes uma vida financeira bem melhor, mas o dinheiro não faz você viver tão bem, só o dinheiro. É exemplo meu: quando eu trabalhava fora muito, de lá de onde eu tava eu via o salão, eu via o pessoal reunido, eu via o Sr Nerim e a família dele e outros amigos meus, que não é só ele, é muitos.*

*De lá eu via.*

*Se eu estivesse lá em casa, eu estava na celebração do culto. Se eu estivesse lá em casa, eu ia na casa da minha mãe todo dia. Se eu estivesse lá em casa, ah, se eu estivesse lá em casa! Eu estaria andando a pé nos trilhos de pedra cristal,*

---

<sup>21</sup> O movimento geraizeiro reúne variadas comunidades tradicionais desse tipo localizadas, principalmente, nos municípios de Rio Pardo de Minas, Riacho dos Machados, Grão Mogol e Montes Claros (DAYRELL, 2000).

*andando de bicicleta, andando no mato, convivendo na minha nascente de água na minha propriedade, junto dos meus meninos.*

*Então, se você sai daquele convívio onde é que você vive, ali é uma grande parte da sua vida, da construção de vivência boa que você tinha fica pra trás e você não consegue aquilo em outra região. A história nossa se concretiza aí. Nós convive aqui há muitos anos. Nós sabe que não é só nós os velhos que gostamos não, muitos jovens já saíram e voltaram pra casa dos pais...*

*A gente quer viver. E quer viver muito bem. (Gerais, 2014, aos 10'53'')*

A fala de Arcilo<sup>22</sup> indicou um enquadramento representativo para enxergar o modo de vida das comunidades tradicionais e seu posicionamento na defesa de seus direitos territoriais. Suas palavras passaram a nortear as gravações que dirigi a partir de 2014 com os apanhadores de flor. Ele se compara a uma planta que morre fora de seu ecossistema de origem.

O biólogo inglês Gergory Bateson, em "Os homens são como a planta", artigo publicado em *Gaia, uma teoria do conhecimento*, nos ajuda a compreender esse posicionamento de Arcilo. No texto, Bateson discute a pertinência da utilização da lógica para a descrição de padrões e eventos biológicos.

Descrente das respostas da lógica e de sua inadequação para explicar os complexos feixes de relações da vida, Bateson propõe uma comparação entre dois silogismos. O primeiro deles, do tipo Barbara<sup>23</sup>, está estruturado da seguinte maneira:

*Os homens morrem.*

*Sócrates é um homem.*

*Sócrates morrerá.*

O outro tipo propõe uma lógica diferente:

---

<sup>22</sup> Outro filme sobre os geraizeiros que conta com a participação de Arcilo é "Cacunda de Ilbrina", de Luciano Dayrell, lançado em 2011. No link: <https://www.youtube.com/watch?v=y64AtpevK-k>

<sup>23</sup> A designação de Barbara ou bArbArA é uma espécie de recurso mnemônico escolástico, indicando um argumento lógico que articula, nas três posições do silogismo, três afirmações universais (tradicionalmente simbolizadas pela letra A).

*A planta morre.*

*Os homens morrem.*

*Os homens são plantas.*

Bateson conta que alguns de seus críticos afirmavam que quase todo o pensamento do biólogo inglês toma a forma do "silogismo planta". Segundo esses críticos, observa Bateson, isso estaria bem para um poeta, mas não para um biólogo. Bateson afirma que o "silogismo planta" também pode ser chamado de *metáfora*. (Aqui, Bateson ecoa as tensões e complementaridades entre ciência e arte que discutia já nas primeiras linhas de seu primeiro livro, *Naven*).

*O silogismo de Sócrates identifica-o como membro de uma classe, e o coloca claramente na classe daqueles que vão morrer, ao passo que o "silogismo planta" não está preocupado com a classificação nesses mesmos moldes. O "silogismo planta" está interessado na equação dos predicados, não de classes e sujeitos de sentenças, mas com a identificação dos predicados. Morre-morre, aquele que morre é semelhante àquela outra coisa que morre. (BATESON, 2014, p 42)*

Para Bateson, se é verdade que o "silogismo planta" não exige sujeitos como matéria de sua construção, então, 1 milhão de anos atrás, antes da invenção da linguagem e da separação de sujeitos e predicados, era esse tipo de silogismo (e não o de tipo Barbara ou de outros tipos igualmente concernentes a sujeitos, classes e predicados) o único que havia no mundo:

*E mesmo assim os organismos sobreviveram sem problemas. Eles conseguiram organizar-se em sua embriologia, para ter dois olhos: um de cada lado do nariz. Conseguiram organizar sua evolução. De modo que havia predicados distribuídos entre cavalos e homens, que os zoólogos chamam de homologia. Ficou evidente que a metáfora não era apenas uma agradável poesia. Não era tampouco uma lógica boa ou má. Mas era de fato a lógica sobre a qual o universo biológico tinha sido construído. (BATESON, 2014, p 43)*

Arcilo ativa sua consciência de planta e fala de memória e história nos marcos da metáfora que iguala os viventes diante da morte. Arcilo viaja no tempo, em direção ao passado, e desloca-se no espaço desde o interior de São Paulo visto pelo geraizeiro

migrante até uma visagem que se referia a um passado idealizado e que era impossível de realizar-se naquele momento de degradação das condições ambientais do território onde era nativo. Essa visagem viria a se concretizar no futuro, o que empresta à fala de Arcilo a força de uma profecia:

*De lá eu via, se eu estivesse lá em casa, ah, se eu estivesse lá em casa....*  
(Gerais, 2014, aos 10'53'')

Nas visagens, ao percorrer os trilhos de pedra cristal das chapadas da Vereda Funda, ele reencontra magicamente os seus e, suspenso no tempo e no espaço, profetiza "a história concretizada" e o "viver muito bem" do povo geraizeiro:

*Se eu estivesse lá em casa, eu ia na casa da minha mãe todo dia. Se eu estivesse lá em casa, ah, se eu estivesse lá em casa! Eu estaria andando a pé nos trilhos de pedra cristal, andando de bicicleta, andando no mato, convivendo na minha nascente de água na minha propriedade, junto dos meus meninos.* (idem)

Arcilo não tem apenas um ângulo de visão. Do presente, ele visa o passado. Em sua memória de emigrado, visava um tempo ainda mais antigo, que é profetizado em futuro. Sua mirada parte da Vereda Funda, mas também da metrópole de muitas solidões. De lá, retorna às nascentes, aos trilhos de pedra cristal, ao mato, ao salão das folias de reis, de onde visa outra vez o passado e imagina outra vez o futuro.

As profecias de Arcilo se realizaram:

*A história nossa se concretiza aí. Nós convive aqui há muitos anos. Nós sabe que não é só nós os velhos que gostamos não, muitos jovens já saíram e voltaram pra casa dos pais...* (Ibidem)

Essas profecias assumiram forma de conselho para quem procura sua sabedoria. Walter Benjamin propõe: "aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada". Quando Arcilo profetiza, na tela grande ou pequena, na comunidade geraizeira ou no festival de cinema<sup>24</sup>, diante da câmera ou na transcrição de sua fala nesta página-tela, ele nos

---

<sup>24</sup> *Gerais* foi exibido nos festivais Visões Periféricas 2015, Ecocine (onde recebeu prêmio de melhor filme), Filmambiente 2015 (recebendo menção honrosa de curta metragem), Miragem 2015, Cinecipó 2016, Cine Eco Seia 2016, Pelicam International Film Fest 2016, Pune Short Film Festival 2016, Planet in Focus 2016, Docademia 2016.

oferece "o conselho tecido na substância viva da existência" a que Benjamin chama de "sabedoria, lado épico da verdade" (BENJAMIN, 1985). Ele nos oferece uma constelação de fragmentos de memória – os trilhos de pedra cristal, as nascentes, os amigos, o passeio de bicicleta – que guia aqueles que comparecem à presença de Arcilo codificada em bits e pixels da imagem digital e que nos acompanhará nesta dissertação, também.

#### **1.4 Zoom out: o mapa de conflitos socioambientais**

Nos parágrafos que se seguem, gostaria de sugerir um “*zoom out*”, para situar o conselho de Arcilo num campo maior de visão. O *zoom out* é um movimento de câmera produzido pela manipulação de um tipo de lente que permite variar a distância focal. No *zoom out*, a câmera está, em geral, numa posição fixa. O que varia é a relação interna entre seus componentes, que se deslocam relativamente, determinando aumento da distância percorrida pela luz entre a superfície exterior da lente e a superfície fotossensível no interior da câmera. O movimento do *zoom out* começa na maior distância focal e termina na menor. A imagem que se vê no começo resulta de um ângulo de visão mais fechado. A imagem que se vê no fim do plano é mais aberta em seu ângulo de visão. Começa-se mostrando apenas uma parte dos elementos do quadro inicial, com mais detalhes. Termina-se abarcando mais elementos, com menos detalhes aparentes. O efeito produzido pelo *zoom out* é o de afastamento, ainda que a câmera não tenha saído do lugar e situa o enquadramento inicial no interior de um enquadramento maior. Nos parágrafos que se seguem, gostaria de propor um movimento desse tipo, executado com rapidez, para observar questões importantes para esta dissertação.

Imaginemos que o anel já se deslocou no interior da lente e a tela que antes mostrava Arcilo aconselhando-nos, agora mostra o “Mapa de Conflitos Envolvendo Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil”, elaborado pelos pesquisadores Marcelo Firpo Porto, Tania Pacheco e Jean Pierre Leroy. O mapa identifica, classifica e divulga informações relativas aos conflitos ambientais em territórios dos mais diversos pontos do Brasil onde foram ou estão sendo realizados projetos econômicos e políticas governamentais que se chocam com os interesses (e não raro a vida mesma) das populações atingidas por esses empreendimentos. No ano de 2010, Porto, Pacheco e Leroy publicaram na rede mundial de computadores o Mapa de Conflitos Envolvendo Injustiça Ambiental e Saúde no

Brasil<sup>25</sup>. O mapa começou a ser montado em 2008 sob responsabilidade da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e da FASE, com apoio do Departamento de Vigilância em Saúde Ambiental e Saúde do Trabalhador, do Ministério da Saúde. O trabalho incorpora expressamente a experiência de diferentes pesquisadores e grupos de trabalho, como a Nova Cartografia Social organizada por Alfredo Wagner Breno de Almeida, o Grupo de Estudos em Temáticas Ambientais da Universidade Federal de Minas Gerais (Gesta/UFMG) e o núcleo de Trabalho, Meio Ambiente e Saúde da Universidade Federal do Ceará (Tramas/UFC), entre outros. O levantamento que deu origem ao mapa considerou informações sobre conflitos existentes desde 2006 e cada entrada, no mapa, apresenta o local do conflito, a população atingida, o tipo de danos à saúde e ao ambiente implicados, os principais responsáveis pelo conflito, as entidades envolvidas na luta, e indica a existência ou não da colaboração de instâncias governamentais no encaminhamento da questão. À época de sua publicação, o Mapa de Conflitos, como ficou conhecido, tinha 297 conflitos catalogados. Desde então, o desenrolar dos casos já cadastrados vem sendo atualizado e novos conflitos foram incluídos na lista, que em 23/11/2017 incluía 478 casos catalogados.

Porto, Pacheco, Leroy e seus colaboradores entendem que os conceitos (e os cuidados) de saúde e de justiça ambiental estão correlacionados e implicam “a defesa dos direitos humanos fundamentais, a redução das desigualdades e o fortalecimento da democracia na defesa da vida e da saúde”. Para os organizadores do mapa, essas noções englobam o direito à terra, à alimentação saudável, à democracia, à cultura e às tradições das populações atingidas.

Os autores chamam atenção para o fato de que os dados reunidos indicam que as principais atividades geradoras de injustiças ambientais podem ser divididas em dois grupos. No primeiro estão as atividades e os agentes econômicos que orientam o modelo de desenvolvimento brasileiro atual em sua inserção na economia capitalista globalizada. Entre eles destacam-se o agronegócio, a mineração e siderurgia, a construção de barragens e hidrelétricas, as madeireiras, as indústrias químicas e petroquímicas, as atividades pesqueiras e de carcinocultura, a pecuária e a construção de rodovias, hidrovias e gasodutos. No segundo grupo estão atividades associadas à *“atuação, ou melhor, à omissão, à deficiência ou, até, à convivência do poder público e*

---

<sup>25</sup> <https://www.conflitoambiental.icict.fiocruz.br/>

*de entidades governamentais, inclusive, em muitos casos, o judiciário e/ou os ministérios e defensorias públicos”* (PORTO, 2013, p 55). São questões relacionadas à forma como os licenciamentos ambientais são realizados, à morosidade ou deficiência da justiça em defender os interesses de populações atingidas em temas como regulação fundiária, defesa da saúde indígena ou a atenção básica. (PORTO, 2013, p 55-56)

O mapa não pretende ser, segundo os autores, um memorial da aniquilação de comunidades e territórios, um retrato da “terra arrasada”. Figuram nele apenas os casos caracterizados como conflitos – ou seja, aqueles em que as comunidades envolvidas não sofrem opressão, apenas, isto é, não são personagens circunstanciais, figurantes, ‘a parte humana’ do cenário. O foco do mapeamento está na capacidade de agência dessas comunidades, na “visão das populações atingidas, suas demandas, estratégias de resistência e propostas de encaminhamento”:

*Para um caso ser pesquisado e fazer parte do mapa é necessário, antes de tudo, que ele configure um conflito claramente deflagrado. Muitas vezes não se incorporam [ao mapa] denúncias, mesmo cruéis, que envolvam casos de injustiça ambiental que não tenham provocado uma reação por parte da comunidade, ou ainda de organizações e movimentos sociais solidários.* (PORTO, 2013, , p 13)

Esse recorte cuja ênfase recai sobre a ação da comunidade conduz o olhar na direção de um aspecto do mapa que é importante para esta dissertação e que anuncia um argumento que formularemos ao longo do texto. Da totalidade dos 297 casos de injustiça ambiental elencados na primeira versão do mapa, 202 contavam a história da resistência de comunidades tradicionais, fossem elas indígenas (72), quilombolas (44), de ribeirinhos (32), de pescadores artesanais (24), entre outros<sup>26</sup>.

Nos conflitos listados no mapa não há vítimas passivas e aqui é preciso enfatizar que a agência dessas comunidades que figuram como protagonistas do trabalho de Porto,

---

<sup>26</sup> A Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais define esses grupos da seguinte maneira: “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição” (BRASIL, 2007). O mesmo decreto define territórios tradicionais como “os espaços necessários à reprodução cultural, social e econômica dos povos e comunidades tradicionais, sejam eles utilizados de forma permanente ou temporária” (BRASIL, 2007).

Pacheco e Leroy vai além dos encaminhamentos jurídicos exigidos pelos embates. As comunidades fazem encaminhamentos e proposições de um modo de vida que ao mesmo tempo se opõe aos *processos de extração capitalistas* (noção acionada por Isabelle Stengers, à qual voltaremos mais adiante) e oferece uma alternativa a eles. Esta é uma ideia importante para essa dissertação e também para o vídeo *Mata dos Crioulos*, que produzi na Serra do Espinhaço em 2016, depois de ter realizado o vídeo a que me referi anteriormente, *Sempre Viva*, de 2014. Nos deteremos sobre essa ideia nas próximas páginas.

### **1.5 Comunidades tradicionais e o bem comum**

Alfredo Wagner de Almeida, em 1989, num esforço semelhante ao de Porto, Pacheco e Leroy, ao mapear e analisar de conflitos socioambientais no Brasil, chamava atenção para os modos de vida inventados por essas comunidades tradicionais e suas relações ecossistêmicas. Em “Terras de preto, terras de santo, terras de índio: uso comum e conflito”, Almeida trazia notícias da agência dessas comunidades tradicionais, num olhar inovador sobre os grupos e suas formas de percepção do território. Ele analisava situações em que o controle dos recursos básicos não era exercido por um grupo familiar restrito, mas sim por meio de normas não escritas, acatadas por consenso nas relações sociais que ligam os vários grupos familiares de uma comunidade. As áreas pesquisadas por Almeida são usualmente conhecidas por seus habitantes e vizinhos como "terra comum". O acesso a ela, nesses casos, está relacionado não apenas à intermediação da família, dos grupos de parentes, do povoado ou da aldeia, mas também a uma coesão comunitária e à solidariedade construída em situações de extrema adversidade – ameaças aos direitos territoriais ou ao acesso a recursos, por exemplo. Almeida encontrava essa modalidade de uso da terra em territórios descontínuos, dispersos geograficamente e com histórias e composições étnicas bastante diferentes. Esses sistemas chocavam-se sempre com “as disposições jurídicas vigentes e com o senso comum de interpretação econômica oficiosa já cristalizada” (ALMEIDA, 2010, p 105).

Almeida criticava análises econômicas ortodoxas que se omitiam na interpretação das modalidades de uso comum da terra ao considerá-las formas atrasadas, condenadas ao desaparecimento, "ou meros vestígios do passado, puramente medievais, que continuam a recair sobre os camponeses subjungando-os" (ALMEIDA, 2010, p 106), como bolsões

de atraso que, sobretudo, imobilizavam aquelas terras, impedindo sua transformação em mercadoria e sua incorporação ao mercado. Tais interpretações econômicas, contra as quais se colocava o autor, desenhavam então um cenário de provável desaparecimento desses sistemas frente ao avanço da fronteira de desenvolvimento capitalista, que liberaria aquelas terras ao mercado e à apropriação individual, mudando radicalmente suas condições de uso.

A produção de dados oficiais sobre essas áreas era praticamente inexistente, assim como políticas públicas destinadas a elas, segundo o autor. Ele nota que os dados reunidos no censo agropecuário de 1980 indicavam a existência de "pastos abertos", mas permanecia indiferente àqueles sistemas das comunidades tradicionais. Àquela altura, porém, esses sistemas eram "empiricamente detectáveis" por pesquisadores, técnicos de extensão rural e ativistas dos movimentos sociais do campo. Almeida situa seu próprio trabalho e o de pesquisadores que produziam conhecimento aprofundado sobre essas modalidades de apropriação dos recursos naturais na conjuntura política favorável da redemocratização do país. O arrefecimento da perseguição aos movimentos sociais nos primeiros anos da Nova República permitiu que os trabalhadores rurais conseguissem forçar a instauração de processos de reconhecimento das terras comuns e as condições para sua melhor compreensão pelo conjunto da sociedade e especificamente as políticas de Estado. Era momento, conta Almeida, de reflexões e ações urgentes para assegurar a permanência das populações nessas áreas, cobiçadas por grileiros e grupos interessados em adquirir grandes extensões de terra, atraídos pela situação geralmente pouco clara, do ponto de vista jurídico, da propriedade da terra. Entre 1985 e 1986, Almeida encontrava só nos estados de Goiás, Maranhão, Ceará, Bahia e Pernambuco, mais de uma centena e meia de conflitos envolvendo terras de uso comum, muito semelhantes aos registrados no mapa de Porto, Pacheco e Leroy trinta anos depois.

Gostaria aqui de chamar atenção sobre um aspecto do trabalho de Almeida que também está presente na análise que os autores do Mapa de Conflitos fazem dos dados que reuniram – aspecto que será importante ter em mente ao longo de toda esta dissertação, e ao qual voltaremos em diferentes formulações. Buscando as origens históricas desses sistemas de uso comum da terra, Almeida encontrava razões para discordar das interpretações econômicas (ainda hoje hegemônicas) segundo as quais esse modo de manejar os territórios não são resquício de formas anteriores de modos de produção como o escravismo ou o feudalismo. Os sistemas de uso comum da terra são, para o

autor, produto de antagonismos e tensões peculiares ao próprio desenvolvimento do capitalismo.

O autor entende que, no final do século XIX, as grandes explorações algodoeira, canavieira e aurífera foram incapazes de introduzir inovações tecnológicas ou adotar agriculturas comerciais assentadas em novas relações de trabalho, distintas da escravidão. Com os mecanismos repressores da força de trabalho enfraquecidos<sup>27</sup>, abriu-se passo para a formação de um campesinato novo que reunia uma variedade de trabalhadores rurais que viviam escravizados ou presos àquelas unidades produtivas (ou *extrativas*, como designa a filósofa Isabelle Stengers<sup>28</sup>). Os sistemas de uso comum da terra podem ser entendidos, neste sentido, em relação direta com a decadência das *plantations*.

*A garantia da condição de produtores autônomos, uma vez ausente o grande proprietário ou por demais debilitado o seu poder, pode conduzir a formas organizativas, segundo os ditames de uma cooperação ampliada e de formas de uso comum da terra e dos recursos hídricos e florestais. Tais formas se impuseram não somente enquanto necessidade produtiva, já que para abrir roçados e dominar áreas de mata e antigas capoeiras uma só unidade familiar era insuficiente, mas, sobretudo, por razões políticas e de autopreservação. Os sistemas de uso comum tornaram-se essenciais para estreitar vínculos e forjar uma coesão capaz, de certo modo, de garantir o livre acesso à terra frente a outros grupos sociais mais poderosos e circunstancialmente afastados.*  
(ALMEIDA, 2010, p 113)

Este “campesinato pós-plantation” e seus sistemas alternativos, diz Almeida, tornaram-se formas relativamente estáveis de acesso à terra e frequentemente cumpriram a função de abastecer com gêneros alimentícios os centros urbanos mais próximos (sobretudo com arroz, feijão, farinha) – num reforço de sua posição alternativa e até oposta às grandes explorações agrícolas baseadas no latifúndio, na monocultura, na exportação de *commodities* e na força de trabalho imobilizada pela escravidão ou pela peonagem por

---

<sup>27</sup> Não por acaso Wagner refletia sobre essas alternativas exatamente num momento de abertura democrática. Também não é por acaso que o citamos num momento de contração da democracia.

<sup>28</sup> Ver STENGERS, 2017

dívida. Almeida chama ainda atenção para o fato de que muitos desses grupos identificavam-se (e identificam-se ainda) referindo-se às suas relações ecossistêmicas mais fortes: geraizeiros, veredeiros, vazanteiros, castanheiros, quebradeiras de babaçu. É também o caso dos apanhadores de flor da Serra do Espinhaço, protagonistas do vídeo *Mata dos Crioulos*.

O autor nota que existiram situações em que os sistemas de uso comum da terra foram tolerados e outras em que foram reprimidos e aniquilados.

*"Ao estimularem o livre acesso à terra, fora de áreas tidas como periféricas, contrastavam vivamente com os mecanismos coercitivos adotados nas grandes propriedades, encarnando grave ameaça que findou coibida pela força das armas" (ALMEIDA, 2010, p 113)*

Do mesmo modo, foram reprimidas, mas não necessariamente aniquiladas, as tentativas de estabelecer territórios libertos que absorviam escravos fugidos das grandes fazendas de algodão e cana.

*Estas últimas formas conheceram sua expressão maior com a multiplicação de quilombolas nos séculos XVIII e XIX, encravados em locais de difícil acesso, inclusive nas regiões de mineração aurífera. Lograram êxito, em inúmeras situações, na manutenção de seus domínios. (idem, ibidem)*

Flávio Gomes, em *Mocambos e quilombos* (2015), conta como, entre os séculos XVII e XIX, surgiram e se modificaram os quilombos, comunidades livres que reuniram milhares de pessoas em diferentes regiões do Brasil e que, com outras condições inclusive de reconhecimento, atravessaram o século XX e seguem existindo no século XXI. O autor reúne grande quantidade de informações sobre a agricultura altamente produtiva e diversificada praticada por essas comunidades, em um momento em que a escassez de alimentos era grave (especialmente severa em Minas Gerais, na Bahia e em diferentes regiões da Amazônia). Ele destaca que as expedições organizadas por senhores de escravos e autoridades coloniais no século XVIII para destruir quilombos tinha como o objetivo não apenas a captura de escravos fugidos, mas também o saque de sua produção agrícola (GOMES, 2015). Os dados reunidos por Gomes convergem com a reflexão de Almeida sobre a emergência das formas de uso comum da terra como um expediente de defesa e construção alternativa de vida de diferentes segmentos das

sobras viventes do “moinho de gastar gentes” do empreendimento colonial (RIBEIRO, D. p. 106).

Eduardo Viveiros de Castro, no prefácio de *A Queda do Céu* – o monumental livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert (ALBERT & KOPENAWA, 2015) – reitera o argumento que encampamos aqui. Para o antropólogo, essas populações indígenas (aqui entendidas como aquelas que são “naturais do lugar onde vivem, geradas dentro da terra que lhe é própria”) são uma vanguarda global que propõe uma “teoria global do lugar” gerada localmente. Essa “teoria global do lugar” produzida pelos “*índios e todos os povos ‘menores’ do planeta, as minorias extranacionais que ainda resistem à total dissolução pelo liquidificador modernizante do Ocidente*” pode ser a fundação de uma agenda ante a crise climática. Diz Viveiros de Castro:

*Uma teoria sobre o que é estar em seu lugar, no mundo como casa, abrigo e ambiente, oikos, ou, para usarmos os conceitos yanomami, hutukara e urihi a: o mundo como floresta fecunda, transbordante de vida, a terra como um ser que “tem coração e respira”, não como um depósito de recursos escassos ocultos nas profundezas de um subsolo tóxico. (ALBERT, KOPENAWA, 2015, p.16)*

Para Kopenawa, habitante da floresta, a relação simbiótica dessas populações com o ambiente sempre fez parte de sua “teoria-praxis do lugar” (idem):

*Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. (...) Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente (...) Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia. (ALBERT & KOPENAWA, 2015, p 480)*

Na Serra do Espinhaço, o modo de vida dos apanhadores de flores, sua resistência às arbitrariedades cometidas pelos agentes das unidades de conservação e as tecnologias de manejo regenerativo do ecossistema que desenvolveram no território os situa nessa vanguarda global descrita por Viveiros de Castro. O conflito socioambiental que opõe

apanhadores de sempre vivas e os parques na Serra do Espinhaço é também um sinal de resistência<sup>29</sup>.

A fala de Arcilo ecoa a de Kopenawa e o silogismo da grama e situa os seres humanos “no centro da ecologia”, onde é formulada a “teoria-geral do lugar”, o lugar da “construção de vivência boa”, lugar onde “somos como plantas”. Quando subi a serra, não havia ainda lido Kopenawa nem Bateson, nem Almeida, nem Gomes. De modo que foi sob as profecias de Arcilo, apenas, que botei o pé no trilho de pedra cristal para as gravações de *Sempre Viva e Mata dos Crioulos*. Veremos, a seguir, que este vídeo documentário propunha um movimento que poderíamos descrever como o inverso do que fizemos nesta seção: em vez de “zoom out”, um “zoom in” em um ponto do Mapa de Conflitos.

---

<sup>29</sup> O caso dos apanhadores de flores no Mapa de Conflitos:  
<https://www.conflitoambiental.iciet.fiocruz.br/index.php?cod=589>

## CAPITULO 2

### *No campo*

Durante a preparação para as gravações do vídeo *Sempre Viva*, que foi um dos episódios da série Curta Agroecologia, produzida em parceria pela Articulação Nacional de Agroecologia e a Fiocruz e que focava a reivindicação das comunidades apanhadoras de flor da Serra do Espinhaço sobre a terra usurpada pelos parques, mantive conversas com os pesquisadores Claudenir Favero e Fernanda Monteiro, pioneiros na produção de conhecimento acadêmico sobre os sistemas de uso comum da terra praticados na região<sup>30</sup>. Favero e Monteiro são também importantes aliados das comunidades, exercendo, desde os primeiros choques delas com os parques, um papel dinamizador das relações e iniciativas no interior do grupo de comunidades que viria a formar a Comissão de Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas (Codecex). Essa aliança encontra paralelo naquela que movimentos sociais do campo, pesquisadores e organizações da sociedade civil vinculadas ao surgimento do campo agroecológico teceram no Brasil no momento da abertura democrática (especialmente a partir dos anos 1980). uma aliança que a experiência de entrosamento entre comunidades, pesquisadores universitários e outros ativistas na Serra do Espinhaço atualiza.

Essas conversas interdisciplinares entre mim (um comunicador) e os dois agrônomos, sob o signo de uma aliança com as comunidades rurais que têm já suas raízes lançadas no campo brasileiro desde os anos 1950, pelo menos (GOMES DE ALMEIDA, 2009), foram fundamentais para começar a compreender a forma como vivem as comunidades, sua relação com o território e as disputas que aconteciam na Serra. Favero e Monteiro também indicaram algumas comunidades bastante mobilizadas e pessoas de referência que, acreditavam, deveriam contar suas histórias no vídeo. Essas conversas provocaram o primeiro efeito de enquadramento do vídeo *Sempre Viva*.

Referimo-nos no capítulo anterior a um *zoom out* que mostrava, no quadro inicial, a realidade dos apanhadores de flor e, no quadro final, a problemática dos conflitos socioambientais como um todo. Podemos dizer, agora, que as conversas com Monteiro

---

<sup>30</sup> Os sistemas de uso comum da terra, como descritos por Alfredo Wagner de Almeida em “Terras de preto, terras de santo, terras de índio: uso comum e conflito”, como vimos no capítulo anterior, são aqueles em que o controle dos recursos básicos não é exercido por um grupo familiar restrito, mas sim por meio de normas não escritas acatadas por consenso nas relações sociais que ligam os vários grupos familiares de uma comunidade.

e Favero dispararam um “*zoom in*” que começa num mapa do conflito socioambiental e termina no encontro corpo a corpo com os protagonistas desse conflito. Os dois pesquisadores me apresentaram ao jovem engenheiro florestal Carlos Henrique de Souza, de apelido *Toquim*, conhecedor das trilhas e comunidades da Serra do Espinhaço. Junto com Favero e Monteiro, no âmbito do Núcleo de Agroecologia e Campesinato (NAC) da UFVJM, ele havia realizado amplo levantamento de dados nas comunidades apanhadoras de flor, dados que serviram para as pesquisas do NAC e também para a elaboração de laudos antropológicos sobre as comunidades que reivindicam a condição de remanescentes de quilombos (o caso de Vargem do Inhaí e da Mata dos Crioulos).

Esse conjunto de trabalhos dos pesquisadores do NAC, de Fernanda Monteiro e de Toquim – assim como suas relações pessoais com moradores das comunidades e com os lugares da região – foram o ponto de partida para minha primeira jornada na serra e para todas as viagens subsequentes que fiz até lá – de corpo presente e em pensamento. Os vídeos que fiz e os que desejarei fazer naquela região, esta dissertação, minhas relações pessoais com moradores das comunidades e meu apreço por lugares que conheci na Serra começam nessas conversas e seguem num caminho que tentarei percorrer (no texto e fora dele) até onde for possível.

Assim, nos preparamos para as gravações de *Sempre Viva*, que aconteceram em agosto de 2014. A equipe era composta por mim, o sociólogo e fotógrafo Paulo Castiglioni Lara (o mesmo fotógrafo de *Gerais*), o técnico de som Guilherme da Luz e Toquim. Durante cinco dias, passamos por três comunidades: Mata dos Crioulos e Galheiros (em Diamantina, MG), e Vargem do Inhaí (Inhaí, MG). Nesse período, acompanhamos, gravando, atividades cotidianas dos moradores (em casa, na roça e nos campos de coleta de flor), uma reunião da Codecex e uma festa do padroeiro da comunidade de Vargem do Inhaí, além de registrar imagens de paisagens da região. Também entrevistamos apanhadores de flor nas três comunidades. Das gravações resultou o vídeo de 24 minutos que chamou-se *Sempre Viva*.

O curta circulou nas redes da Articulação Nacional de Agroecologia. Teve pelo menos 5 mil visualizações online nos últimos dois anos, foi transmitido pelos canais Saúde e Futura, e 2 mil cópias foram entregues a associações comunitárias, sindicatos de trabalhadores rurais e entidades de assessoria a agricultores de diferentes regiões do

Brasil onde atuam as organizações vinculadas à ANA. O filme foi exibido nas comunidades que participam da Codecex, inclusive aquelas em que foi gravado. Em maio de 2016, *Sempre Viva* foi projetado no cinema do teatro Santa Isabel, na cidade de Diamantina. Estiveram presentes à sessão mais de 150 pessoas, em sua maioria apanhadores de flor (inclusive Lorico Lotero, Jovita Maria e Imir de Jesus, personagens de *Sempre Viva*) que foram à cidade para assistir a si mesmos na tela grande e visitar uma exposição de fotos que João Roberto Ripper e Valda Nogueira fizeram nas mesmas comunidades visitadas por minha equipe<sup>31</sup>. As comunidades onde vive a maioria do público que encheu as poltronas do cinema naquele dia ficam distantes de Diamantina. Todos percorreram algumas dezenas de quilômetros de estrada de chão para estar presentes pela primeira vez a uma sessão de cinema e a uma exposição. Quando cheguei ao teatro, encontrei Imir no salão onde estavam dispostas as fotografias. Não o via há dois anos. Nos cumprimentamos e ele me disse, enquanto apontava para a exposição ao redor: “Você viu? Eu estou por aí.”. O tom do cumprimento e a musicalidade da fala foram os mesmos que eu ouvira dois anos antes, em 2014, quando, no pasto atrás de sua casa, depois de fazermos um longo plano em que Imir espontaneamente posava para a câmera abraçado ao pescoço de um cavalo de olhos azuis, perguntei a ele qual era o nome do animal: “Amigo”, foi a resposta.

A Codecex também convidou para a sessão representantes do Ministério Público Federal, num reforço de suas alianças com parceiros do sistema judiciário (eles também receberam cópias do vídeo em DVD). Pouco menos de um ano depois da sessão de cinema em Diamantina, a Procuradoria Regional dos Direitos do Cidadão (PRDC), órgão do Ministério Público Federal (MPF), em conjunto com o Grupo de Trabalho Povos e Comunidades Tradicionais da 6ª Câmara de Coordenação e Revisão do MPF, recomendou ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) que adote diversas medidas para garantir às comunidades tradicionais que residem no interior e no entorno do Parque Nacional das Sempre-Vivas a continuidade de seus modos tradicionais de criar, fazer e viver<sup>32</sup>. A medida não tem efeitos imediatos sobre o

---

<sup>31</sup> As notícias dessa circulação geraizeira do vídeo que fiz não são apenas contextualizadoras do trabalho posterior, que descreverei adiante. Elas apontam para um horizonte ético que me parece não menos genuíno do que aqueles formulários de consentimento e de contrabenefícios para as pessoas-objeto da pesquisa.

<sup>32</sup> RECOMENDAÇÃO MPF/PRMG Nº 15, de 07 de abril de 2017 disponível no link <http://www.mpf.mp.br/mg/sala-de-imprensa/docs/recomendacao-parque-nacional-sempre-vivas.pdf>

regime de uso dos recursos naturais dos parques pelos apanhadores de flor, mas significou um passo importante na negociação da recategorização dessas unidades de conservação. Uma vitória importante das comunidades, na medida em que as colocou numa posição mais favorável para negociação, ampliou suas alianças e as fortaleceu.

O vídeo *Sempre Viva* tem circulado em diferentes meios e foi apropriado pela Codecex como instrumento de formação e articulação interna e de fortalecimento de alianças externas. O documentário pretendia ser uma peça mobilizadora de solidariedade para com os apanhadores de flor e tem o mérito de comunicar a formulação do sábio Imir de Jesus, apanhador de flor e quilombola de Vargem do Inhaí, que responde da seguinte forma quando perguntado sobre qual é o desejo de sua comunidade:

*"Liberdade. Nós quer respeitar a natureza do mesmo jeito que nós respeitava. A mesma maneira que nós preservava, nós quer preservar. Oê vê: se tá preservado aqui, foi nós que preservou. Não foi outros. Se fosse por outros, aqui não tinha mais nada. Eles (o parque) chegou só em 2002. Olha a beleza que tá aí." (Sempre Viva, 2014, 22'08'')*<sup>33</sup>

Contudo, salvo em algumas cenas, não conseguimos estruturar o vídeo sobre passagens como aquelas que formam os fragmentos das lembranças de migrante do geraizeiro Arcilo: a casa da mãe, o passeio pelas trilhas, pais e filhos convivendo, o zelo de todo dia nas nascentes – cenas que testemunhei no convívio com os apanhadores de flor. É possível que o esforço de informar sobre a conjuntura, as reivindicações das comunidades e sua forma de organização para os embates políticos, assim como o pouco tempo de gravação (foram três comunidades bastante distantes entre si, percorridas em apenas cinco dias) tenham dificultado o anúncio da existência dessas pessoas sob o signo do "silogismo planta" de Bateson. O desejo de “viver e viver muito bem” que Arcilo anunciava desde a Vereda Funda, a centenas de quilômetros de Diamantina, é o que anima também a luta dos apanhadores de flor – uma resistência que

---

<sup>33</sup> Eduardo Viveiros de Castro formula argumento semelhante ao de Imir de Jesus no artigo “Amazônia pré Cabral”. O autor, referindo-se a achados arqueológicos no Alto Xingu que indicam que essa região amazônica era densamente povoada e abrigava grandes aldeias interligadas por estradas longas e largas, desenvolve a ideia de que a floresta amazônica é uma “floresta cultural”, “produzida de modo mais ou menos deliberado por séculos de atividade humana”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2003, p12) Assim, aquilo que o conservacionismo ambiental considera, categorizadamente, como *natural*, seria em realidade um legado ou patrimônio socioecológico não reconhecido pelo poder-saber dos estados-nação modernos e suas concepções economicistas de riqueza e de história/geografia (por oposição à “teoria global do lugar”).

nada tem a ver com a incapacidade de se modernizar, mas com a proposta de uma alternativa à modernização, que eles sustentam prática e intelectualmente.

*Sempre Viva* poderá ter tido (e talvez siga tendo) um papel na luta dos apanhadores de flor. No seu ritmo narrativo bastante mais acelerado do que os tempos da vida comunitária e nas falas urgentes de representantes das comunidades ainda bastante desacostumados à câmera, temos o primeiro registro em vídeo desse momento histórico das populações extrativistas da Serra (e também do primeiro encontro entre mim e essas pessoas). Esse vídeo pode ser entendido como um documento político que produziu e apresentou conhecimentos não hegemônicos de grupos minoritários no estado-nação, e nisso tem semelhança com os trabalhos de Alfredo Wagner de Almeida, com o Mapa de Conflitos e com outros documentários<sup>34</sup> – todos alinhados do mesmo lado naquilo que Otávio Velho chamou de “guerra não só de narrativas” (VELHO, 2018, p 421). Uma guerra travada, inclusive, no campo do *nacional*, em que pese a posição de vanguarda global que atribuímos anteriormente a seus protagonistas. São todas narrativas (livro, vídeo, site, trabalho acadêmico) cuja circulação constitui um ‘extracampo’, um território, um lugar que não é só “símbolo” ou “representação” ou “ideia”, mas que afeta gente, coisa, corpos, relações, acontecimentos, vidas. Essas narrativas (e as pessoas, lugares e gestos que elas mobilizam) circulam, em alguma medida, sob ameaça, visadas por poderes e atividades e grupos de poder. Entender o que Velho chamou de “guerra não só de narrativas” nos ajuda a seguir adiante em nossa tentativa de situar este trabalho num circuito como esse do vídeo, no qual se anuncia, se fortalece e se participa das “ações locais exemplares”.

Falando a uma plateia de antropólogos, em um seminário na USP, Velho traça um diagnóstico do significado, para seus colegas, da crise política de que faz parte a deposição de Dilma Roussef e a posse de Michel Temer como presidente da república, em maio de 2016. Ele propõe aos antropólogos uma tarefa que, como veremos, pode ser

---

<sup>34</sup> A pesquisadora Marina Fasanello prepara hoje, na Universidade de Coimbra, uma tese de doutorado sob orientação do professor Boaventura de Sousa Santos, que discute as relações entre a produção de audiovisual sobre conflitos no campo, com atenção à relação dessas produções com os pesquisadores que estudam as disputas que acontecem nos territórios. Ela estuda o trabalho de Silvio Tandler, Beto Novaes e o meu próprio, especificamente o curta metragem “Chapada do Apodi – morte e vida”, também ele um episódio da série realizada em parceria firmada entre ANA e Fiocruz. A recente série de documentários de Silvio Tandler sobre o abuso de agrotóxicos no Brasil “O veneno está na mesa”; e as produções de Beto Novaes “Nuvens de veneno” e “Sementes” são outros exemplos de produtos audiovisuais que tiveram circuito semelhante de exibição à dos episódios da série Curta Agroecologia.

estendida a todos os cientistas, inclusive aqueles do campo interdisciplinar. Velho destaca um dos muitos acontecimentos constituintes e sintomáticos da crise: a publicação do relatório final da comissão parlamentar de inquérito sobre a Funai e o Incra, que pedia o indiciamento de líderes indígenas, quilombolas, assentados rurais, ativistas sociais, missionários, procuradores de justiça e vinte antropólogos<sup>35</sup>. Para Velho, este documento colocava em questão a natureza do compromisso dos antropólogos com a sociedade. Velho, que figura na tese de Mariza Peirano (outra importante antropóloga de sua geração) como parte de uma continuidade transgeracional de envolvimento da antropologia na “construção da nação” (PEIRANO, 1981), passa aqui a se posicionar – ou se ver posicionado – “do outro lado”, o da “desconstrução”, em relação à definição dos interesses nacionais de grupos que escalaram ao poder. O relatório, diz ele, ajuda os cientistas sociais a verem a si mesmos vistos de fora. Essa visão revelaria o papel desses cientistas na "guerra não só de narrativas" que se colocava então e segue posta diante de nós. Este papel é, para ele, o de constituir um novo paradigma que incorpore a diversidade como valor,

*"nas brechas de um projeto civilizatório inclusivo que se oponha às forças da nova barbárie travestida de um empobrecido desenvolvimentismo, hoje dominante sob diversas roupagens; e que permita valorizar e expandir sem repressões as ações locais exemplares". (VELHO, 2018, p427)*

O “avanço tecnológico sem precedentes que estamos presenciando” – e que possibilita inclusive a própria elaboração de um mapa de conflitos socioambientais que ocorrem em todas as regiões do Brasil, não importa quão distantes dos grandes centros tais conflitos estejam ocorrendo – aproxima essa possibilidade de nós (VELHO, 2018, Posfácio 427). Otávio Velho aposta na revalorização da política, “entendida como associada a experiência, imaginação e sensibilidade” e questiona a restrição do real ao atual e ao existente<sup>36</sup>. A tarefa da construção desse novo paradigma (a política com

---

<sup>35</sup> <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2017-05/cpi-da-funai-finaliza-trabalhos-e-pede-indiciamento-de-liderancas>

<sup>36</sup> A noção das “Antinomias do real”, que dá título ao livro de Otávio Velho em que encontramos esse artigo é importante para sua compreensão. As antinomias do real, conforme postula Amir Geiger no texto de apresentação do livro de Velho, são paradoxos constituintes da realidade. Para Velho, toda consistência discursiva é uma pedra de apoio numa travessia permanente; tomada como representação do mundo, ela é um empobrecimento ou uma imposição ou uma quimera. Como exemplo de outra relação entre conhecimento e vida, cf. também o capítulo 5, entre outros, de Tim Ingold (2015). Essa questão será retomada na seção seguinte.

sensibilidade e a ciência com escuta), diz Velho, pode dar aos antropólogos – e aqui mais uma vez entendo que podemos estender sua proposição a outros campos (inter)disciplinares – um sentido de vida, no calor dos embates sociais.

Existe um conjunto de comunidades, pesquisadores, entidades da sociedade civil e ativistas de diferentes campos de atuação diversas, pelas quais o vídeo *Sempre Viva* circula. Esse vídeo traz a “fala em contexto” de representantes dessas comunidades em seus choques com práticas econômicas diretamente relacionadas ao projeto nacional de desenvolvimento (inclusive, nesse caso específico, as práticas de conservação ambiental como entendidas pelo Estado). Essa fala não é uma denúncia, apenas. É ação (e, veremos adiante, também gesto) que se comunica com e irradia para outras ações (e gestos) que acontecem num plano que não é o econômico, mas o da garantia de direitos constitucionais. A princípio, diríamos, talvez, que são os direitos constitucionais dessas comunidades e pessoas, apenas, nesses territórios de conflitos. Mas o que Otavio Velho sinaliza, diante do relatório da CPI da Funai, é que o arcabouço institucional, o conhecimento, os saberes e as alianças estabelecidas, em vez de serem pensadas como “do interesse do conjunto da nação” passam a ser pensados como inimigos dela. Essa política que inclui o conhecimento (e vice-versa) é o que subjaz ao que Velho chama de “ações locais exemplares”.

Há, ele diz, uma tática outra, que é ao mesmo tempo recurso de ação (pois a política, o nacional, foram tomados pelo inimigo) e gesto expressivo (pois significa incorporar a dimensão estética à ética e à política, se pautando por um valor local que não é exclusivamente o da eficiência da ação, nem é apenas um simbolismo sem incidência concreta<sup>37</sup>). A ação local exemplar, conforme entendida por Velho, parece participar de uma espécie de 'contrafluxo': como se, para cada conflito socioambiental, existisse pelo menos uma ação local exemplar em curso, que – como no caso dos apanhadores de flor – quando em “zoom in”, revela várias ações locais exemplares, em que estão coordenadas várias pessoas e instituições e mecanismos constitucionais. De certo modo, talvez, em cada conflito socioambiental exista apenas uma ação nociva sendo exercida sobre os protagonistas das ações locais exemplares – talvez sempre a mesma ação nociva há cinco séculos, como lembra Gomes de Almeida (2009). E o fato de o governo

---

<sup>37</sup> Como veremos no próximo capítulo, Jean Galard dá exemplos variados de gestos políticos, ou mais exatamente, da dimensão política da gestualidade nos atos e na conduta.

incluir – em seguida a um impeachment presidencial – grupos para os quais as populações “objeto” da antropologia e das ciências sociais são o inimigo diz respeito a mais do que apenas aos cientistas e acadêmicos pois os modos de vida que acontecem nessas “terras de preto”, “fundos de pasto”, “babaçuais livres” e campos de flor são, ao mesmo tempo, memória da exclusão intrínseca ao projeto colonial e, não menos, exercício de autonomia com sustentabilidade, que são por sua vez valores infra e supra nacionais.

## **2.1 Uma outra história para contar**

Minha relação com as comunidades apanhadoras de flor e seus aliados se iniciou num momento em que a Codecex buscava ativamente novas alianças: se unira em 2013 à Articulação Rosalino de Povos Tradicionais do Norte de Minas e, no mesmo ano, conquistara assento no Conselho Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais, vinculado ao Ministério do Desenvolvimento Social. Também acontece nesse contexto a publicação, por Favero e Monteiro, de artigo na revista *Agriculturas* (vol 11, n 3) sobre as disputas territoriais no Alto Jequitinhonha, em 2014. Todos esses movimentos são lances do xadrez da disputa descrita por Otávio Velho. Penso que o vídeo *Sempre Viva* também é um desses lances. A forma que esse vídeo tomou para melhor apresentar e sustentar a argumentação dos apanhadores de flor na defesa de seu direito ao território tinha foco no discurso de representantes das comunidades, mais do que numa comunicação visual da forma como aquelas pessoas zelavam pelo lugar (e o lugar zelava por elas). Esse vídeo segue cumprindo um papel na formação, mobilização e no fortalecimento das alianças dos extrativistas da Serra do Espinhaço. Mas, ainda “no calor dos embates sociais”, eu quis voltar à região para observar, gravando, o jeito de viver que aquelas pessoas estavam defendendo, ver a vida em favor da qual argumentavam no vídeo. Um vídeo com menos fala e mais gestos, que pudesse também ser apropriado pelas comunidades em suas lutas, que tivesse serventia para a defesa de seus direitos, mas que também servisse para que espectadores (e produtores do vídeo, sem dúvida) aprendessem com aquelas pessoas e seu jeito de viver. Este vídeo chamou-se *Mata dos Crioulos* e vou falar dele neste capítulo e no próximo.

Antes de seguir em frente, gostaria de dialogar com um artigo (também ele com marcas de “calor da hora”) da filósofa da ciência Isabelle Stengers, para refletir sobre os

significados de uma história como o a que o vídeo conta sobre os apanhadores de flores e sobre as razões para contá-la.

Em “Autonomy and the intrusion of Gaia” (2017), artigo em que retorna a algumas reflexões de *No tempo das catástrofes* (2015), Stengers procura refletir sobre qual é a tarefa que nós, que estamos vivos em meio à crise climática cada vez mais aguda, temos que cumprir em favor das gerações que nos seguirão. A noção de Gaia que Stengers propõe – “a que faz intrusão” (STENGENS, 2017, p 386) – é de teor epistemológico, político e antropológico, mas dialoga diretamente com a hipótese científica que aparece pela primeira vez no trabalho do biofísico inglês James Lovelock, no final dos anos 1970. Para Lovelock, a preservação da composição química (atípica e instável) da atmosfera terrestre, e a preservação, ao longo de dezenas de milhões de séculos, de certa faixa de condições climáticas eram evidentes sinais de um sistema autorregulável, metaestável – isto é, equilibradamente fora do equilíbrio, mantendo-se próximo de constante, porém como efeito de inumeráveis movimentos e transformações. Nesse sistema, a matéria viva e a matéria mineral trocam não só energia mas *informação*, ou seja, se comunicam e se regulam mutuamente em toda a superfície do globo, em ciclos entrelaçados e encadeados que se retroalimentam. Para Lovelock, a noção de equilíbrio e autorregulação como *função* dos ciclos de matéria e energia (dos ventos às reações do citoplasma celular) se reforça poderosamente quando se leva em conta que o sistema se readaptou e ‘reconstituiu’ tanto sob a intensificação da radiação solar que atinge o planeta, quanto depois das diversas colisões catastróficas de asteroides, que provocaram extinções em massa de espécies. Um sistema que tanto é condição para a vida quanto condicionado por ela: um sistema vivo, portanto, criado pelo conjunto da vida ao longo do tempo, e de complexidade análoga. Sua originalidade se destaca imediatamente para qualquer observador astronômico: a atmosfera terrestre tem uma composição e uma dinâmica complexa que não são as dos planetas vizinhos geologicamente semelhantes. A essa hipótese se articularam as da bióloga norte-americana estadunidense Lynn Margulis, a respeito da preponderância das formas unicelulares e de suas simbioses como chave para a evolução e para a compreensão da vida como um fenômeno total da Terra (MARGULIS, 2001). A noção de biosfera que emerge daí é a de um *ecossistema de ecossistemas*. Gaia, na hipótese proposta por Lovelock e Margulis, é o nome – emprestado ao da deusa grega que, sem um elemento masculino, gerou Urano (divindade associada ao Céu), Ponto (divindade associada ao mar) e as Óreas

(divindades associadas às montanhas) – desse sistema capaz de se organizar em equilíbrio termodinâmico criador de ordem (a evolução da vida) e de modificar seus estados de modo a se preservar em equilíbrio metaestável. O planeta está colonizado pela vida com tal complexidade e profundidade temporal, que cada parcela ínfima é capaz de agência e interdependência com o todo, e isso de um modo que não é diretamente causal e sim comunicacional.

O leitor pode se perguntar se estamos aqui diante de um novo e inesperado “zoom out” até o ponto de vista de um Iuri Gagarin vendo perplexo o azul da Terra, a “simbiose vista do espaço”, como descreveu Lynn Margulis. Trata-se, isso sim, de um ajuste de foco. Para Lovelock, Gaia é “um modelo para a dinâmica planetária e celular” e está em todas as escalas da vida, sempre imanente e a acompanharemos sempre, desde a menor até a maior distância focal que propusermos.

Isabelle Stengers concorda com Lovelock em sua hipótese de que Gaia é uma entidade planetária e vê a humanidade diante da descoberta de que o clima, estabilizando a si mesmo, pode varrer os seres humanos do planeta. Nesse sentido, a “intrusão de Gaia” aponta para uma inversão: não são os humanos que interferem na natureza, mas esta que, sem nenhuma passividade, desorganiza, por efeitos disruptivos e potencialmente catastróficos, o projeto tecnológico moderno.

Para Stengers, os processos “extrativos”<sup>38</sup> desenhados e intensificados no capitalismo podem ter deflagrado, de forma irreversível, alterações no funcionamento do ambiente que resultarão na destruição daquilo de que a civilização depende, conforme indicam os dados que vêm sendo reunidos pelos pesquisadores do Painel Internacional sobre Mudanças Climáticas (IPCC, na sigla em inglês) desde 1988<sup>39</sup>. Para ela, caos climático já deflagrado não se dissipará e não há garantias de que mesmo interrompendo imediatamente todos os processos predatórios de extração e poluição o clima recuperará a estabilidade dos “bons tempos” do Holoceno. Ela relata que o climatologista do IPCC James Crutzen cunhou o termo Antropoceno (a Era do Homem) para nomear a época

---

<sup>38</sup> É importante aqui deixar marcada a diferença forte nas conotações da ideia de extração e extrativismo tal como aparecem no nome e nas práticas defendidas pela Codecex (atividade extrativista entendida com cuidado recíprocos entre comunidade e território, manejo regenerativo dos recursos naturais) e tal como aparece aqui no uso por Stengers, com um sentido mais associado ao de parasitismo, de lógica perversa do extrator.

<sup>39</sup> [http://www.ipcc.ch/news\\_and\\_events/docs/factsheets/FS\\_what\\_ipcc.pdf](http://www.ipcc.ch/news_and_events/docs/factsheets/FS_what_ipcc.pdf)

em que o homem teria sido alçado à condição de força geológica<sup>40</sup>. Para Stengers, a forma pouco crítica como a tese do Antropoceno está sendo absorvida e re-capitalizada pela academia e pelo discurso hegemônico das grandes instituições de “divulgação e informação” subestima essa “verdade inconveniente” da estabilidade perdida e faz circular uma nova e perigosa mensagem: a história da Era do Homem, em que nossa espécie atinge a condição de força geológica e agora é chamada a carregar o peso dessa responsabilidade, aprendendo a governar a terra com racionalidade.

Stengers vê a idéia de um “bom Antropoceno” ganhar cada vez mais terreno na academia, na mídia e na arte<sup>41</sup>.

*“It is insidiously making its way forward, unleashing engineering dreams of control and command and making geoengineering the logical scenario despite the deep uncertainty of climate manipulation and the political, social and ecological dangers with which any attempt at this is replete” (STENGERS, 2017, p 384)*

Qualquer método de geoengenharia proposto, diz ela, exigiria que continuássemos extraíndo e mobilizando os gigantescos recursos necessários para alimentar os mecanismos criados para manipular o clima. Essa seria uma questão de vida ou morte: não haveria questionamento a respeito de “mudarmos de ideia” porque, se a manipulação viesse a ser interrompida, o aumento nas temperaturas globais que esses mecanismos teriam evitado seria produzido de um só golpe. A humanidade, convencida de que não existiria uma alternativa, estaria permanentemente mobilizada pela servidão à máquina de controlar o clima e seus sacerdotes.

Para Stengers, o termo Antropoceno (assim como Gaia e aquecimento global, por exemplo) é uma imagem, não um fato puro, e tal imagem está sendo capturada e interpretada como se definisse uma humanidade que tem por “missão apolítica de superação” a de “assumir a responsabilidade pelo planeta”. Pra ela, essa suposta missão

---

<sup>40</sup> As eras geológicas são definidas em função das discontinuidades abruptas das formas vivas segundo os registros fósseis, i.e., ocorrência de extinção em massa de grande número de espécies, que é o que a atividade extrativa do capitalismo provoca, ou melhor, aquela da qual depende para se expandir incessantemente.

<sup>41</sup> Um exemplo é a exposição de longa duração do assim chamado Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. Cf. Vieira 2018. Vieira, Mariane A. do Nascimento. 2018. “Resenha da exposição de longa duração do Museu do Amanhã”. Manuscrito.

vem renovar o fôlego do capitalismo e prepara terreno para a consolidação de “um regime disciplinar autoritário sem tolerância para encenqueiros”<sup>42</sup> (2017, p 384). Stengers chama atenção para o fato de que muitos povos indígenas já têm provado o sabor amargo da governança global quando, em nome de certo conservacionismo conservador, especialistas em biodiversidade e seus braços armados (a exemplo da maneira como atuam os guarda-parques na Serra do Espinhaço, onde destruíram roças e multaram extrativistas e agricultores) mantêm esses povos sob vigilância como suspeitos que podem colocar em perigo os recursos naturais que restam à humanidade, como se o manejo ecossistêmico horizontal, cotidiano e regenerativo de que falava acima o apanhador de flores Imir de Jesus (cujo argumento ecoava no artigo Amazonia pré-Cabral de Viveiros de Castro) desorganizasse os esforços hierarquizados, centralizados e dispendiosos de geoenharia do Antropoceno, revelando seu absurdo. Esta dissertação, junto com os vídeos produzidos na serra, conta a história de encenqueiros desse tipo.

Stengers entende que a fase mais aguda da crise climática não se parecerá em nada com um grande acontecimento apocalíptico. Trata-se, isto sim, a continuação do que já está em andamento: a erosão constante das condições climáticas, ambientais e da vida humana. A autora defende que já estamos vivendo nas ruínas e propõe a tarefa de deixar, para aqueles que virão, as histórias e experiências que alimentarão e fertilizarão as imaginações e as capacidades de agir e pensar coletivamente daqueles que viverão tempos difíceis dos quais nós estamos sendo, ainda, poupados. Ela evoca a afirmativa de Donna Haraway: “importa que história nós contamos para contar outras histórias” (HARAWAY, 2016)<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Um argumento que dialoga com as questões de Toni Negri e Michael Hardt, a partir da ideia do “Império” definido como uma forma de poder que faz a guerra em nome da paz: “Finalmente, apesar de a prática do Império banhar-se continuamente em sangue, o conceito de Império é sempre dedicado à paz – uma perpétua e universal fora da História”. (NEGRI & HARDT, 2001, p 15) Isso pode ser também observado numa dimensão mais etnográfica. As pesquisadoras Mariane Vieira e Flávia Costa (comunicação pessoal), retornadas de visita em trabalho de campo à exposição permanente do assim chamado Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, sobre o “Antropoceno”, confirmam a pertinência perfeita das observações de I. Stengers, sobre o sentido “missionário” do discurso capitalista, lembrando ao mesmo tempo que o museu aportou uma área histórica e memorial de encenqueiros: a do grande porto negreiro das Américas, e especificamente da Revolta da Vacina e as reexistências às modernizações e revitalizações de cima para baixo. (Ver, por exemplo, COSTA, 2016).

<sup>43</sup> A afirmativa está em “Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene”, e se refere à capacidade da ficção científica de inspirar uma reflexão sobre crise climática e as possibilidades distópicas e heterotópicas de futuro que se delineiam no horizonte dos seres vivos da Terra. O

Entendi que gravar as imagens do modo de vida narrado nas falas dos apanhadores de flor era uma forma de contar histórias que podem engendrar a contação de outras histórias. Quis observar, filmando, os seus percursos pelas prodigalidades móveis de seus territórios, seus afetos, a vida por que lutam.

Diz Jovita:

*"Como que Deus é tão maravilhoso! No tempo de nós cuidar das nossas roças não é o tempo da campina. E no tempo da campina nós já cuidemos das nossas lavoura".* (Sempre Viva, 2014)

Diz Lorico:

*"A chapada não tinha dono. O dono somos nós mesmos. É terra de Deus. O lugar é bonito, tranquilo, sadio! Nem adoecer você adoce na chapada".* (idem, ibidem)

E retorno à fala conclusiva de Imir:

*"Liberdade pra respeitar a natureza do mesmo jeito que nós preservava (...) Olha a beleza que tá aí".* (idem, ibidem)

Desejei voltar à Mata dos Crioulos para tentar gravar o povo do lugar entrosado com um território onde vêm inscrita a perfeição de Deus, onde os homens e mulheres vivem (e veem a si mesmos vivendo) sadios e livres para construir e cuidar de si e do território (e serem cuidados por ele). O caminho percorrido na realização de *Gerais* orientou estas escolhas. Era preciso deter-se sobre o aspecto sensível da vida nas comunidades apanhadoras de flor, sua “teoria-geral do lugar”, colocar o vídeo em circuito com o *paradigma ecológico* da Mata dos Crioulos.

Tratava de ver esse paradigma em ação, de observá-lo e participar dele, no sentido que Tim Ingold atribuiu à prática da observação participante na antropologia. “Observar”, para Ingold, é ver o que acontece ao redor, ouvir e sentir. “Participar” é estar no interior do fluxo de atividade em que a vida acontece, junto de pessoas que capturam sua atenção (INGOLD, 2014). Criticando colegas antropólogos que pensavam ser

---

“Chthuluceno” a que ela se refere no título do livro é mais uma tentativa de definir a era geológica em que vivemos hoje e evoca a figura do demiurgo Chthulhu, personagem de vários contos do escritor estadunidense H. P. Lovecraft que misturam horror e ficção científica. No conto “O Chamado de Cthulhu”, Lovecraft fala de uma seita que se dedicava a trazer o deus Cthulhu (um monstro gigantesco com tentáculos de argila) de volta à Terra, desencadeando a destruição do planeta.

impossível observar e participar ao mesmo tempo, Ingold defende que não se pode separar “ser” de “conhecer”. Ele pretende refutar de uma vez por todas a falácia de que a observação é uma prática que objetifica os seres que chamam nossa atenção excluindo-os do horizonte de nosso envolvimento sensível. Observar, para Ingold, é comparecer às pessoas e às coisas, aprender com elas e segui-las em seus “preceitos e práticas”:

*“Knowledge grows from the crucible of lives lived with others”* (INGOLD, 2014, p 387)

Jovita e Lorico foram nossos anfitriões na primeira jornada de filmagens na Mata dos Crioulos, em agosto de 2014. Num gesto que pode ser lido como o primeiro de uma série de implicações mútuas que desde então ganharam complexidade e intensidade, insistiram para que voltássemos (a equipe) à comunidade na época em que florescem as sempre-vivas mais valorizadas – as variedades conhecidas como “campina”, assemelhadas a margaridas brancas e miúdas. Em nossa primeira visita à comunidade, Jovita e Lorico nos levaram à chapada e pareceram bastante frustrados com a aparência do lugar. Onde nós víamos um campo impressionante de sempre-vivas, eles viam um cenário desinteressante de flores que já não prestavam e outras por desabrochar e amadurecer. Insistiram que deveríamos voltar na época certa. Aquele convite (foi assim que o entendi, então: o enunciado de uma receptividade para participar dos “preceitos e práticas” que vi “de fora” na filmagem de *Sempre Viva*) motivou meus vários retornos à Serra nos anos seguintes e mesmo a realização desta dissertação.

Quase dois anos depois do gesto fundante desse circuito de dívidas e dádivas – o convite de Jovita e Lorico –, atendemos em maio de 2016 ao chamado do casal para gravar um novo encontro com os apanhadores de flor, dedicando a esse encontro mais tempo para aprofundar a amizade e enriquecer o repertório de imagens – tempo que nos faltara em 2014. Nessa segunda visita ao alto Jequitinhonha, estabelecemos um recorte espacial diferente para as locações de gravação e pactuamos entre os participantes da equipe uma forma de nos aproximarmos com a câmera das coisas e pessoas. Esses limites que nos impusemos visavam aprofundar as relações com as pessoas e com o território e liberar tempo de gravação para acompanhar os tempos mortos, fracos e fortes da vida nessas comunidades. Na próxima seção analisaremos essa maneira como imaginávamos trabalhar nas gravações e os desdobramentos desses métodos.

## 2.2 Modos de ver

A seguir, gostaria qualificar o tipo de visão implicada nessa observação participante (no sentido em que Ingold a entende – a partilha de caminhos no mundo) e estabelecer um debate entre duas noções bastante diferentes de *visão* para em seguida reivindicar uma delas para a observação participante que foi cinegrafada no retorno à Mata dos Crioulos em 2016. Mais do que aspirar a um “cinema” que é arte ideal, nós nos movemos neste trabalho audiovisual no terreno da cinegrafia, o relato narrado pela escrita com luz e som. Uma das noções de visão que apresento a seguir é justamente a vigente na ocasião da invenção do cinematógrafo, no final do século XIX. A outra é a postulada por Francisco Varela no artigo “O caminho se faz ao caminhar” que, assim como o texto de Bateson sobre os diferentes silogismos, faz parte da coletânea *Gaia: uma teoria do conhecimento*. A concepção que Varela tem do que seja *ver* está mais consoante com o paradigma ecológico de Bateson, Arcilo e Jovita, Lorico, Tião, Maria, Jandira...

O crítico de cinema José Carlos Avellar traz, em um texto de 1994, algumas informações reveladoras sobre um certo modo de ver a realidade, que estavam contidas no registro de patente que os irmãos Lumière fizeram do cinematógrafo. No registro da invenção, Louis e seu irmão Auguste apresentavam-na como um aparelho para obter e ver “instantâneos cronofotográficos”. Avellar conta que, naquele documento, os irmãos ressaltavam que a cronofotografia seria “a arte-técnica” de criar ilusão de movimento pela sucessão, em intervalos curtos, dos instantâneos obtidos de pessoas, animais ou objetos em movimento pelo próprio cinematógrafo, inscritos numa película de celulose produzida na fábrica da família Lumière. Os irmãos explicavam essa ilusão pela forma como a retina reagia, segundo eles, aos estímulos da luz. Eles entendiam que, quando vemos um objeto, sua imagem se constitui sobre a retina, uma membrana nervosa do olho. Quando se apaga a luz que ilumina o objeto, a imagem formada na retina não desapareceria de imediato. Por alguns instantes, o rastro da imagem persistiria na retina, como que imprimindo uma pegada. O nervo ótico continuaria impressionado pela luz que já cessou. O cinematógrafo, então, iluminaria a imagem seguinte antes que se apagasse a pegada impressa na retina pelo fotograma anterior (AVELLAR, 2007).

Essa teoria da imagem retiniana, acionada para explicar o efeito cinematográfico, está mais associada ao realismo documental das imagens, e inscreve a relação imagem-realidade como do tipo “marca objetiva”, que estaria vigente inclusive na (bio)lógica da

visão (o ‘olho=câmera’, por assim dizer, em vez de ‘câmera=olho-cérebro-corpo’). O interessante é que a cinematografia, em vez de registro-documento, pode ser simetricamente associada – como, por exemplo, mas não exclusivamente, em Walter Benjamin – à invenção, à produção de imagens oníricas (mágicas, divinatórias), em regime exossomático e industrial. Para Benjamin “as transformações que o mundo visual pode sofrer no filme, afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos”. Ele diz que o cinema afetou o mundo não quando descreveu o mundo dos sonhos, mas sim quando introduziu no sonho coletivo os personagens que criou. Ele diz que o cinegrafista está para o pintor como o cirurgião está para o mágico.

*"O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação". (BENJAMIN, 2010, p187)*

O autor afirma que o cinema chega a oferecer “*um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação por aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade [isto é, para manipulá-la diretamente]*”. A relação da imagem com a memória, portanto, não precisa ser a do documento, do registro; pode ser a do sonho, no sentido de uma *produção segunda* de imagens, investidas de uma energia interna, sistêmica e autonomizada – socialmente objetificada, na forma de artefatos narrativos (por exemplo, câmeras e emulsões).

A ideia de uma corporalidade mágica-onírica da imagem exossomática, em lugar de uma materialidade documental, ganha força quando se assumem teorias da biologia da visão segundo o paradigma ecológico. Muito resumidamente, a compreensão da cognição como um complexo de relações ambientais, trazida por Varela, está ligada à crítica do paradigma que informa a analogia entre a produção químico-mecânica ou eletrônica de imagens “exteriores”, isto é, fotos, filmes, vídeos etc., e a produção de imagens “interiores”, isto é, a visão como sentido sensorio, como experiência e cognição.

Na explicação de Varela, em primeiro lugar, não existe uma imagem que se forme no interior do cérebro como conjunto de pontos cuja espacialidade e propriedades tenham algum tipo de correspondência com um arranjo *geométrico* de pontos, cada um com certas propriedades físicas em si mesmas portadoras de informação, como é o caso das imagens fotográficas<sup>44</sup>. Em segundo lugar, a imagem não “se forma” no cérebro mas é produzida como estado corporeamental, como coerência de efeitos, ou de sensações; uma topologia de estímulos e respostas<sup>45</sup>.

Isso tem consequências fortes. A semelhança visual entre imagem fotográfica e mundo não traz nenhuma garantia metafísica a respeito do tipo de semelhança entre os processos de produção de imagens pelo corpo e pela câmera. Sinteticamente: os processos se acoplam, não necessariamente se mimetizam, não se correspondem. A visão não é produção de registros visuais cerebrais. A noção de que o mundo ‘se imprime’ deixando imagens de si na consciência, e que esta o conhece por representação – ou seja, o paradigma representacionista – se realiza ou se concretiza na imagem exossomática; mas a objetividade desta não é prova da objetividade do sentido da visão, isto é, de que ver seja representar ‘mecanicamente’ objetos que estão ‘lá fora’. De modo mais amplo, os sentidos não são janelas para o mundo, equipamentos de um conhecimento representacional graças ao qual o sujeito se concebe capaz de ‘interferir’ na ‘natureza’ como um engenheiro interfere no processo mecânico que concebeu.

Varela propõe uma interpretação ecológica da visão e da cognição em geral, fora do paradigma associado ao neodarwinismo, no qual a adaptação é entendida como eficiência crescente da ação instrumental, por efeito de rotinas geneticamente determinadas (VARELA, 2015, p 51). Tim Ingold (2013) afirma que esse paradigma neodarwinista obedece o que ele, Ingold, chama de “lógica da inversão” (INGOLD, 2013, p 3). Segundo essa lógica, o envolvimento de uma coisa ou pessoa no mundo torna-se "um esquema interior cuja aparência ou comportamento manifesto são expressões exteriores" (INGOLD, 2013, p 4). Essa inversão reconfigura os organismos em suas conexões com a teia da vida e os reduz a expressões exteriores de um desenho

---

<sup>44</sup> Essa não é a questão central do texto aqui mencionado, nem está aí a sua originalidade. O ponto não está formulado desse modo explícito. A intenção foi dar conta de que a proposta de Varela não desconsidera a anatomia do olho.

<sup>45</sup> É o que está sugerido, por exemplo, no esquema apresentado em Varela, p.56, que será comentado adiante.

interno. Ingold vê a lógica da inversão operando de maneira bastante evidente na forma como é instrumentalizada a noção de genótipo, que é, segundo essa lógica, o desenho interno que ordena o fenótipo.

*"Da mesma forma, presume-se que uma pessoa, ao agir e perceber o mundo dentro de um nexo de relações interconectadas, aja de acordo com as indicações dos modelos culturais ou esquemas cognitivos instalados dentro de sua cabeça" (INGOLD 2013, p 3).*

Para Ingold, essa lógica fecha para o mundo seres que são originalmente abertos para ele, criando uma couraça que interrompe "o tráfego de interações com o ambiente" (2013). Ele propõe reverter essa lógica e recuperar a abertura para o mundo em que os povos animistas "encontram o sentido da vida".

*"A vida na ontologia anímica não é uma emanção, mas uma geração de ser, num mundo que não é pré-ordenado, mas incipiente, sempre à beira do real," (INGOLD, 2000, p. 113).*

Alguém está continuamente presente como testemunha desse momento, "sempre em movimento, como a crista de uma onda, na qual o mundo está prestes a revelar-se como ele é" (INGOLD, 2013, p 4). Não contemplamos um mundo acabado e, então, criamos suas representações. A relação é, isto sim, a de um nascimento contínuo *do mundo* e de um ser-conhecer em movimento animado *nele*. A vida não emana das coisas. A vida é o conjunto das "coisas se tornando coisas e o mundo se tornando mundo" (INGOLD, 2013, p 4).

O pensamento de Ingold e o de Varela se tocam nesse ponto. Varela sublinha que não se trata de informação exterior que entra no corpo (ou na mente) e ali passa a residir, mas sim de efeitos do ambiente num organismo, traduzidos, ou melhor, transduzidos em forma de sensações, como as visuais. (Um modo mais preciso seria dizer que o organismo *se constitui*, isto é, orienta sua autoorganização, *a partir* de diferenças entre efeitos, *criando* e ao mesmo tempo pressupondo fronteiras e limiares entre o que é externo e interno<sup>46</sup>.)

---

<sup>46</sup> Veremos que Varela proporá um mecanismo mínimo para imaginar essa relação do ser com a cognição. E as analogias e implicações disso para os entrosamentos políticos.

Ele explica que a retina faz projeções para vários pontos do cérebro, incluindo o núcleo geniculado lateral (GNL), situado no tálamo, que por sua vez funciona como um relé (em inglês, *relay*) para o córtex visual. Este núcleo, diz o autor, recebe da retina menos de 20% do total dos estímulos que lhe chegam de vários outros centros no interior do cérebro. Assim, o que vem da retina, afirma Varela, “é [produz] apenas uma leve perturbação em meio a um zunido contínuo de atividade interna, e que pode ser modulada – neste caso, em nível do tálamo – mas não orientada”. Este, para Varela, é o “ponto chave”:

*“Para se compreender as conexões neurais, de um ponto de vista não representacionista, basta apenas notar que qualquer perturbação proveniente do meio ambiente será registrada conforme as coerências internas do sistema. Tais perturbações não podem atuar como ‘informações’ a serem processadas. Ao contrário, dizemos que o sistema nervoso tem um ‘fechamento operacional’ porque ele se baseia, essencialmente, sobre coerências internas capazes de especificar um universo relevante”.*(VARELA, 2015, p56)

A visão não é compreendida como processamento neuronal de imagens da retina, mas sim produção destas como parte de uma presença ativa/interativa no ambiente. A visão como tal é um efeito localizável, circunscritível, dentro de um espectro ou multiplicidade de modificações que a luz que atinge as retinas produz na “história natural” do organismo (o qual, por sua vez, tem parâmetros mais ou menos diferentes em relação aos de outras espécies sensíveis à luz)<sup>47</sup>.

É o total do corpo (do qual o cérebro é uma parte) que produz os sinais ou processos cerebrais dos quais a imagem visual é um efeito; mas a imagem cerebral não é o “registro” nem permanente nem localizado de qualquer sinal óptico especializado e preservado (p.57). As imagens da visão são inteiramente virtuais, não são dadas à consciência, mas sim parte de sua (da consciência) fabricação; não é o mapa objetivo

---

<sup>47</sup> O exemplo mais simples fornecido por Varela: quando se aperta o botão de uma máquina de lavar, não se está “causando” sua atividade, mas acionando uma série de movimentos cuja coerência é interna e não depende diretamente do modo de acionamento. O mesmo movimento da mão desencadeia outros processos num outro tipo de máquina.

dado por uma posição diante do mundo, e sim efeito real de *presença nele* (VARELA, 2015, p 54)<sup>48</sup>.

A imagem que vemos é impalpável, de um mundo que *podemos* tocar; já a imagem fotográfica é palpável, mas de um mundo que *não podemos* tocar<sup>49</sup>.

Ou seja, a produção (não o processamento) das imagens se dá entrelaçadamente a várias outras produções do corpo no ambiente. A visão foi desenvolvida naquele organismo e na espécie para operar e ser operada por um corpo multissituado, isto é, situado na confluência de várias linhas possíveis de entrosamento daquele “corpomente” num ambiente. O esquema da página 56 do capítulo de Varela em *Gaia, uma teoria do conhecimento*, irradia para todo o paradigma ecológico a diferença em relação ao representacionismo e ao eficientismo adaptativo neodarwinista: ver faz parte de um modo de estar no mundo, de habitá-lo. Visão é observação participante.

O etnógrafo e cineasta David MacDougall concorda com Varela (sem mencioná-lo). Vemos, diz MacDougall, com nosso corpo todo (MACDOUGALL, 2009, p 63), seja quando formamos a imagem de um mundo que podemos tocar (a visão como sentido), seja quando nos deparamos com imagens de um mundo que não podemos tocar<sup>50</sup> (a visão da imagem fotográfica ou cinematográfica). MacDougall procura, na imagem produzida pela câmera, mais do que apenas semelhança empírica entre a imagem fotográfica figurativa e o mundo. Em sua reflexão, desde o ponto de vista de um realizador de filmes etnográficos, aquilo que ele chama de “imagens corporais” não são apenas as imagens de nossos corpos, mas também as imagens “produzidas por um corpo atrás da câmera, em relação com o mundo” (MACDOUGALL, 2006, p 63). Para ele, a experiência do trabalho de campo realizado com uma câmera operada por um corpo pode gerar um filme que não é um sistema fechado, mas sim um feixe de relações que se apresenta de forma multifacetada: na presença de personagens que se relacionam, em ambientes que possibilitam essas relações e são socialmente construídos por elas, nas

---

<sup>48</sup> Ingold (2015, cap.3) traz de outro ponto de vista uma crítica histórico-cultural à epistemologia ocidental que associa a visão ao conjunto de quadros contemplados por um sujeito cujos deslocamentos no ambiente não são considerados como cognitivos, mas apenas instrumentais, alienando os pés (o corpo como um todo) de qualquer participação que não seja subordinada e acessória.

<sup>49</sup> Discutindo os limites entre documentário e ficção, Consuelo Lins afirma que a semelhança empírica da imagem do documentário prova, no máximo, que algo esteve diante da câmera. (LINS, 2007).

<sup>50</sup> Cf. a nota anterior.

conexões entre gestos, sons, palavras, coisas e lugares. Tudo isso em simultaneidade (MACDOUGALL 2006, p42-43). Se vemos com o corpo todo (e a câmera faria parte desse “corpo todo”, não só a câmera-objeto-manejado, mas o artefato mesmo, na qualidade de mediador das agências que o produziram e inventaram), então talvez por isso, graças a isso, sejamos capazes de sonhar imagens, ou seja, de sentir sinestesticamente (cinestesticamente?) só com os olhos, podendo ser essa a experiência do cinema: tocar a tela com os olhos, pondo nisso o corpo inteiro.

Ao lado de Jean Rouch e Richard Leacock, MacDougall deslocou a reflexão sobre o documentário da questão do enquadramento para a questão do corpo: para eles a imagem deveria estar plena do corpo do sujeito que está na frente da câmera, mas também do corpo de quem está atrás dela (COMOLLI, 2002).

*“Vemos com o nosso corpo e qualquer imagem que façamos carrega a marca dele, ou seja, de nosso ser, bem como dos significados que pretendemos comunicar. Como produto da visão humana, o fazer imagens pode ser considerado por alguns como pouco além de uma visão de segunda mão ou substituta. Mas, quando observamos com propósito e quando pensamos, complicamos o processo de visão enormemente. Nós o investimos de desejos e respostas elevadas. As imagens que fazemos se tornam artefatos disso”.*  
(MACDOUGALL, 2006, p 63)

Para ele, é como se a câmera fosse capaz de captar a energia luminosa, mas também algo do “zunido” a que se refere Varela e que aqui vem das relações estabelecidas no *set*, nas (im)previsibilidades dos encontros, vem dos embates (mesmo os mais sutis) provocados pela presença da câmera. Essa questão se apresentará fortemente como parte do processo de produção das imagens do vídeo que realizei em 2016 na Mata dos Crioulos. O documentário, para MacDougall é feito daquilo que está no “campo filmico”, mas também do que vem do “fora de campo”.

No Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Jacques Aumont e Michel Marie definem o “campo filmico”: *“O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem filmica.”* (AUMONT e MARIE 2001). Para Aumont e Marie, a forte impressão de realidade produzida pela imagem filmica é consequência da crença na realidade do campo como espaço em profundidade e largura. Quem percebe a imagem do cinema aceita a ilusão de que o campo não para nas bordas do

enquadramento, mas estende-se para além delas, naquilo que os autores chamam de “fora-de-campo”<sup>51</sup>. Mais tarde, Aumont definiu a noção de “antecampo”: um fora-de-campo radical, aquele onde está o sujeito da câmara, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo.

André Brasil (2013) toma exemplos do cinema documentário brasileiro contemporâneo e do cinema indígena para refletir sobre a permeabilidade dos limites do campo e procura descrever de que forma este espaço é afetado pelo que acontece no “fora” – ou seja, no fora de campo e no antecampo. Ele explora uma provocação que está contida na definição de Aumont: existiria uma espécie de fronteira entre o ficcional do campo fílmico e o realismo do antecampo? O campo fílmico é uma ficção? Brasil postula que, se no filme de ficção o antecampo é um espaço completamente distinto da cena, no documentário ele é um lugar “marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação”.

*“Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradieético) e mundo fílmico (dieético)” (BRASIL, 2013, p 579)*

Um filme sempre oculta algo. O próprio ato de filmar, por exemplo. Brasil lembra o *Homem com a câmara*, de Dziga Vertov: a câmara em cena exige que outra a filme. Mas, mesmo que uma segunda câmara registre o ato de filmar da primeira, haverá, por trás da segunda, um outro antecampo (BRASIL, 2013). A exposição do antecampo permite que a equipe técnica explicita a relação com quem está à frente da câmara. Esta relação passa a ser necessariamente elaborada na cena e pela cena.

---

<sup>51</sup> Pierre Bourdieu lembra que sem a perspectiva e a representação trabalhadas pela arte – a “educação dos modos de ver” –, a fotografia não existiria como tal: a possibilidade técnica de dotar a câmara obscura de uma superfície fotossensível só faz sentido dentro de um certo modo de ver (o que não significa que a própria fotografia não seja ela mesma agente de modificações nesse modo (2005, pp269-294). Em termos mais Batesonianos, poderíamos dizer que o pacto relativo ao campo está em ‘conceder’ a uma imagem palpavelmente em duas dimensões (2d) as inferências que fazemos com as relações de tamanhos e linhas e volumes quando usamos a visão para avaliar a corporalidade do mundo.

*“O modo como o comparecimento ao outro é expresso no filme pode variar do total ocultamento e distanciamento à extrema visibilidade do diretor (e da equipe) em cena, passando por situações em que a presença faz-se audível, mas não visível. Em alguns casos, o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível.” (BRASIL, 2013, p 580)*

Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem é uma forma de desvelar a linguagem audiovisual, em seu “avesso anti-ilusionista”. Brasil identifica um efeito “duplo e contraditório” desse enfoque. Por um lado, as pessoas que estão de cada um dos lados da câmera compartilham a cena e nela embaralham-se “sujeitos, processos de aproximação e esquiva, e discursos de diferentes naturezas”. É um questionamento do enunciado clássico e da idéia de verdade que a imagem do documentário pode ensejar. O ato de fazer o documentário se mistura às outras atividades da vida – o “zunido”. E a vida não tem enquadramento, foco, diafragma. A vida não é “sobre” alguma coisa, mas um vídeo ou um filme podem ser.

*“Ao enquadrarmos pessoas, objetos e eventos com uma câmera estamos sempre falando “sobre” algo. É um modo de apontar, de descrever, de julgar. Domestica e organiza a visão. Tanto amplia quanto diminui. Diminui, deixando de fora aquelas conexões da vida para as quais o fotógrafo é cego, como quando impõe uma explicação para os eventos que sabemos ser mais complexos. Ou, então, faz isso como um sacrifício deliberado em favor de algum argumento ou efeito dramático aparentemente mais importante. O enquadramento amplia por meio de um processo semelhante, retirando algo de seu contexto para poder observá-lo mais de perto, como, por exemplo, poderíamos recolher uma folha numa floresta” (MACDOUGALL, 2015, p 64)*

A formulação de MacDougall pode nos ajudar a esclarecer as implicações das diferentes condutas que nossa equipe teve no campo nas duas diferentes ocasiões em que estivemos gravando na Serra do Espinhaço. A permeabilidade da divisória entre campo/antecampo ajuda a dar a medida dos aspectos políticos, ecopolíticos, do fazer dos vídeos na Mata dos Crioulos. Em nossa (minha e da equipe) primeira jornada nessa comunidade, certamente seguimos o impulso de “impor uma explicação para eventos

que sabíamos ser mais complexos” e, seguramente (e em nossa defesa), o fizemos “como um sacrifício deliberado em favor de um argumento ou efeito dramático aparentemente mais importante” – o que chamei antes de “*zoom in* no Mapa de Conflitos”. MacDougall, antropólogo-cineasta, ensina que é importante saber quando desistir das interpretações e permitir que “relances de existência” inesperados e mais poderosos do que qualquer criação intencional façam conexões entre si e ressoem no filme ou no vídeo, de forma que a complexidade das coisas e das pessoas possa resistir às explicações e teorias que o cineasta será tentado a estabelecer quando orientado por um desejo de “conclusão” (MACDOUGALL, 2015, p.67).

Na segunda jornada de gravações, propusemos forçar os limites desse enquadramento para que o vídeo resultante fosse mais “zunido” e menos “imagem retiniana”, assumindo a condição de “risco e indeterminação” que MacDougall atribui ao filme. A seguir, gostaria de apresentar elementos do que podem ter sido algumas das muitas frequências desse zunido. Descreverei brevemente a comunidade, as famílias com que convivemos lá e narrarei algumas situações em que a equipe, nas gravações, foi convocada pelos moradores a pular a cerca<sup>52</sup> que divide campo e antecampo para negociar os limites e propósitos daquela *observação participante* (como entendida por Ingold).

### **2.3 Subindo a serra outra vez: a Mata dos Crioulos**

Em agosto de 2014, a idéia era anunciar o que são as comunidades apanhadoras de flor em sua diversidade étnica e ecológica e denunciar os abusos cometidos contra elas. Em 2016 (ocasião de tomada de imagens do vídeo em torno do qual se construiu esta dissertação) restringimos as gravações à da Mata dos Crioulos. Para seguir, é preciso conhecer um pouco mais essa comunidade.

Os representantes comunitários da Mata dos Crioulos têm desempenhado papel importante nas atividades da Codecex. A comunidade ainda tem acesso a campos de flores, por ter conseguido evitar, graças a importante mobilização, a junção dos dois parques que a circundam, o que teria como consequência o estrangulamento e a extinção da comunidade. Segundo relatos de apanhadores de flor de diferentes localidades, essa foi uma vitória que renovou o ânimo de luta de outras comunidades. A Mata dos

---

<sup>52</sup> Só se pula uma cerca usando o corpo todo.

Crioulos também pleiteou com sucesso o certificado de autorreconhecimento de comunidade quilombola junto à Fundação Palmares, enquanto avança no INCRA o processo de regularização do território. Diversas comunidades quilombolas apanhadoras de flor seguiram o mesmo caminho. Jovita Maria, uma das mais reconhecidas lideranças comunitárias da Mata dos Crioulos, foi protagonista de um episódio relevante na fundação da Codecex. Pesquisadores da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) que participaram dos primeiros encontros das comunidades atingidas pela demarcação de parques relatam que, na primeira reunião de representantes comunitários, num momento em que as diversas comunidades começavam conhecer as demais e as ameaças que pesavam sobre cada uma delas, Jovita enunciou o fundamento identitário: “Eu, desde que me entendo por gente, conheço o povo que sobe para campina como ‘apanhador de flor’”<sup>53</sup>. Sob essa identidade aglutinaram-se para conquistar direitos.

A Mata dos Crioulos é, segundo seus próprios habitantes, a comunidade quilombola mais antiga da porção meridional da Serra do Espinhaço. Moradores relatam a presença de antepassados vivendo na comunidade no fim do século XVIII (Carlos Henrique de Souza, comunicação pessoal). O território abarca áreas dos municípios mineiros de Diamantina, Couto Magalhães de Minas e Serro, localizados no Alto Vale do Jequitinhonha, nordeste do estado. Quem parte de Diamantina chega à comunidade depois de pouco mais de 30 km de estrada de chão. O território da Mata começa na cabeça da Ponte do Acaba-Mundo. Sob a ponte, o Rio Soberbo, que nasce no território, deságua no Jequitinhonha.

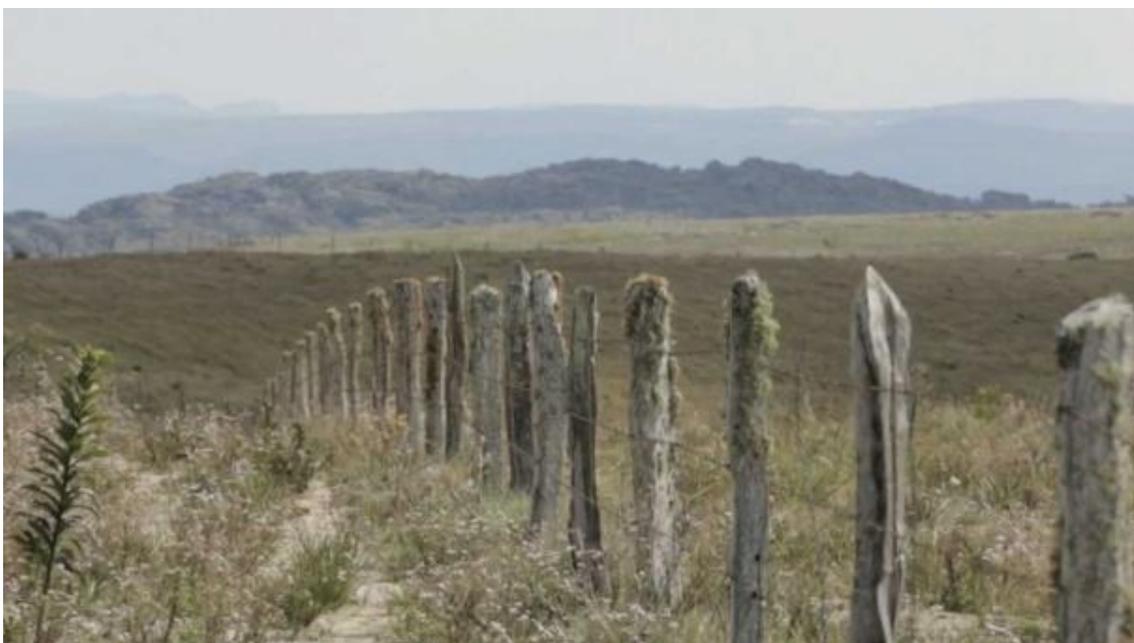
Entre o Soberbo e o alto da serra, a comunidade maneja uma grande diversidade de ambientes, onde pratica a agricultura e o “extrativismo”<sup>54</sup>. No pé da serra estão as casas, roças, quintais produtivos e criações de pequenos animais. Na cumeeira do Espinhaço que, como vimos, tem a feição de um planalto estreito, há a campina – os campos rupestres da área conhecida como Chapada do Couto. Os campos são terra de uso comum. Ali são soltos o gado e os animais de carga na época da seca. Famílias inteiras passam longas jornadas no alto da serra durante os meses de abril e maio.

---

<sup>53</sup> Entrevista de Fernanda Monteiro ao autor, 2014.

<sup>54</sup> Volto a lembrar a diferença, anunciada mas ainda não elaborada, entre o ‘extrativismo’ segundo I. Stengers (o arruinamento) e o extrativismo das comunidades participantes da Codecex e outras.

Acampadas em cabanas rústicas – os ranchos – construídas com materiais encontrados na campina ou abrigados nas grutas formadas pelos afloramentos rochosos – as lapas –, elas apanham as sempre-vivas, flores valorizadas desde o começo do século XX no mercado nacional e internacional de plantas ornamentais. Ou, pelo menos, era assim até 2008, quando viram a Chapada do Couto ser abocanhada, de um lado, pelo Parque Estadual do Rio Preto e, de outro, pelo Parque Estadual do Pico do Itambé (MONTEIRO, 2011). O acesso deles aos principais campos de coleta de flores foi interditado. Ainda resta, no entanto, uma faixa importante de campina livre, do lado de fora da cerca, onde os moradores seguem apanhando sempre-vivas, ainda que em menor quantidade<sup>55</sup>.



---

<sup>55</sup> Em *Sempre Viva*, um apanhador de flor menciona que, antes da chegada dos parques, o total de flores coletadas na estação chegava a 20 mil quilos. Hoje, a quantidade de flores coletadas alcança, em anos de boa safra, no máximo 2 mil quilos.



*Figuras 1 e 2: A cerca que separa a Mata dos Crioulos do Parque Estadual do Rio Preto. Fotograma de Mata dos Crioulos (corte longo)*

## **2.4 Um programa de trabalho na Mata**

A escolha das famílias da Mata dos Crioulos com quem conviveríamos naqueles dias da segunda jornada de gravações na Serra do Espinhaço foi, em grande parte, orientada pela intimidade que tinha com elas Toquim, o engenheiro florestal Carlos Henrique de Souza, já mencionado neste capítulo. Ele conhece bem os caminhos da Mata e é querido pelos moradores. As famílias foram as seguintes: 1) a de Jovita e Lorico e sua filha mais nova Léa, que haviam nos convidado explicitamente a voltar e gravar novamente na comunidade; 2) Maria e Tião Painha, que escolhemos por terem boa relação com Toquim e por Tião ser o ministro da Assembleia de Deus naquela comunidade e profundo conhecedor de plantas medicinais; 3) a família de Jandira e Genaro e os filhos (os mais velhos, irmãos por parte de mãe, apenas) Edinilza, Bia, Nego, Déa, Eicimar, Emily e Manuela, além dos netos Amanda e Guilherme, filhos de Edinilza. Esta era a família sobre a qual tínhamos menos informações e com a qual Toquim tinha menos contato. O que nos atraía ali era quantidade importante de crianças que viviam na casa. Com elas, esperávamos captar imagens do aprendizado do modo de vida.

Tínhamos um programa de gravações mínimo e algumas informações sobre as rotinas familiares e comunitárias: visitaríamos primeiro Tião e Maria, depois Jovita e Lorico e

só então Jandira e sua extensa família. Sabíamos que no dia seguinte à nossa chegada à casa de Tião e Maria, um domingo, haveria culto na igreja da comunidade e lá encontraríamos integrantes das outras duas famílias escolhidas. No dia seguinte ao do culto, permaneceríamos com Tião e de lá seguiríamos para uma temporada de três dias e duas noites com Jovita e Lorico. Pretendíamos acompanhar suas atividades diárias, mas também havia a expectativa de subir com eles para a chapada – afinal tinha sido esse o convite do casal. Na casa de Jandira passaríamos também três dias e duas noites, mas não havia qualquer informação ou expectativas sobre as atividades que desempenhariam em família. Nesses três ambientes, procuraríamos captar imagens do convívio doméstico e familiar, do arredor de casa, da interação de cada família com a chapada durante as atividades relacionadas à coleta de flores e momentos de lazer.

Para MacDougall, é preciso criar estruturas nos filmes (e estendo sua proposição aos vídeos) para que ao ser seja permitido viver, “não apenas em rápidos vislumbres, mas em momentos de revelação ao longo de todo o trabalho” (MACDOUGALL 2015, p. 65). Essas estruturas, diz ele, “formam suas próprias conexões acima e além de nossas intenções como cineastas” (ibidem). Estabelecemos antes das gravações um conjunto bastante sucinto de regras sobre como filmar e estar no campo. Essas normas poderiam ser o primeiro passo na direção da criação de uma estrutura como essas que MacDougall propõe. Paradoxalmente, imaginávamos que esses limites impostos à atuação da equipe poderiam abrir espaço no vídeo para que, nele, houvesse gente em vez de “personagens”. O “padrão de interferência no campo” (GEIGER, 2008) que tentamos manter ao longo dos dias de gravação foi o seguinte:

- Não entrevistar. Não era permitido posicionar as pessoas num quadro fixo, em plano americano<sup>56</sup> ou qualquer outro enquadramento, e fazer perguntas previamente elaboradas, numa interação dirigida. Para Jean Claude Bernardet, “dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático”. Recurso banalizado no cinema documentário nacional, no entendimento de Bernardet, a entrevista é facilmente colonizada por um pacto apaziguador em que estabelece uma “questionável, mas não questionada” simetria (BERNARDET, 2003, p. 286). Gravar conversas entre equipe e as pessoas da

---

<sup>56</sup> Plano americano é um enquadramento, tipicamente empregado em entrevistas, no qual a porção do corpo da pessoa filmada que aparece na tela vai desde o alto da cabeça até a metade do abdome.

comunidade, contudo, era permitido. A atenção da câmera deveria estar destinada, em primeiro lugar, ao gesto. Centrar a atenção no gesto não significa mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior. Aqui concordamos com o crítico de cinema e poeta Bela Balázs, para quem “não falar não significa que não se tenha nada a dizer”. Segundo Balázs, que via na invenção da câmera uma oportunidade de recuperar a atenção ao gesto como “portador do espírito” de um “novo homem visual”, o corpo em movimento era uma “superfície expressiva” (XAVIER, 1983, p 77).

- A câmera fica no tripé. Quem está diante dela pode afastar-se ou aproximar-se da câmera quando quiser. A câmera move-se apenas em pan (movimento horizontal da cabeça do tripé) ou tilt (movimento vertical da cabeça do tripé), seguindo o movimento de algo ou alguém ou corrigindo enquadramento. Manter a câmera sempre visível por quem é visado. Evitar ao máximo a câmera na mão, que segue o que vê. Para Bela Balázs, a câmera carrega o espectador para dentro da obra audiovisual. *“Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles veem e da forma em que vêem”*, diz Balázs (XAVIER, 1983, p. 85). O tipo de posicionamento de câmera descrito acima certamente contribui para criar uma sensação de estar “na presença” de quem é gravado. Mas, ao contrário do que pensava Bela Balázs, não podemos ver exatamente o que veem e muito menos *como* veem, como ressalta o debate sobre a visão que percorremos alguns parágrafos acima. Contudo, quisemos sempre deixar explícito que “os personagens”, nos termos de Balázs, veem *a câmera*. David MacDougall levanta também uma questão sobre essa escolha de posicionamento da câmera quando fala dos “filmes de observação”, aqueles em que o realizador tenta limitar-se a observar os acontecimentos:

*“a realização de filmes de observação se funda na suposição de que há coisas que acontecem no mundo que valem a pena assistir e que suas [delas] próprias configurações espacial e temporal fazem parte do que vale a pena ver sobre elas. Filmes de observação são frequentemente analíticos, mas eles também insistem em ficar abertos a categorias de significados que podem transcender a análise do realizador do filme. Essa instância de humildade diante do mundo pode, é claro, ser um*

*autoengano e um egoísmo, mas também reconhece implicitamente que a história do sujeito frequentemente é mais importante que a do realizador do filme” (1998, p 156)*

- Fazer planos de longa duração, à espera de um acontecimento qualquer – um gesto, uma interação, um olhar. “*Não corra atrás da poesia*”, dizia Robert Bresson, em suas “Notas sobre o cinematógrafo” (Bresson, 2005 p. 34) porque “*ela penetra sozinha pelas articulações*”.

- Gravar o som direto sincronizado à imagem e também os sons ambientes dos lugares por onde passássemos na Mata dos Crioulos. “É preciso que os ruídos se tornem música”, dizia Bresson (2005, p. 29) ao recusar o uso de trilha sonora em seus filmes.

Assim como fizemos na primeira vez em que gravamos na Mata, usamos uma câmera digital do tipo DSLR. As câmeras do tipo “digital single lens reflex” são caracterizadas por terem, em seu interior, um jogo de espelhos que torna possível ao fotógrafo ver aquilo que fotografa. O cinematógrafo dos Lumière, ao contrário, não tinha um visor, de modo que o cinegrafista via o quadro que filmaria apenas antes de acionar a câmera, enquanto enquadrava, mas não durante a filmagem. Para acionar o aparelho, era preciso fechar o visor. As imagens filmadas só poderiam ser assistidas mais tarde, em projeção. Nosso material sensível não foi a película que os irmãos franceses produziam na fábrica da família, em Lyon, mas sim o silício do sensor da câmera e do cartão de memória. O sensor é um chip fotossensível que ocupa o lugar que o filme costumava ocupar nas câmeras analógicas e que, na câmera Canon EOS 5D que usamos na Mata dos Crioulos, tem o mesmo tamanho de um fotograma das películas de 35mm.

O som foi registrado por um microfone interno da câmera, mas também por equipamento especializado. Utilizamos dois microfones de lapela, que funcionam ligados a um transmissor e um receptor. O transmissor, acoplado ao microfone, pode, por exemplo, ficar preso por uma espécie de grampo às roupas da pessoa cuja voz se queira gravar e transmite as ondas sonoras captadas pelo microfone ao receptor. O receptor fica ligado por um cabo ao gravador de som, um Tascam 416, que não tem nenhuma conexão (seja por cabo ou sem fio) que o ligue à câmera. Ao gravador estava ligado também um microfone direcional (o mais importante na maioria das tomadas),

que funciona, em geral, acoplado a uma vara retrátil de metal que amplia a área de ação do técnico de som.

Durante dez dias, mergulhamos essa estrutura cinematográfica de plástico, vidro, metal e silício na comunidade quilombola da Mata dos Crioulos. Nós dormimos e acordamos nas casas dessas pessoas, fizemos juntos as três refeições diárias, passamos quase todo o tempo em que estivemos despertos (e talvez até o tempo do sono) nos comunicando, gravando, seguindo, olhando, conversando, perguntando e respondendo. Na próxima seção, tratarei de alguns acontecimentos marcantes dessas interações, desde o ponto de vista de quem estava postado no “antecampo”.

Se, como quer MacDougall, as “imagens corporais” são as imagens de nossos corpos e também aquelas “produzidas por um corpo atrás da câmera, em relação com o mundo” (MACDOUGALL, 2015, p. 63), no antecampo estão algumas das chaves para a compreensão do “feixe de relações” que é um documentário, e é sobre essas relações que nos deteremos a seguir. Gostaria de refletir sobre três situações ocorridas durante as gravações de *Mata dos Crioulos* que poderíamos chamar, seguindo MacDougall, de “momentos de revelação”. São situações que dizem respeito à forma como os “videntes” da Mata dos Crioulos se posicionaram diante do significado da gravação e da presença da equipe, redefinindo as regras que descrevemos acima e estabelecendo novos pactos entre as pessoas que estavam à frente e atrás da câmera.

## **2.5 A “panha” de imagens**

Começo recuando um pouco mais no tempo, até nossa partida do Rio de Janeiro, rumo a Diamantina. Eu, o fotógrafo Paulo Castiglioni e o técnico de som Guilherme da Luz saímos do Rio no final da manhã do dia 29 de abril de 2016, uma sexta-feira. Íamos a bordo de meu carro particular, um Fiat Palio 1.0, modelo 2009, duas portas, e deixamos a cidade pela Avenida Brasil, ainda uma das principais vias de acesso e saída (de automóvel) entre o centro da cidade e os subúrbios e as estradas. Seguíamos no contrafluxo do movimento de carros e ônibus levando trabalhadores ao centro da cidade. Levávamos a câmera Cannon 5D mark 3, oito baterias de câmera, dois carregadores de baterias, um jogo de lentes (24mm-105mm, 70mm-200mm, 35mm fixa), um tripé de câmera, quatro cartões de memória do tipo SD com capacidade de armazenagem de 32 gigabytes, gravador de áudio, dois microfones de lapela, um microfone direcional e uma vara *boom* na extremidade da qual o microfone direcional

pode ser acoplado. Cada um levava uma pequena mala pessoal com roupas. E levamos duas barracas de acampamento, porque imaginávamos que talvez dormíssemos no campo de flores em alguma das noites. Todo o financiamento da viagem – gastos com deslocamento, hospedagem, alimentação e o pagamento de todos os quatro profissionais envolvidos nas filmagens, inclusive o editor que montaria o vídeo meses depois – foi realizado com uma poupança alimentada com sobras dos orçamentos de projetos audiovisuais que produzi nos dois anos anteriores. Na noite de sexta-feira, percorridos 440 km, chegamos a Belo Horizonte. Lá pernoitamos. Saímos pela manhã e no meio da tarde alcançamos Diamantina, distante 300 km da capital mineira. No começo da tarde, estacionamos o carro na praça do mercado velho, onde esperamos pela chegada de Toquim, que nos acompanharia nas filmagens. Toquim é nascido na cidade de Sete Lagoas, mas vive desde menino em Diamantina, onde se formou engenheiro florestal pela UFVJM. Trabalhando sob orientação do professor Claudenir Favero como bolsista do Núcleo de Agroecologia e Campesinato daquela universidade, travou amizade com as comunidades apanhadoras de flor.

Nas semanas anteriores à viagem, estive em frequente comunicação com Toquim, que intermediou o diálogo e a coordenação da chegada da equipe com as três famílias que visitaríamos ao longa da jornada de gravações. Aguardamos a chegada de Toquim, que algumas horas depois apareceu, montado na moto com a qual contávamos para eventuais emergências. A moto facilitaria um deslocamento para a cidade para dar a carga nas baterias, por exemplo. Uma de nossas inseguranças era conseguir carregar as baterias de câmera apropriadamente. Não há rede de luz na Mata dos Crioulos e a energia elétrica é gerada por placas solares de baixa capacidade.

Juntos, os quatro seguimos pelos 35 km que separam Diamantina da Mata dos Crioulos. As gravações correram mais ou menos de acordo com a agenda definida de antemão. Passamos um dia e meio com Tião e Maria; dois dias e meio com Jovita e Lorico; uma tarde, uma noite e uma manhã sozinhos, acampados no alto da chapada, fazendo planos do território; e mais dois dias e meio com a família de Jandira.

Não é preciso descrever aqui as circunstâncias da produção de cada plano, da escolha de cada posicionamento de câmera e cada enquadramento. As interações entre equipe e nossos anfitriões estão inscritas na série inaugurada pelo convite que Jovita e Lorico fizeram, em 2014, para voltarmos à Serra e certamente são muito mais numerosos do

que os três narrados a seguir. São acontecimentos que têm em comum o reconhecimento e a renegociação dos limites dentro dos quais a gravação poderia acontecer. É em função disso que serão narrados. Narrar esses acontecimentos tem aqui o propósito de exemplificar esse tipo de negociação e os exemplos escolhidos tiveram incidência forte sobre nossa maneira de nos comportar durante as gravações (em seus tempos mortos, fracos e fortes) e também nos encontros com esses moradores e com as demais comunidades de apanhadores de flor com quem estive e me relacionei depois das filmagens de maio de 2016. Todos as três situações podem ajudar a compreender alguns acontecimentos posteriores à gravação, aos quais me referirei nas considerações finais deste trabalho.

### **2.5.1 Primeiro relance:**

Na manhã seguinte a nossa chegada à Mata, acompanhamos e gravamos imagens da preparação de Tião e Maria para o culto dominical da igreja Assembleia de Deus, na qual os evangélicos da comunidade se reúnem. A sequência editada a partir desse material começa, no corte longo de *Mata dos Crioulos*, em 25'26'', num plano<sup>57</sup> em que a fumaça escapa pelo vão do telhado da cozinha. Cortamos dali para um plano fechado de Tião fazendo a barba. Tião é o encarregado de ministrar a cerimônia quando o pastor não está presente. A preparação para o culto consistia, para Maria, em dar conta das tarefas diárias bastante cedo: alimentar os animais, varrer o terreiro e preparar o almoço, tomar banho e trocar de roupa. Para Tião, tratava-se de soltar as reses, escovar o pelo dos cavalos que montariam no trajeto, arreá-los, tomar banho e vestir-se de acordo com a ocasião. Maria parecia pouco à vontade, fazendo os mínimos gestos necessários para executar cada tarefa diante da câmera. Tião gostava da lente e, ao barbear-se do lado de fora do banheiro, na porta de casa, era como se oferecesse o rosto não só à gilete mas também à lente e preocupava-se com o bom andamento das tomadas. “Ficou bom?”, ele perguntava a cada vez que percebia que havíamos cortado.

Na chegada à igreja, seguimos gravando como fazíamos antes: planos da chegada das pessoas para o culto, de Maria abrindo a igreja, aspectos exteriores da igreja. Tião, Maria e os presentes (que ainda não eram todos os que assistiriam ao culto), entraram na

---

<sup>57</sup> Segundo uma das definições propostas por Aumont (2003, p 230), "o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: "um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano".

igreja e, de joelhos, oravam em voz alta, cada um dizendo um texto diferente e rapidamente nos aprontamos para filmar. Na porta da igreja, um rapaz se apresentou de maneira cortês e nos disse que não poderíamos gravar dentro do prédio antes de sermos autorizados pelos fiéis a fazê-lo. Desligamos a câmera e aguardamos, apreensivos. Terminada a primeira oração do dia, Tião se dirigiu à equipe para nos orientar da mesma forma que o porteiro, muito gentilmente: “Na minha casa pode fazer a filmagem como os senhores quiserem, mas na igreja é diferente. O pastor já autorizou, mas a igreja tem que autorizar também”. Concordamos e me coloquei à disposição para qualquer esclarecimento. Seguimos com a câmera desligada, mas pedi ao técnico de som que gravasse, próximo à porta, os primeiros momentos do culto. Pouco depois de começarmos a gravar, Tião comunica à igreja nossa presença ali e explica, a seu modo, o nosso trabalho.

Pede à assembléia que vote. Quem levantasse a mão, se mostraria de acordo com a gravação. Os que mantivessem as mãos abaixadas, mostrar-se-iam contrários. Segue-se um debate entre os presentes. Um homem diz “O importante, Tião, é a gente saber se essa filmagem é pra Deus”. Uma mulher diz “Eu acho que eles deviam explicar pra nós o que é que eles estão fazendo e aí a gente faz a votação”. Um argumento que parece encaminhar a discussão em favor da autorização da gravação. Jovita e Lorico atuavam como advogados de defesa do vídeo. Lorico, em determinado momento da conversa, explica, num tom ao mesmo tempo apaziguador e educativo: “Gente, essa filmagem é pra nós mesmos assistirmos nós mesmos!”. A votação acontece timidamente e é bastante parelha. Tião conta os votos, mas não declara um resultado. A audição dos arquivos de som revela que pouca gente levanta as mãos e há muitas vozes que pedem esclarecimentos sobre a natureza da gravação. Tião pergunta à equipe: “Quem é o cabeça de vocês? Pode vir aqui por favor explicar com as suas palavras?”. Eu atendo a Tião e vou à frente da igreja. Explico. Ninguém reage. Tião nos diz que vai continuar o culto e indica que retomará a conversa sobre a gravação da cerimônia mais adiante.

Quando retoma o assunto alguns minutos depois, a igreja não se posiciona com clareza, a segunda votação é mais dispersa do que a primeira. Na dúvida, Tião se desculpa com quem porventura não esteja de acordo com a autorização da filmagem e nos diz que podemos gravar. Em seguida, alguns fiéis se manifestam a favor da decisão de Tião (impossível saber quantos). Eu agradeço e começamos a gravar. A sequência editada a partir do que gravamos no interior da igreja começa aos 29’28” do corte longo de *Mata*

*dos Crioulos.*



*Série de Figuras 2: da esquerda para a direita: Tião faz a barba, a igreja vista de fora antes da autorização para a gravação, o primeiro plano no interior da igreja.*

### 2.5.2 Segundo relance:

Na chegada à casa de Jovita e Lorico, o primeiro plano que gravamos é aquele em que (na versão longa do vídeo) vemos Jovita rachar lenha, com a moldura da janela em quadro. Nos deteremos aqui na cena seguinte a essa, que aparece aos 8'48'' do corte longo de *Mata dos Crioulos* e cumpre a função, nessa montagem, de apresentar o casal a quem assiste o vídeo. Numa sequência que respeita a ordem de gravação das cenas, vemos Jovita atrás do fogão, de frente para a câmera, coando café. Lorico, postado atrás da câmera, ao lado do fotógrafo, observava pelo mecanismo DSLR as imagens que gravávamos.

Ele ri, ela ri. Ele diz:

- “Você tá passando aqui de todo jeito, Jovita”, referindo-se ao *preview* no painel de LCD da câmera como a um aparelho de TV (as imagens também passam ali). E continua: “A fumaça passando...”

Jovita responde sorrindo:

- “E eu no meio dela, uai”.

Jovita termina de coar o café e vai até a pia, que fica sob a janela de onde há poucos instantes a víamos partindo lenha. A câmera, parada no tripé, faz um movimento panorâmico, uma “pan”, de quase 180 graus para a direita, seguindo-a. Na montagem, cortamos parte do movimento e num *jumpcut*<sup>58</sup> passamos direto para o enquadramento final da pan. O casal está em quadro. Lorico, portanto, já não está atrás da câmera e já não vê mais o viewfinder. Lorico está sentado no banco da cozinha, tomando café e olhando fixamente para a lente. Jovita está de pé, lavando louça, de costas para a equipe. Ela se vira, encara a lente e diz:

- “Agora é você que tá lá. E eu também”. – E passa a narrar as ações de Lorico. “Você aí sentado, descansando... Pôs a mão na cabeça... Tomando café...”

Lorico entra no jogo:

- “Agora eu vou lavar a caneca...”

Jovita:

- “Agora tudo é você lá, olha”

Lorico finge desinteresse:

---

<sup>58</sup> Corte entre planos quase idênticos.

- “Não tô nem aí!”

O casal sorri.

Os dois olham para a lente em diversos momentos da cena. Reconhecem nela uma propriedade especular que lhes permite adivinhar o enquadramento e cada acontecimento em seu interior. Mostram conhecer que a câmera e os corpos atrás dela captam o gesto e sabem quais gestos, naquele momento, foram captados pela câmera. Ao referirem-se ao monitor como um lugar onde “passam” imagens, como acontece num aparelho de televisão, reconhecem o outro como o destino da imagem e encontram, naquela cozinha, o ponto fugidio em o mundo que **podemos tocar** encontra o mundo que **não podemos** tocar, onde a visão-sentido e a visão da imagem fotográfica ou cinematográfica se imbricam (coincidem?). Lorico reafirma, naquele gesto de ver, o argumento que apresentara no salão da igreja: “é pra nós mesmos assistirmos a nós mesmos” e, por outro percurso, chega à mesma formulação de MacDougall, confirmando-a: o filme – e mais uma vez estendo a afirmação ao vídeo – é “um modo de criar as circunstâncias no âmbito das quais novos conhecimentos possam nos pegar de surpresa” (1997 p 104).





*Figura 3: Jovita vê a camera, Lorico vê a câmera, os dois vêem juntos a câmera.*

### **2.5.3 Terceiro relance:**

Jandira e seus filhos estavam na igreja, no nosso primeiro dia de filmagem. Paulo Castiglioni fez alguns planos das crianças esperando do lado de fora, antes do culto, sem saber que eles seriam nossos companheiros de aventuras alguns dias depois. Jandira também estava presente no culto. Não conhecia o rosto dela ainda. Pouco tempo depois de chegarmos à igreja, Toquim nos indicou quem era e pedi a Paulo que estivesse atento a ela durante a gravação no culto. Ao fim da cerimônia, falamos brevemente. Me apresentei a ela (e a essa altura já havia me apresentado à comunidade reunida no salão, como vimos no *Primeiro relance*, acima). Jandira foi gentil, mas sempre séria. Seis dias depois, chegamos a sua casa.

Aqui é importante situar o “relance” da vez na série de acontecimentos que o precedem. Na chegada à casa dela, na cozinha – o cômodo em que sempre se deu nosso primeiro encontro com os moradores da Mata, em 2016 – nós conversamos com a família e tentamos adivinhar suas relações de parentesco; contamos onde havíamos estado, as casas de vizinhos e os lugares da comunidade que visitáramos. Em pouco tempo, as muitas crianças da casa, eufóricas com a visita, saíram para o terreiro da casa e desafiavam umas às outras em brincadeiras vigorosas. Chamavam nossa atenção: cantavam, corriam, se balançavam num balanço de pau e corda, faziam acrobacias segurando-se ao esteio do telhado do galpão anexo à casa. E foram esses os primeiros planos que fizemos ali, de dentro da cozinha, apontando a lente pra fora da casa, com os marcos da porta nas margens do quadro. No material bruto (os arquivos originais de cada tomada de imagens e de sons), é possível acompanhar a sequência cronológica da gravação e ver que, alguns minutos depois, levamos a câmera para fora da casa e filmamos Jandira lavando a louça do almoço na bica do terreiro, enquanto vê as crianças brincarem. Depois, entra em casa. No plano seguinte, faz o café com a filha mais velha. Frita batata doce para os filhos e netos (agora já sabíamos mais um pouco sobre a família). As crianças menores nos levam à encosta de pedra vizinha, desde onde se vê a casa em grande plano geral e se pode ver o horizonte de montanhas e a mata. Fazemos os planos gerais, mas também gravamos imagens das crianças. Aqui, tentamos (talvez a única ocasião em que isso acontece em toda a jornada), dirigir as crianças. No áudio gravado diretamente na câmera ouvimos minha voz e a de Castiglioni: “Emily, não olha pra câmera, não, tá?”. Na imagem, ela ouve, mas continua a posar: segurando o rosto com as costas das duas mãos, fazendo a forma de um coração juntando os polegares e os indicadores de cada mão, deitando-se na pedra como numa foto de moda. Talvez incomodados com a insistência (resistência?) de Emily, fazemos a pan na direção do menino, Guilherme, que, sentado à beira do precipício, prefere olhar para a câmera do que para o horizonte. Olho na lente, ele diz “Ih, eu to vendo lá dentro!”.

Depois desse plano, paramos de gravar. Organizamos e limpamos o equipamento, coberto de poeira. Descansamos um instante, sentados no barranco atrás da casa. Começa uma movimentação: Edinilza, a filha mais velha, traz um fardo de cana para perto do galpão, onde as crianças se penduravam mais cedo e onde fica um pequeno engenho de madeira. As crianças se agitam outra vez, agora para fazer garapa. Jandira se junta ao grupo, movem as entrosas da engenhoca, com alegria e força nos braços e

pernas. A garapa escorre para um canecão. “Vai dar um garapão!”. Levam a garapa para dentro de casa e continuamos gravando, de volta à cozinha. No som direto, um alarido em que se misturam as vozes das crianças e da mãe, ouvimos a voz de Emily: “Paulo, Tiago e Guilherme”. Nos reconhecia.

No material bruto, ouve-se que Paulo, atrás da câmera, lembra uma ocasião em que filmamos uma bonita festa do Bom Jesus, na comunidade de Vargem do Inhaí (a sequência filmada nessa festa está no vídeo *Sempre Viva*). E pergunta a Jandira se na Mata acontecem festas como aquela que gravamos dois anos antes. Ela responde que “o povo virou crente” e as festas foram interrompidas. Diz que havia muita briga nas festas, também, e que, também por isso, a comunidade desanimou. A continuação de sua fala está no corte longo de *Mata dos Crioulos* (50’00’):

*O povo de antigamente não é esse que vocês estão vendo aqui não. Era facão, faca, garrucha, revólver, espingarda... Pra quê isso? (risos) Um homem só carregava as armas todas que tinha numa casa. Andava era pesado, com aqueles pedaços de ferro! Agora não. Hoje em dia acabou isso. Nem pode mais. O povo aqui não conhecia polícia não. Se chegava **polícia** aqui **ou gente de fora igual a vocês** [grifo meu] o povo corria tudo. Corria porque não conhecia quem que era. Eles eram espertos. É que sempre, nesse lugar aqui, desde mãe, de pai e eu, que sou mais nova, que vem um dono tomar essa região aqui. E ninguém nunca conheceu quem era o dono dessa fazenda aqui. (...) E sempre chegava um dono, dizendo que era dono. Ameaçava o povo, dizia que ia queimar as casas do povo, que ia tirar o povo daqui. Quer ver o povo brigar aqui, é falar que vai tirar eles daqui! Você chega aqui, só vê tudo mato, as casas uma longe da outra... Agora, fala que vai tirar esse povo daqui! A briga tá pronta."*

A fala de Jandira vem depois de ela nos receber em sua casa (onde dormimos três noites), de permitir que gravássemos imagens dela mesma e de seus filhos (inclusive na ausência dos pais), de fazer garapa para o encontro conosco. É um convite e um desafio<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Chaves, em comunicação pessoal de Chaves e Geiger, relaciona com esta fala de Jandira, a canção Cruzada, do compositor mineiro Tavinho Moura, lançada em seu disco de estreia “Como vai minha aldeia”, de 1978. O refrão de Cruzada diz: “Flor na janela de casa/olho no seu inimigo/ Você também se dá um beijo, dá abrigo/ se dá um riso, dá um tiro”.



*Série de figuras 4: A preparação da garapa começa, a família bebe garapa na cozinha, Jandira conversa conosco.*

Ela diz que somos estranhos ali, como era a polícia no passado (e aqui a leitura dos Mocambos e quilombos de Flávio Gomes retorna com força). Somos o tipo de gente de

quem os antigos esperavam traição e ameaça. Gente em cuja possibilidade de presença sumiam no mato, nas casas perdidas nas grotas, onde guardavam seus “pedaços de ferro”.

Eles, os antigos, eram espertos.

Jandira firma seu lugar na tradição guerreira da Mata<sup>60</sup> e, ao mesmo tempo em que nos diz que não somos confiáveis, nos desafia a sê-lo.

Se vemos com o corpo todo, como quer Varela e se, como propõem MacDougall e André Brasil, a câmera participa desse corpo todo – não só o objeto mas as agências que o produziram e inventaram – então talvez possamos estender o pacto proposto nesses três relances para além do filme e do set de filmagem. Se é assim, esse feixe de convites e desafios é capaz de “passar”, como coloca Lorico, de um lugar a outro, de um olho para outro, e *cinestesticamente* carrega o corpo inteiro.

A compreensão da cognição que Varela (2014) propõe – um complexo de relações ambientais, em oposição à analogia entre a produção químico-mecânica ou eletrônica de imagens “exteriores” e a produção de imagens “interiores” – é formulada a partir do que o autor chama de “lógica da coerência” que ele opõe à “lógica da correspondência” (muito próxima do que Ingold chamou de “lógica da inversão”). Varela elabora uma imagem bonita e sintética para essa abordagem e é esta mesma imagem que nos ajuda a compreender os efeitos das interações da equipe de filmagem com os moradores da Mata dos Crioulos. Ela também pode lançar luz sobre o desafio proposto pelos nossos interlocutores nos três relatos etnográficos acima. Por fim, aponta um caminho para alcançar o que poderia ser a “conduta adequada”<sup>61</sup> (MATURANA, 2014) diante do problema cognitivo colocado entre nós (equipe, moradores das comunidades e seus aliados) ao longo desses quatro anos de convivência intermitente.

Varela (2014) convoca os “olhos e ouvidos da imaginação” a projetar um móbile com delicadas peças de vidro. Essas peças pendem do móbile como as folhas de uma árvore.

---

<sup>60</sup> Mais de uma vez ouvi, em comunidades da Serra, referências à reputação aguerrida dos moradores da Mata dos Crioulos nos enfrentamentos com os representantes dos parques.

<sup>61</sup> Para Humberto Maturana (2014), a ideia de “conduta adequada” não está pensada como comportamento humano, e sim como uma relação sustentável entre as modificações que o ambiente externo produz no interior de um sistema e os efeitos que esse sistema modificado pode produzir por sua vez nos sistemas do ambiente.

São folhas de vidro que estão ligadas a galhos presos a outros galhos. O menor sopro de vento faz o móbile tilintar: sua estrutura muda de posição, muda o movimento de seus galhos. Os sons do móbile estão ligados às configurações estruturais que ele apresenta quando seu equilíbrio é perturbado. Cada móbile, diz Varela, terá seu próprio timbre e sua melodia (dependendo da forma, dos materiais constitutivos, das relações internas das peças, a relação entre sua disposição e as direções e intensidades do vento, etc.).

O autor propõe colocar essa imagem em movimento. Imagina, então que cada vez que o sopro do vento toca o móbile e faz tilintar suas peças de vidro, a estrutura complexa de hastes e guizos possa aproveitar a energia e a movimentação das partes internas de modo a deslocar-se pelo teto onde se pendura. A imagem fica, assim, ainda mais complexa: cada vez que o vento sopra, o móbile poderá mover-se segundo um "comportamento sensível". Ou seja, móveis com diferentes estruturas, materiais e arranjos de partes não só produzirão sons diferentes, como se movimentarão em momentos, direções e velocidades distintas, 'reagindo' de modo próprio ao vento, e encontrarão condições de estabilidade distintas. Observaríamos um móbile se deslocar até um lugar em que o vento é menos intenso, e aí parar; enquanto outro móbile (ou o mesmo móbile com vento de outra direção) poderia se movimentar na direção da origem da corrente de ar, e tilintando e se agitando com mais intensidade, como que procurando o vento para continuar a 'cantar' e 'dançar'. Varela assegura que este móbile imaginário (mas que pode ser construído) não obedece (não precisa obedecer) a qualquer tipo de projeto prévio, nem depende de uma especificação exterior de como 'reconhecer' o vento e de qual ação adotar correspondentemente. Ele opõe, então, as explicações que a lógica da correspondência e a lógica da coerência poderiam produzir sobre o comportamento ou conduta do móbile:

*"A explicação tradicional da situação seria a de que o sistema tem algum grau de representação interna do ambiente físico. Assim ele sabe como reagir ao vento. Ele tem a habilidade de corresponder ao mundo através do reflexo espelhado de algumas das qualidades desse mesmo mundo. O móbile móvel tornou-se um sistema de representação, quer dizer, um agrupamento ativo de estruturas de atualização autônoma capaz de "espelhar" o mundo à medida que ele se transforma. Ora, se houvesse um engenheiro que tivesse, realmente, descoberto como montar as partes de forma a produzir este comportamento, essa descrição seria adequada. Mas, ex-hypotesis, o sistema surgiu de uma*

*mera soldagem e não de um projeto. Como, então, devemos abordar essa situação? Precisamos de uma guinada súbita, mas enérgica: enfatizamos a coerência do sistema ao invés de assumir a perspectiva de um suposto projeto. Em outras palavras, entendemos o sistema como o tipo cognitivo autônomo: um agrupamento de estruturas ativo e auto-regulável, capaz de informar seu meio ambiente dentro de um universo e através de um histórico de ligação estrutural com ele" (VARELA, 2014, p 49)*

A primeira enxerga uma "unidade comandada externamente com um ambiente independente ligado a um observador privilegiado". A segunda, "uma unidade autônoma com um ambiente cujos traços são inseparáveis do histórico de ligação com aquela unidade e, portanto, sem perspectiva privilegiada".

*"Temos, então dois modos alternativos de descrição. Um pressupõe o espelho ou a representação de figuras, que são relevantes e visíveis a nós, enquanto observadores e requer, de alguma forma, um agente que planeje, porque ele exige um perspectiva através da qual esta correspondência do mundo com as entranhas do sistema seja estabelecida ex-professo. A segunda perspectiva é mais parcimoniosa. Ela afirma que, dentre as muitas formas de soldagem, especialmente aquela por nós observada, permite-nos vislumbrar o mundo do sistema, quer dizer, a forma pela qual ele tem mantido um histórico contínuo de ligação com seu meio, sem se desintegrar. Não há uma ação de espelhar, mas informar. A primeira descrição apoia-se numa lógica de correspondência; a outra, de coerência." (VARELA, 2014, p 49)*

Varela e seu móbile lançam nova luz sobre a natureza das interações entre a equipe e as pessoas da Mata dos Crioulos. É verdade que orientei explicitamente Paulo a preferir sempre a câmera no tripé e que deveríamos fazer planos longos para dar o tempo de "alguma coisa acontecer". Disse a Guilherme, sim, que era importante ter o som direto dos ambientes. Não queria mesmo fazer entrevistas, é verdade. Mas, no afã de dar uma ordem aos acontecimentos e à própria narrativa da dissertação, no item 3.3 transformei em normas, em um programa de 'intencionalidade' do 'móbile-câmera', aquilo que só pode ser narrado como uma descrição das imagens produzidas e do processo de produzi-las. Vi uma lógica da correspondência no material bruto, quando este é o processo do conhecer-trilhar, a formação da coerência como entendida por Varela. Em

suma: as “regras” não eram regras: aquilo que comecei relatando como um programa, um projeto, a ‘operação segundo protocolos’ de correspondência eram, na verdade, ‘relações internas’ e mesmo pedir certas atitudes às pessoas que estávamos filmando era efeito de fases anteriores da constituição do móbile-equipe, por assim dizer, fases que, por terem se desenrolado de um modo e não de outros, faziam a câmara (mais microfones, tripés, bípodes, etc) se movimentar ora de uma maneira, ora de outra. Há um conjunto de regras dedutíveis da série de imagens, mas ele é um efeito descritivo e não a ‘ontologia’ do móbile.

Essas orientações todas e esses aspectos que podem ser adivinhados ou inferidos nas imagens obtidas, podem também ser considerados, desde a lógica da coerência, como expressões de um padrão de interferência intuitivo, o "estar ali" que Amir Geiger vê no Gregory Bateson que estudava os rituais dos iatmul – uma noção que pode lançar luz sobre a capacidade de o móbile vareliano deixar-se afetar pelo vento e reagir a ele.

Em seu primeiro livro – *Naven, um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*<sup>62</sup> (publicado em 1936) – Bateson relata uma forma de estar no campo que pode lançar luz sobre os dias de trabalho na Mata dos Crioulos. O que nos interessa aqui são, sobretudo, as hesitações e dúvidas confessas de Bateson, nas quais reconheço algumas semelhanças com meu trabalho. Mais do que a "descrição de um determinado comportamento cerimonial do povo iatmul da Nova Guiné, no qual homens se vestem como mulheres e as mulheres como homens" (é assim que Bateson define seu trabalho), me interessam as dúvidas e hesitações confessas que teve no campo.

Bateson revela que a escritura do livro consistiu numa série de experimentos nos métodos de pensar sobre dados antropológicos. Ele propunha-se, então, a realizar uma tarefa que lhe parecia impossível: investigar em poucos meses uma cultura complexa e completamente estranha. Em geral, os antropólogos, diz ele, têm um interesse bem definido em algum aspecto específico da cultura quando estão em campo. No caso do

---

<sup>62</sup> Naven é o nome dado a um ritual do povo iatmul, que habitava as baixadas do médio rio Sepik, na Nova Guiné. O ritual celebrava feitos notáveis de jovens iatmul. O irmão da mãe daquele que realizara a ação de destaque – que podia variar do assassinato e decapitação de um prisioneiro de guerra até a construção de uma canoa, por exemplo – vestia-se de mulher. Travestido, perambulava pela aldeia com trejeitos femininos, fazendo ruidosos elogios e saudações ao sobrinho ou sobrinha com demonstrações caricatas de inferioridade. No mesmo ritual, mulheres vestiam-se com trajes masculinos e imitavam com exagero a atitude usual dos homens iatmul.

autor de *Naven*, não havia tal interesse específico. O autor reconhece que faltava-lhe em campo um interesse orientador – e essa é uma das semelhanças a que me referi acima.

*"Não via claramente nenhuma razão por que devesse inquirir mais sobre uma questão do que sobre outra. Se um informante me contava uma história de feitiçaria e assassinato, eu não sabia que pergunta lhe fazer em seguida – e isso não tanto por falta de treinamento, mas por excesso de ceticismo. De modo geral, além de alguns procedimentos-padrão, como a coleta de genealogias e da terminologia de parentesco, deixava que meus informantes passassem livremente de um tema para outro ou fazia a primeira pergunta que me vinha à cabeça." (BATESON, 1936, p 288).*

Esse método, reconhece Bateson, resultava em desperdício, mas também tinha compensações:

*"Sei, por exemplo, como é grande o valor que os nativos atribuem ao seu enorme sistema de nomes totêmicos, e sei disso não por algumas declarações monótonas, mas pela experiência curiosa de listar milhares – literalmente milhares – de nomes por ordem dos meus informantes; e sei disso também pela experiência mais amarga de encontrar meus livros de anotações cheios de nomes quando os procurava para conseguir alguma informação sobre tipos preferidos. (BATESON, 1936, p 288).*

No texto de apresentação da edição brasileira, Amir Geiger nos ajuda compreender o percurso cumprido por Bateson em *Naven*:

*"O etnógrafo, em Naven, “está aí” – afetado (pelo nativo), às voltas com as afetações (de seu saber), em evidência. Suas recorrentes intervenções, a explicitação de suas dificuldades expositivas é que quase eclipsam o (pretense) objeto. (...) Como se um excesso de voz fizesse sobressair os desajustes, num retrato falado de uma cultura, cuja coerência na(rra)tiva não se desenrola, vacila diante das resistências de um confronto ou desencontro “entropológico” – intelecto, afetos e temperamentos numa rede bem complexa."*

A imagem e o som do móvel de Varela tilintando enquanto desloca-se pelo teto podem descrever um "padrão de interferência no campo" (GEIGER, 2008), como o que Bateson rememora e nos convoca a pensar na mecânica da equipe de gravação em maio

de 2016 na Mata dos Crioulos a partir da lógica da coerência. As regras que descrevi (e que cheguei a chamar de "um programa de trabalho para a Mata"), à luz do móbile e das reflexões de MacDougal e de André Brasil, já não parecem normas apriorísticas de como agir no campo, capazes de programar as imagens que resultaram daquele encontro. São, isto sim, expressões da conduta que a equipe, no set, intuía que era adequada (MATURANA, 2014) para dar conta dos problemas cognitivos que apareceram na interação entre a equipe e os moradores da comunidade. As imagens – e a memória – carregam sinais do que foi essa conduta. As imagens são essas, são desse jeito, porque o encontro foi como foi. Não são desse jeito porque decidi optar por determinado posicionamento de câmera apoiando-me em Jean Claude Bernardet, Bela Balázs ou Bresson (de cujos textos eu sequer me lembrava naquele momento ou simplesmente não tinha lido).

O posicionamento da câmera, o tipo de conversa que aconteceu, o tempo dos planos foi aprendido ali com os viventes da Mata, mas também antes, no "histórico contínuo de ligação com o meio" (VARELA, 2014). De minha parte, eu poderia citar meu encontro com os viventes geraizeiros; com os sertanejos da Chapada do Apodi; as muitas ocasiões em que estive num set de filmagem com os meus companheiros de equipe; a educação que recebi de minha mãe e de meu pai. O que citariam meus companheiros de equipe? O que diria Paulo Castiglioni, fotógrafo experiente, sociólogo, aluno de Ana Maria Galano no Núcleo Audiovisual de Documentação (Navedoc) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, capoeirista, criança do subúrbio carioca da Penha nos anos 1970? O que diria Guilherme da Luz, com pouco tempo na profissão de técnico de som, percussionista, ogã de um terreiro de candomblé em Queimados, município da região metropolitana do Rio de Janeiro; único negro da equipe? E ainda Toquim, o mateiro diamantinense, alpinista, então prestes a ser pai; e Cláudio Tammela, morador de Botafogo, criança de Vassouras, no vale do Paraíba, estudante de filosofia? Que memórias e intuições ocorreram a Jovita, Lorico, Tião, Maria, Eicimar, Jandira, Genaro no set de filmagem? São muitos "corposmentes" soprando o móbile de carne, osso, vidro, plástico e silício desde o antecampo, campo e fora de campo e aprendendo outro jeito de ser uns com os outros.

No capítulo seguinte, a partir de entrevistas não estruturadas com meus companheiros de equipe, me deterei sobre as cenas montadas a partir do material bruto de *Mata dos*

*Crioulos* em que eles – os companheiros –, identificam os “sopros” decisivos que levaram nosso móbile a uma nova direção.

## CAPITULO 3

### *Depois do campo*

Neste capítulo, analisarei entrevistas não estruturadas que realizei com os companheiros de equipe Paulo Castiglioni (diretor de fotografia), Guilherme da Luz (técnico de som) e Cláudio Tammela (montador). Suas sensibilidades e afetos, como vimos no capítulo anterior, são também frequências do zunido que foi constitutivo de nossa observação participante na Mata dos Crioulos e certamente são decisivos para a maneira como o nosso “móvil” passeia pelo set de filmagem e pelas imagens que ajuda a produzir na interação com os moradores da comunidade e espectadores do vídeo.

Todas as três entrevistas foram realizadas depois de assistirmos juntos os dois cortes (longo e curto) do vídeo *Mata dos Crioulos*. As percepções de Cláudio, Paulo e Guilherme muitas vezes ecoam outras conversas que tivemos sobre nossa convivência com os moradores daquela comunidade e são, não raro, convergentes com algumas reflexões que já apareceram em capítulos anteriores, quando suas vozes ainda não estavam tão destacadas quanto estarão no presente capítulo. Os pontos principais das reflexões que virão adiante não estão, porém, nessas convergências. Estão, isto sim, nas contradições, dúvidas e hesitações que marcaram esses encontros com meus companheiros de trabalho e nas noções de *gesto* e de *pose* que apareceram em todas as três entrevistas, ainda que de maneiras bastante diferentes em cada uma delas.

### **3.1 Cláudio**

As gravações de Mata dos Crioulos resultaram em pouco mais de 11 horas de material bruto. Ao longo do ano de 2016 as imagens descansaram em três hds externos diferentes, enquanto eu cursava as disciplinas de meu primeiro ano no PPGMS. Durante esse período, exibi algumas cenas para amigos, para meu orientador e colegas do programa. O trabalho de montagem começou nos primeiros meses de 2017, e participamos dessa etapa eu e o montador Cláudio Tammela, que editou *Sempre Viva* e que esteve em Diamantina na ocasião da exibição desse vídeo no teatro Santa Izabel. No momento da entrega desta dissertação à banca examinadora, esse trabalho ainda não havia terminado.

Chegamos, Tammela e eu, a dois cortes possíveis do material, aos quais venho me referindo ao longo desta dissertação, mas as formas desses cortes são ainda bastante

instáveis e seguiremos trabalhando nelas mesmo depois da defesa e da entrega de sua versão final. Um desses dois cortes é longo, com 73 minutos de duração, e outro é curto, com 26 minutos de duração. Esses cortes ainda não têm sua forma final nem o acabamento que usualmente se dá a um filme, como o tratamento de cor e a mixagem do som.

Assistimos, Cláudio e eu, a todo o material bruto na ordem em que foi gravado e selecionamos os melhores planos para colocá-los em cenas e sequências de maneira que fosse *coerente* com o convívio entre equipe e moradores da mata naqueles dias de maio de 2016. Para MacDougall, quando fazemos um filme, estamos “avançando nossas ideias sobre um mundo cuja existência não deve nada a nós” e, nos filmes, usamos materiais encontrados nesse mundo. Para o autor, podemos dar a esse material uma modelagem que corresponda às nossas redes de significação ou deixar ressoar os relances de existência que porventura existam nesse conjunto informe de imagens (MACDOUGALL, 2009, p. 67-68). Mais do que articular, nos cortes, as “redes de significação” que percorremos nos vídeos anteriores – a agroecologia, os conflitos socioambientais, as resistências – queríamos fazer ressoar esses relances de existência ou, como vimos no capítulo anterior, criar estruturas no vídeo para que ao *ser* fosse permitido *viver* no vídeo (idem, p. 65) .

Revimos o material diversas vezes ao longo dos seis meses que se seguiram, construindo sequências e cenas, escolhendo planos, cortando pedaços deles – começos, meios, fins. Procuramos privilegiar os planos longos e montar as cenas respeitando, no interior de cada sequência<sup>63</sup>, a ordem de gravação dos planos. Evitamos o “insert” – artifício da montagem em que um plano mais fechado ou muito aberto é inserido entre dois outros com a exclusiva função de cobrir um corte seco, um “jump cut”, mesmo porque eram raros os planos, no material bruto, que se prestassem a esse tipo de uso. A maior parte do material é composta por planos abertos ou planos em que acompanhamos uma ação de alguém.

Batizamos cada sequência com um apelido ou uma descrição breve: “a igreja”, “a morte da galinha”, “garapa”, “a lapa do veado”, “uma noite na casa de Jandira”, entre outros. Esses nomes foram escritos em papéis adesivos do tipo *post-it*, com uma cor atribuída a

---

<sup>63</sup> Segundo Aumont, uma sequência é “um movimento facilmente isóvel da história contada num filme”, ou seja, um segmento dele que é capaz de, isolado, contar alguma coisa.

cada núcleo familiar. Amarelo para Tião e Maria, rosa para Jovita e Lorico, azul para Jandira, verde para qualquer coisa que fugisse a essa categorização (como a cena da igreja e imagens de paisagens). Durante semanas a fio, como num híbrido de jogo da memória e dominó, testamos combinações de sequências desses papéis colados na parede da ilha de edição. O jogo na parede espelhava a “*timeline*” do software de edição e vice-versa. O corte de longa metragem tem sequências de todas as três famílias que visitamos e foi estruturado numa montagem paralela de cenas de cada um dos três núcleos ao longo de três dias e duas noites. O curta metragem tem apenas imagens que gravamos na casa de Jandira, além dos planos de paisagens do território. Nenhuma das duas montagens obedece estritamente a cronologia da gravação.

Ao longo dos meses em que trabalhei com Cláudio Tammela na montagem dos vídeos, mantive uma espécie de diário de campo da ilha de edição. Fiz anotações sobre o material bruto, sobre referências de filmes, desenhamos juntos estruturas de roteiro para testar na montagem, anotei coisas que pensei e que Cláudio disse, pedaços de conversas. A entrevista com Cláudio aconteceu na ilha de edição. Em pouco tempo, nos esquecemos da ideia da entrevista e passamos a fazer testes de subtração, inclusão e deslocamentos de cenas no corte curto de *Mata dos Crioulos*.

As notas da ilha de edição, a conversa com Cláudio e as alterações que testamos no corte em nossa mais recente sessão na ilha de montagem dizem respeito à presença no vídeo, em termos inclusive quantitativos, da interação entre equipe e moradores da comunidade (algo que tem a ver não só com essa zona de conversibilidade entre ações e gestos<sup>64</sup>, mas com aqueles controles do excesso de significados que Edwards (2016) soube apontar na prática fotográfica-antropológica, como veremos adiante). Na entrevista, Cláudio opina que o trabalho de montagem levou *Mata dos crioulos*, em seu corte mais curto, para o território do cinema verdade<sup>65</sup>. Na entrevista ele ponderou que esse vídeo, precedido por um vídeo mais verbal como é *Sempre Viva*, se deslocou durante a montagem na direção do documentário de observação. Um tipo de observação que chamou de “afetuosa”. Para entender o deslocamento a que Cláudio se refere,

---

<sup>64</sup> Galard (2014), que discutiremos adiante.

<sup>65</sup> Segundo Aumont, expressão cunhada por Jean Rouch e Edgar Morin em 1960 para designar um tipo de documentário que era possível produzir a partir do desenvolvimento das “tecnologias leves” de registro de imagem e som e no qual o cineasta não oculta a presença da câmera no ambiente e usa o filme como “pesquisa do mundo real” (AUMONT, 2003, p51)

recorrerei às categorias estabelecidas por Bill Nichols em sua *Introdução ao documentário*. Tenhamos em mente, também, para entender a fala de Cláudio, a reflexão de Tim Ingold sobre o método da observação participante na antropologia (que vimos na seção 2.1 do capítulo anterior).

Bill Nichols delinea seis modos de fazer documentário, ressaltando que são bastante permeáveis e que, ainda que o autor os apresente numa ordem cronológica de aparecimento das “escolas” de documentário, elas não formam uma cadeia evolutiva em que as abordagens mais recentes desse tipo de filme se sobrepõem às mais antigas (NICHOLS, 2005).

Nos deteremos aqui sobre dois desses modos de fazer. O *observativo* e o *participativo*. Nichols situa o surgimento do gênero observativo nos anos 1960, no hemisfério norte, e o relaciona aos avanços tecnológicos que produziram câmeras 16mm e gravadores de áudio que podiam ser carregados por uma só pessoa, de forma que os operadores de câmera e de som podiam mover-se livremente pelo espaço “e gravar o que acontecia enquanto acontecia”. Trabalhando de modo observativo, o cineasta, segundo Nichols, abria mão de seu controle sobre a encenação em favor da “observação espontânea da experiência vivida”. É “estar presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente” (NICHOLS, 2005, p 148); é a ideia de filmar como se a presença do cineasta na cena fosse a de uma mosca na parede.

Nichols evoca o método da observação participante, tal como empregado na antropologia, para explicar o que é o *modo participativo*<sup>66</sup>. Esse tipo de documentário, segundo Nichols, dá ao espectador uma ideia do que é a experiência da gravação vivida pela equipe de documentaristas e as implicações da presença da equipe para o desenrolar do trabalho de filmagem. “Estar presente exige participação; estar presente permite observação” (NICHOLS, 2005, p. 153).

*“A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta na “cena”. Supomos que o que aprendemos depende da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações*

---

<sup>66</sup> O surgimento do que Nichols chama de modo participativo acontece em sintonia com o deslocamento da relação entre fotografia e antropologia descrito por Elizabeth Edwards à qual nos referiremos na próxima seção. O diálogo entre esses dois textos é sugerido por mim. O texto de Nichols, sendo anterior, não menciona as ideias de Edwards, e esta, no principal texto aqui trabalhado, também não se refere a Nichols.

*sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. (...) (NICHOLS 2005, p 155)*

O modo participativo parece estar próximo daquilo que Cláudio define como “observação afetiva”. Nichols, como vimos, vai aos métodos de trabalho da antropologia para tentar definir esse modo de fazer documentários.

### **3.1.2 A ilha da entrevista interrompida**

Antes de passar à próxima seção, descreverei as alterações que Cláudio e eu fizemos no corte curto de *Mata dos Crioulos* quando interrompemos a entrevista a que me referi acima. A conversa com Cláudio aconteceu pouco antes da entrega deste texto à banca e os efeitos das mudanças no corte ainda não estão claros para mim –, mas intuo que elas são importantes inclusive para nossas considerações finais. Foram experimentos de ordenação das cenas e inclusão de outras, e não chegamos a uma forma final do vídeo.

Os ajustes mais relevantes que fizemos foram os seguintes:

1) Deslocamos para o começo do vídeo, seguindo-se aos planos iniciais de paisagens, a sequência que aparece no corte curto de *Mata dos crioulos* em 04’48”. Trata-se da sequência em que apresentamos Jandira, a mãe daquela família, ao espectador. No primeiro plano da sequência, ela entra em quadro por um corredor formado por duas pedras e chega a um campo de flores do tipo “pé de ouro”. Ela começa a apanhar as flores e a vemos num enquadramento aberto. Depois, num enquadramento fechado de suas mãos e pés que se movem no trabalho da panha. Finalmente, vemos seu rosto em *contra-plongé*<sup>67</sup>. Essa sequência passou a anteceder aquela em que as crianças apanham flores e disputam entre si pelo maior molho de sempre-vivas.

2) Incluímos logo em seguida da cena noturna, que se segue à cena da panha de flores, a sequência em que Jandira lava louça na bica do terreiro (17’53” do corte longo). Ela limpa os pratos enquanto vê os filhos brincarem no galpão. Presta atenção às brincadeiras deles e ri da agitação da criançada.

---

<sup>67</sup> O posicionamento em *contra-plongé* é aquele em que a câmera vê as coisas de baixo pra cima, como uma criança que vê um adulto.

3) Incluímos antes da sequência do culto na igreja (10'00'' do corte curto) a cena em que a família de Jandira toma café da manhã (1h00'23'' do corte longo). Nessa cena existem muitos pequenos acontecimentos protagonizados pela mãe e pelas crianças, que têm o semblante de quem acaba de sair da cama. A menina Déa faz café e uma de suas irmãs a assiste pelo monitor acoplado à câmera: “Eu tô vendo Déa!”, diz a irmã caçula. Déa sorri. É um instante que tem efeito semelhante àquele narrado na seção *Segundo relance* do capítulo 2. A cena continua, agora atenta ao que acontece ao redor do fogão: o irmão mais velho de Eicimar, Nêgo, ridiculariza a notícia da passagem da tocha olímpica (ação promocional das Olimpíadas de 2016, no Rio de Janeiro) por Diamantina. Ele diz, na cena, que, quando a tocha passar pela cidade, assistirá à passagem da calçada, “todo *empeitado*, que nem um soldado!”. Todos riem do gracejo de Nêgo, sobretudo a mãe e, inclusive, a equipe de filmagem.





*Série de figuras 5: um fotograma de cada uma das três cenas incluídas descritas acima.*

A primeira modificação destaca a figura da mulher Jandira num vídeo em que predominavam as ações do menino Eicimar. Ela passa assim a ser a primeira pessoa que vemos no documentário, em interação com as prodigalidades do território, colhendo a flor, inaugurando a relação daquele povo com o espectador. A segunda modificação dá novo matiz à relação entre a mãe e os filhos e apresenta o espaço doméstico atentando para a mãe. A terceira modificação traz uma série de comentários sobre elementos exteriores àquela casa: a menina que vê a irmã pelo monitor da câmera, a ridicularização da ação promocional olímpica (que, noto, diz respeito ao lugar de onde vem a equipe de filmagem), a risada de todos na sala.

### **3.2 Guilherme**

Exatamente antes da entrevista não-estruturada com o técnico de som Guilherme da Luz, eu e ele assistimos juntos aos dois cortes do vídeo. Depois da sessão, ele, antes mesmo que eu perguntasse qualquer coisa, falou dos intervalos nas gravações e dos momentos de descanso da equipe. O técnico de som se referiu a duas cenas fortes do corte longo do vídeo. Vejamos como ele o faz:

*O mais marcante pra mim é principalmente quando a gente estava na casa das pessoas, com câmera desligada e som desligado. E fazia parte mesmo. Sentava na mesa, conversava de noite, tomava café, ouvia história – e tome história! Na casa da dona Jovita e do seu Lorico, sentado ali na cozinha de noite tomando*

*café até pra ir dormir... E tome história! Como a história do Isidoro, que eu acho que merecia ser mais aprofundada.*

Guilherme se esquece do fato de que estávamos gravando no momento em que ouvimos essa história e enquanto estávamos sentados todos juntos na cozinha, tomando café. A cena a que Guilherme se refere é aquela aparece aos 23'47'' (do corte longo), na qual Lorico conta o caso. Fala de um escravo fugido que viveu numa lapa dentro de uma área de vegetação mais densa que fica dentro do território da comunidade. Diz-se que esse homem morava ali e garimpava nos arredores da lapa<sup>68</sup>. Quem procura a velha morada de Isidoro pode até ser capaz de vê-la, mas nunca consegue chegar até ela. Na lapa ou na mata, quem passa pode encontrar uma garrafa cheia de diamantes. Quem a vê e quer tê-la para si, deve pegar a garrafa com as mãos, de imediato. Caso contrário, a garrafa desaparece. Os que já viram a velha morada de Isidoro contam que na entrada existe uma gameleira. Numa das pedras de seu interior está pintada a figura de um veado. Os “campineiros” que campeiam gado ou apanham flor perto dali pode às vezes ouvir o som de uma marreta batendo nas pedras.

Guilherme (que já havia ouvido a primeira narração) interpreta a narrativa de Lorico:

*“Eles não contam isso à toa prá gente. Eles estão dizendo: "a gente é feito disso também, é encantado também. (...) É essa a questão da sensibilidade. Eles conseguem enxergar as coisas. Até enxergar as presenças que tem na natureza.”*

Ele vê essa afirmação de diferença em mais uma cena, aos 42'54'' do corte longo:

*“Aquela cena do Lorico abrindo o braço em cima do cavalo é isso... Ele tá mostrando ali que sabe fazer coisas que a gente não sabe. Ou pelo menos sabe fazer de um jeito que a gente não sabe fazer... E sabia que a gente tava olhando pra ele e que tava gravando”.*

---

<sup>68</sup> O garimpo de diamantes continua a povoar a imaginação das comunidades da região e no município de Diamantina funciona, ainda hoje, o Garimpo da Areinha, às margens do Jequitinhonha. Em 2015, mais de mil pessoas ainda trabalhavam nesse garimpo. Nas montanhas e córregos da região ainda é comum o garimpo artesanal, como vimos e nos contamos em nossas andanças pela região.



*Figura 6: Lorico fica de pé sobre cavalo.*

Guilherme mencionou, no começo da entrevista, a nossa (da equipe) convivência com os moradores da Mata quando não estávamos gravando. Curiosamente, quando ele desenvolve a ideia, acaba se referindo a dois momentos que foram gravados e que são cenas do corte longo de *Mata dos Crioulos*. Pedi que me explicasse essa aparente contradição.

*“É que essa montagem é isso né? Deixar as coisas acontecerem, não tinha regra. Era ficar parado... Isso influencia no nosso comportamento no set, né. De ficar ali por perto e acionar o equipamento quando rolava alguma coisa que a gente achava que era do filme.”*

A fala de Guilherme parece confusa: diz que os momentos marcantes foram com a câmera e o microfone desligados. Quando se refere ao que havia de importante nesses momentos, fala de momentos em que estávamos registrando imagem e som. Interpelado sobre a contradição, responde que a diferença entre estar desligado e ligado era pequena. Insisti na conversa. Perguntei a ele: como saber, então, o que “era do filme”?

*Ah, variava. Cada situação era uma coisa... Mas dava pra saber que a gente ia gravar... Eu ficava ligado no pessoal, prestando atenção nas coisas que eles estavam fazendo e em você e no Paulo. Dava pra saber quando ele estava gravando pela monitoração da câmera, aí eu gravava também. Mas nós três já*

*fizemos muita coisa junto, aí dá pra saber, um olhava pra cara do outro, dá uma piscada, acena com a cabeça, um sinal com a mão... e às vezes também você falava "vamos rodar isso", aí gravava. Ou saía pra gravar uns passarinhos, umas ambiências, que sempre precisa né, é bonito usar. É isso.*

Proponho interpretar as falas de Guilherme sobre o gesto acrobático de Lorico e nossos sinais para o acionamento da gravação a partir do que possa ser a intenção e o desdobramento desses gestos. Para isso, acionaremos a noção de *entrosamento* elaborada etnograficamente pela antropóloga Julia Sauma.

Essa palavra, entrosamento, é, no Brasil, utilizada com frequência no campo semântico esportivo, referida, sobretudo, aos esportes coletivos, mais ainda ao futebol. O gol de Carlos Alberto Torres na final da Copa do Mundo de futebol de 1970, contra a seleção da Itália, traduz à perfeição esse sentido. A narração dos locutores faz corpo com o significado: Clodoaldo dribla um, dois, três italianos na intermediária do campo brasileiro, passa a bola pra Rivellino. Ele cruza a linha do meio do campo para encontrar Jair próximo à quina esquerda da grande área italiana. Jair se aproxima de Pelé, passa a bola para o Rei e se afasta, procurando a ponta esquerda. Pelé está postado alguns metros atrás da meia-lua, olhando para frente, para a meta italiana, calmo, com a bola já no pé. Sem sequer olhar para o lado direito, toca a bola na direção daquilo que no seu campo de visão era um espaço vazio. Aquela superfície – aparentemente vazia – é atravessada por Carlos Alberto Torres, que corre pela direita do campo e, no embalo, desfere na bola (que alcança a altura exata do pé de Torres depois de atingir um desnível do gramado) a patada única que sela a vitória brasileira. É a epítome do entrosamento.

Trata-se de uma compreensão mútua que só pode ser alcançada com trabalho e tempo compartilhados, com comunicação verbal e não verbal, tentativas e erros, intensas negociações e parcela de sorte. É uma conjunção das complementaridades e misturas entre ocupar/desocupar, cheio/vazio, dente/entrosa, pausa/movimento, avanço/recuo. Trata-se de criar espaço para que o outro possa evoluir, deslocar-se em função do outro ao visar e ser visado, comunicar-se. No limite, retomando o exemplo futebolístico, sem o outro time em campo também não haveria entrosamento.

A antropóloga Julia Sauma, em sua reflexão sobre os processos de identificação e diferenciação entre os Filhos do Erepecuru, quilombolas da região de Oriximiná, no Pará, nos ajuda a enxergar a complexidade da noção de entrosamento que pode decorrer

dos gestos a que Guilherme se refere. A noção de *afroindígena* com que (ou *para a qual*) Sauma opera também lançará luz sobre um episódio ocorrido em minha mais recente visita à Serra, em março de 2017, como veremos adiante, nas considerações finais.

Em “Entrosar-se, uma reflexão etnográfica afroindígena”, a autora propõe uma *etnografia afroindígena* para compreender como um grupo de negros escravos fugidos se estabeleceu numa “paisagem indígena” e reflete sobre os desdobramentos desse processo no presente. Sauma analisa o *conceito nativo* de “entrosamento”, e destaca a centralidade da alteridade e de seu controle na cosmogonia dos Filhos do Erepecuru (SAUMA, 2014). Ela relata que, ao retornar à comunidade, três anos após sua jornada anterior de trabalho de campo, um dos Filhos do Erepecuru lhe transmitiu com entusiasmo a notícia da aproximação entre os quilombolas e os povos indígenas Kaxuyana e Waiwai, que habitam territórios vizinhos. Em uma série de reuniões, os três povos discutiram problemas comuns, dançaram e caçaram juntos. Ao fim da conversa com a antropóloga, o quilombola celebrava os entrosamentos entre índios e negros, “coisa que não se via há muito tempo”, segundo ela. Sauma explica que os Filhos têm, em seu cotidiano, poucos encontros com povos indígenas. Essas relações com os índios, contudo, são importantes para a história do grupo. Referem-se aos povos indígenas como “os primeiros donos” da terra, admiram seus “pajés muito poderosos” e contam que seus antepassados aprenderam com esses povos a viver naquele território. A partir dessa pequena história, a autora detém-se sobre a noção de entrosamento usada entre os Filhos. Uma grande variedade de relações é descrita nos termos do “entrosamento” ou de sua ausência: as aproximações da autora com uma determinada família no campo de pesquisa; a relação de uma família quilombola com outra família recém-chegada à região; casamentos e interações entre cônjuges muito diferentes em suas preferências. “Entre os filhos”, afirma, “o entrosamento é, por definição, uma relação que tem na alteridade o seu fundamento”. Sauma descreve, a seguir, o relato mítico que os Filhos fazem da chegada dos antepassados –negros, escravos, fugidos – à região do Erepecuru, a Lenda das Cobras Grandes. O relato gera o que Sauma descreve como “*uma cadeia de entrosamentos que estão continuamente se fazendo, afrouxando e estreitando, sem ruptura*” (SAUMA, 2014).

A lenda trata de como duas cobras gigantes (uma fêmea e um macho, irmãos entre si) tomavam conta da região do Erepecuru. Na época em que os antepassados dos Filhos do

Erepecuru começaram a chegar, a irmã cobra devorou um deles. O irmão sentiu-se contrariado com o comportamento violento. O desentendimento entre os dois animais míticos resulta em um confronto titânico. Depois do enfrentamento, a cobra macho prevalece. As duas cobras – "donos dominantes" do lugar – desaparecem. Nesse momento, se abre o caminho dos Filhos do Erepecuru para o que hoje é seu território. Na chegada, eles contam com a colaboração de um poderoso pajé indígena e de diversos animais mensageiros. A narrativa é plena de exemplos da *"oposição entre aqueles que estão abertos às relações com os outros e aqueles que as bloqueiam"*. Sauma destaca ainda o caráter inovador da chegada dos Filhos ao território. Ao abrir caminho para gente de fora e instituir um novo regime de propriedade, em vez de um único dono, tem lugar *"uma relação entre donos (visíveis e invisíveis) sobrepostos e entrosados"* (SAUMA, 2014). O retorno das cobras grandes ao território é uma possibilidade constante, que se insinua nos momentos de conflito entre parentes, por exemplo. Nessas ocasiões, corre na comunidade a notícia do avistamento de cobras no fundo do rio. Para Julia Sauma, este é um sinal de que os entrosamentos entre os Filhos e os donos invisíveis do território seguem em curso e exigem atenção permanente.

O entrosamento aparece como *"relação paradigmática dessa paisagem com múltiplas camadas"*. Essa instabilidade se estende também aos corpos dos Filhos e Filhas do Erepecuru, que, dependendo de algumas variáveis, podem estar mais ou menos vulneráveis às influências dos donos invisíveis do território, entrelaçados, por sua vez, com as *narrativas* herdadas – no sentido (ingoldiano) de *aprendidas com* (e não de transmitidas por) alguém mais experiente, de *incorporadas à vida* – dos “donos antigos do lugar”<sup>69</sup> (SAUMA, 2014).

Sauma qualifica a chegada dos antepassados dos Filhos ao território como provocadora de rupturas dos entrosamentos do lugar pelas seguintes razões: 1) essas pessoas de fora chegaram a um território dominado e fechado e não havia para elas alternativa de sobrevivência que não fosse a de ultrapassar quaisquer barreiras para buscar um lugar seguro para viver; 2) a chegada dos negros escravos fugidos causa um conflito cosmogônico entre irmãos, o pior tipo de conflito imaginável para os Filhos; e 3) a Mãe Cachoeira, dona invisível da Cachoeira do Chuvisco (elemento importante da paisagem

---

<sup>69</sup> Nesse sentido, aliás, a dimensão territorial do entrosamento já pode emprestar às ideias de patrimônio uma imagem (ou mesmo uma inflexão pragmática) bastante forte, que aponta para a valorização ecológica dos *repertórios* de comportamentos

local), inclui os negros escravos fugidos na transformação do regime de propriedade no Erepecuru e estende a eles sua proteção, permitindo que se tornem, eles também, donos e parentes que terão sua descendência naquele rio.

Sauma cita a reflexão Renato Sztutman sobre xamanismo ameríndio, em que ele destaca que as *Mitológicas* de Lévi-Strauss<sup>70</sup> dão especial importância à distância e ao excesso nas práticas xamânicas. No caso da distância, Sztutman nota que é a mediação do fogo doméstico que mantém céu e terra suficientemente separados. Um desequilíbrio dessas distâncias poderia resultar num mundo queimado, no caso de proximidade excessiva, ou um mundo podre, no caso de distância exagerada. A boa distância entre todos os elementos deve ser observada: nem tão próximos, nem tão distantes. Do contrário, catástrofes cósmicas podem ser deflagradas, podendo inclusive resultar num retorno ao tempo mítico primordial. A cosmologia política dos Filhos “se preocupa em abrir a paisagem com moderação e mantê-la aberta por meio dos relacionamentos com seus primeiros donos”. A autora propõe entender essa cosmologia como uma ecologia dos entrosamentos:

*"Uma forma de se relacionar com a paisagem e seus diversos elementos-donos, a partir da diferença. Essencialmente, esses entrosamentos podem ser entendidos como o desejo permanente pela coletivização controlada, em vários níveis, em uma paisagem onde o Encantado está sempre tentando capturar as pessoas e onde os conflitos entre parentes têm consequências cosmogônicas."*  
(SAUMA, 2014)

O controle da distância e os processos de afastamento e aproximação parecem estar no fundamento da noção de “entrosar”. A definição de “entrosa” no dicionário Houaiss, substantivo do qual deriva o verbo, nos ajuda a encontrar no trabalho de Sauma algumas chaves para seguir adiante. Do dicionário Houaiss:

*Entrosa [de entrós] S. f. 1 Roda dentada que engrena em outra; endentação 2. Cada um dos espaços entre os dentes da roda.*

*Entrosar [De entrós + ar] 1 meter os dentes de uma roda pelos vãos de outra: endentar, engranzar, engrazar. 2 Por em ordem, organizar 3. Adaptar um meio*

---

<sup>70</sup> Lévi-Strauss, 2011. Obra monumental em quatro volumes, de análise sociocsmológica da mitologia ameríndia.

ou situação; ambientar 4 Fazer adquirir amizades. 5 Encaixar, introduzir. 6 Encaixar-se, adaptar-se. 7 Harmonizar-se, afinar-se, sintonizar.

A *entrosa* é, portanto, o espaço vazio em uma engrenagem. Trata-se do espaço que permite que uma roda dentada se mova sobre a outra e, movendo-se, coloque em movimento aquela que lhe cedeu o espaço vazio da *entrosa*. A cada passagem de um novo dente, a *entrosa* seguinte muda de papel, restituindo a dádiva que recebeu da outra, quase como seres hermafroditas que se fecundam de forma cruzada. Posto de outra forma, uma roda dentada avança sobre outra, empurrando-a e deslocando-a para ocupar seu lugar na *entrosa*.

O cinema já nos deu uma visão do interior dessas engrenagens. Em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, Carlitos aperta parafusos na linha de montagem. Com um telefonema, o dono da fábrica ordena acelerar o ritmo da produção. As esteiras que movem as engrenagens da linha de montagem correm cada vez mais ligeiras. Carlitos, assoberbado, cai sobre a esteira por onde passam as peças que ele não para de aparafusar. É, então, tragado pela máquina e alcança as entranhas do aparelho. No corte que nos leva ao interior das engrenagens, muda a trilha sonora. Se a música antes sublinhava o frenesi, agora que estamos dentro da máquina, parece mais uma canção de ninar. No plano, vemos a máquina por dentro, num corte longitudinal. As rodas dentadas a um tempo mastigam e acolhem Carlitos, que desliza entre elas, seu corpo tocando e deixando-se tocar pelas *entrosas* e dentes das engrenagens. A passagem pelo interior do aparelho o afeta. Ele não sai da mesma forma como entrou. Carlitos é cuspidado pela máquina e passa a agir como um louco, mas não como um homem arruinado. Em movimentos frenéticos ele aperta parafusos no ar, mas não exatamente como antes. Repete o gesto, mas o faz diferente, a ação é outra<sup>71</sup>. Em vez de parafusos, aperta narizes e mamilos de colegas, botões do vestido de uma mulher, dança pela fábrica, quase derruba um enorme barracão, sai pelas ruas e envolve-se sem quase dar-se conta numa manifestação por direitos dos trabalhadores. Atravessar as *entrosas* parece tê-lo apaziguado para logo em seguida lançá-lo no turbilhão da atualização de virtualidades antes não imaginadas.

---

<sup>71</sup> A distinção entre ação (instrumental, prosaica, encadeada) e gesto (significativo, poético, autocontido) foi interessantemente abordada por Jean Galard (2018), como veremos adiante.

Os apanhadores de flor também mudam de entrosamento conforme percorrem as prodigalidades de seu território. A idéia aparece numa fala de Jovita no vídeo *Sempre Viva*. Ela descreve o ciclo ecossistêmico e econômico dos apanhadores de flor da Mata dos Crioulos, como vimos no capítulo anterior: "Deus é tão maravilhoso! No tempo de mexer com a roça, não é o tempo da campina e no tempo da campina nós já cuidamos das nossas roças". Isso não significa, porém, que os campos, na época das roças, estejam vazios. Nem que as roças, na época da campina, desapareçam completamente. No alto da serra, depois de colhidas as flores, serão gestadas as flores da estação seguinte, que brotarão depois do fogo da estação seca.

Até aqui, elencamos algumas qualidades do *entrosamento*: a mecânica da roda dentada, a adivinhação dos usos potenciais das superfícies pelo Rei Pelé e seus companheiros, a complementaridade de ativação e desativação dessas potências identificadas por Jovita a partir de seu complexo paradigma ecológico, no território tradicional da Mata dos Crioulos, as aberturas e fechamentos de espaços e corpos no Erepecuru. O entrosamento poderia estar na criação (conflituosa ou pacífica) de superfícies de contato, na articulação de campos que podem ser ativados ou não, na atualização de virtualidades latentes por um gesto proposital ou pelo acaso. O capítulo 11 do *Tao Te Ching* (Lao Tsé, 600 AC) parece articular alguns desses aspectos vistos acima:

*Trinta raios convergem para o meio de uma roda  
Mas é o oco em que entra o eixo que a torna útil.*

*Moldamos o barro para fazer um vaso;  
É o espaço dentro dele que o torna útil.*

*Serramos a madeira para uma casa;  
É o vão que a torna habitável.*

*Por isso, a vantagem do que está lá  
Assenta exclusivamente  
na utilidade do que lá não está.*

As imagens evocadas pelo *Tao* têm par no móbile de Francisco Varela (2014): ele não tilintaria se não fossem os espaços vazios entre suas peças e não se moveria pelo teto, cedendo lugar ao vento que sopra.

### 3.3 Paulo

Nas diferentes entrevistas não-estruturadas que realizei com meus companheiros, dois pontos se repetiram. Todos eles haviam assistido os dois cortes do vídeo, e pedi a todos eles que estabelecessem, referindo-se a cenas de qualquer um dos dois cortes, as diferenças mais importantes entre a forma como trabalhamos em *Sempre Viva* e em *Mata dos Crioulos*.

A resposta de Paulo a essa provocação inicial falava do padrão de acionamento da câmera nas gravações de 2016:

*"A gente ficava muito tempo com a câmera ligada. Assim ela acaba virando uma coisa a mais no ambiente. Claro que a presença dela modifica tudo ou quase tudo que acontece naquele lugar. Mas, se a gente fica o tempo todo cortando o plano e reposicionando a câmera, se tem um ritmo muito frequente de acionamento e corte, a câmera vira mais do que uma coisa no ambiente, vira o centro de toda atenção. Lá (na Mata, na segunda viagem), a gente ficou mais imóvel e acho que a cena se desenrola sem a câmera ter tanta importância. O tempo parado, tempo de ficar ali olhando mesmo, é fundamental. Parece óbvio, mas isso faz uma diferença no destaque que a câmera tem. Esse jeito de usar a câmera ajuda a definir a forma como o tempo vai agindo na cena. Quando tá filmando lá na hora tem tempo pra incerteza, silêncio, não saber o que vai vir depois..."*

Ele reforça a impressão de que há muito em comum entre os entrosamentos que ocorreram no set de filmagem e a imagem do móbile de Varela. Paulo assinala que, por mais que tivéssemos uma ideia sobre como nos comportaríamos no set, a forma de estar ali foi construída por tentativa e erro durante as gravações e menciona um acontecimento que nos provocou algum desconforto no set de filmagem.

*Na casa da Jandira, por exemplo, isso apareceu bastante. Ali a nossa mecânica estava mais afinada. Mas acho que essa surpresa maior com as coisas que aconteciam na casa da Jandira é muito por causa das crianças, também. As crianças dela perguntavam toda hora pelas nossas, lembra? Elas repetiam nossos nomes várias vezes por dia, meio que tentando memorizar e perguntavam toda hora o nome dos nossos filhos. Era todo mundo atiçado com a gente... "um*

*estranho na nossa casa", todo mundo querendo chamar atenção. Não sei qual foi o registro que eles fizeram daqueles dias, mas era muito mais a nossa presença física ali do que a presença da câmera. Tem aquela conversa que a gente sempre tem... Que a gente fica idealizando que a pessoa não teve a espontaneidade que a gente queria que ela tivesse naquela hora e que fez a pose, que não deveria fazer a pose. É o caso daquela situação da Emiliana na cachoeira e até antes, ali na pedra de onde a gente filmou o plano mais aberto da casa deles. Ali a gente ficou reclamando, meio contrariado com a pose, chegou a falar alguma coisa com ela pra não fazer e tal, né? Uma idiotice nossa. Mas a espontaneidade é a própria pose. E ela fez a pose. Ela não estava nem aí pra gente, fez do jeito que ela queria (risos). E cavou um lugar no vídeo, tava sempre perto da câmera e fazia o que queria. Fez pose, xingou o irmão, apanhou flor na nossa frente no campo, brigou... Ela não gostava de nadar e não nadou na cachoeira quando a gente foi lá achando que ia filmar isso...*



*Série de Figuras 6: Um fotograma de cada uma das cenas a que Paulo se refere no trecho anterior.*

Paulo se refere a duas cenas. A primeira delas é a que aparece aos 21'34'' minutos do corte curto. A segunda, aos 17'14''. Nas duas, as crianças mostram-se inteiramente conscientes da presença da câmera e de seus operadores ali. Vamos buscar num artigo de Elizabeth Edwards (2016) subsídios para refletir sobre o sentido daquelas poses e as razões para o desconforto. Em “Rastreado a fotografia” a autora mapeia o deslocamento da relação da prática antropológica com o meio fotográfico. Ainda que estejamos aqui sempre nos referindo à imagem em movimento e que estejamos conduzindo uma pesquisa que não se dá unicamente no campo estrito da antropologia, acredito que a reflexão de Edwards pode nos ajudar a analisar as cenas posadas de Mata dos Crioulos.

Edwards trata de três diferentes momentos do entrelaçamento entre fotografia e antropologia. No primeiro deles, que se refere ao período entre 1890 e 1970, a discussão central sobre fotografia trata da força das imagens técnicas como dado cientificamente relevante. No segundo, entre 1970 e 1990, a fotografia suscita uma discussão crítica sobre a lógica da representação da colonização ocidental. De 1990 ao presente, a ideia da não-passividade dos ‘objetos’ de registro científico e das pessoas subalternas retratadas domina os debates.

Nos deteremos aqui sobre o momento inicial descrito por Edwards, em que a fotografia desempenhou papel importante na produção do “corpo colonial” enquanto objeto antropológico – papel esse que tornou-se um elemento chave da crítica cultural na chamada “crise da representação” que começou na década de 1970 (EDWARDS, 2016, p 154). Remetendo-se a observações de autores clássicos da antropologia do começo do século XX – Malinowski, Bateson, Mead, Evans Pritchard e E. H. Man – a respeito de suas respectivas produções fotográficas, a autora nota uma tensão, nas percepções que esses antropólogos tinham de suas fotografias, quanto à função da pose e à incidência da mesma sobre a qualidade científica da imagem. No trabalho de Malinowski e Evans Pritchard, por exemplo, ela encontra desculpas desses autores por fotos confessadamente posadas ou que apenas pareciam posadas. Essa atitude, segundo a autora, está enraizada num entendimento de que o “ato fotográfico em si devia ser imperceptível e transparente” (2016, p 156).

Aqui, Edwards (2016) informa mais do que um mero constrangimento desses autores clássicos. A autora encontra nessas fotografias e nos comentários de seus célebres fotógrafos sinais da forma como era entendida a presença do pesquisador no campo. A fotografia não era apenas um expediente de documentação (a foto aleatória dos comportamentos espontâneos), nem de informação sobre a cultura e o “corpo colonial” (a foto posada) ou de produção de mistificação da viagem (a narrativa segundo a qual “quem vê a foto vai ao lugar onde o fotógrafo esteve”). Além de tudo isso, são os parâmetros da observação participante no campo que estão sendo definidos naquele momento. A presença do pesquisador – que vem de um regime moderno urbano e para esse regime retorna depois do campo – está sendo tecida em torno desse modo de atenção visual (documentante, registrante, ilustrativa, autoral). A qualidade da presença e dos tipos de interação que se constitui em torno de uma dualidade escrita-visualidade que passa a acometer os pesquisadores tão fortemente quanto a dualidade da própria cultura – a qual, afirmava Bateson, era formada por *ethos* (padrões afetivos das relações, comportamentos e narrativas) e *eidós* (a lógica verbalizável, ‘representável’, ‘etnografável’ como descrição dos comportamentos).

O olhar para a câmera, Edwards afirma, é marca de uma representação autoconsciente e evidencia a presença do sujeito, do fotógrafo e de quem vê a foto, num desafio à autoridade do antropólogo – “o que perturba o sentido de imediatismo, espontaneidade e naturalismo, sobre os quais a validade da observação e a representação ilusionista estão baseadas” (EDWARDS, 2016, p 159).

O segundo momento da relação entre antropologia e fotografia é o da chamada “crise da representação”, que ela situa na década de 1970.

*Assombrada por seu passado colonial e, ainda, incerta de seu papel em meio a um ambiente pós-colonial cada vez mais global, a disciplina encontrou, no legado visual de seu passado, um rico prisma mediante o qual pode explorar a construção do conhecimento antropológico* (EDWARDS, 2016, p 154).

A fotografia e seu papel na “produção do corpo colonial enquanto objeto antropológico” foi um elemento importante dessa crítica cultural. A “apropriação voraz” da câmera sobre o mundo tornou-se a metáfora para “a opressão colonial, o olhar ocidental e a impotência do sujeito” (Idem, ibidem). Esse deslocamento foi também o dos sentidos da pose:

*Com isso, a questão da pose, em particular, o corpo arranjado e manipulado, permaneceu como um significante das relações de poder entre a “ciência branca e os corpos negros”, em uma ampla gama de materiais. (EDWARDS, 2016, p.145)*

Edwards vê uma tentativa de “controlar o excesso de significados nas fotografias” nesses dois modos de considerar a pose: tanto na restrição que entende a pose como uma limitação absoluta que impede o registro dos comportamentos que aparecem espontaneamente, quanto na construção deliberada da pose pelo fotógrafo-antropólogo. Nós, no set de filmagem, incorremos nessas duas formas de tentar controlar o excesso de sentido nas imagens que produzimos, mas é como estivéssemos seguindo ora uma escola, ora outra, só que com sinais trocados, numa complicada procura por imagens genuínas.

Desejávamos a naturalidade que os antropólogos fortemente vinculados aos impérios coloniais buscavam entre os “primitivos” nos territórios ultramarinos daquelas potências. Em alguns momentos, esperamos dos nativos da Mata e chegamos a pedir, como na passagem lembrada por Paulo, uma “espontaneidade fingida” que não comprometesse nossa idealização do que deveria ser a relação das pessoas com a câmera e conosco – pedíamos uma “pose de naturalidade”. Para nosso desconforto e irritação (no material bruto, pode-se ouvir que, sussurrando, praguejávamos contra a constante evidenciação do gesto), a menina responde ao nosso pedido posando, a exemplo da imagem que aparece aos 17’17” do corte curto (figura 6, acima), depois do banho de cachoeira.

As poses a que Paulo se refere podem, então, ser entendidas como gestos de desestabilização do regime de registro de imagens que nossa equipe pensava poder instaurar naqueles dias de gravação (e depois deles). Se quisermos retomar a analogia benjaminiana entre a câmera e o bisturi e, de outro lado, o pintor e o xamã, talvez possamos imaginar que a pose indesejada constituiu, naquele momento, uma forma de manipulação xamânica da câmera-bisturi, o que provocou em nós uma duradoura desorientação, como veremos mais adiante.

Jean Galard, em *A beleza do gesto*, propõe uma análise das condutas que pode iluminar a questão levantada por Paulo e que colocamos acima em diálogo com Elizabeth Edwards. Galard quer tratar a conduta (o comportamento) como uma arte e endereça a

ela um tipo de apreciação como a que é dedicada ao cinema, à arquitetura, à música. Para isso, ele marca a diferença entre o que é gesto e o que é ato.

No prefácio à edição brasileira, Galard faz uma nota sobre a tradução, que pode iluminar alguns aspectos da noção de “*gesto*” que vimos na fala de Paulo e em algumas das cenas escolhidas pelos entrevistados em outras seções deste capítulo. Ele chama a atenção para o fato de que a palavra *gesto*, em francês e em português, sobrevive no uso corrente apenas em sua flexão para o gênero masculino. A noção de gesto elaborada por Galard conserva, porém, conforme ele mesmo afirma, as conotações que estavam antes circunscritas à flexão para o feminino – *gesta*. *Gesta* designa um feito memorável, uma façanha e também a composição poética em forma de canção que narra essas proezas.

Todo ato, diz Galard, pode ser gesto, “simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros” (2018, p. 20).

*“É preciso entender aqui o gesto na maior extensão do termo: não é só o sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada. Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança, é “agir pela beleza do gesto” – como se um sistema estético, de princípios constantemente ativos, mas informados, nos incitasse a acreditar que a beleza nunca pode aparecer tão bem como nas poses de desafio, nas reações suicidas, no brilho e na gratuidade” (GALARD, 2018, p 22)*

Ele considera que o gesto é sempre um movimento intransitivo de corpo: carrega em si um programa inteiro. Galard exemplifica: abaixar a cabeça pode se integrar à sequência de movimentos de alguém que passa por uma porta baixa, mas pode ser também uma reverência. A reverência é o gesto. E ele invoca a clássica “função poética” jakobsoniana para sublinhar que o gesto depende de uma espécie de poetização do comportamento instrumental, ao ser destacado como significativo ‘em si mesmo’, dotado de valor comunicacional intrínseco, e não como parcela arbitrária de ação instrumental (assim como a linguagem verbal deixa de ser apenas denotativa e referencial, quando a função poética nela valoriza a própria matéria sonora codificada) (GALARD, 2018, p 26). Isso se dá, segundo Galard, por meio de operações equivalentes às *figuras* de linguagem (rimas, repetições, contrastes, elipses etc). Não há

para Galard distinção estável entre o que é gesto com significado próprio e o que é ato que se limita a ser parte constitutiva de uma cadeia funcional maior.

Mais adiante em sua exposição, Galard chega a chamar o gesto de “ação exemplar”, fazendo ressoar as “ações locais exemplares” de Otávio Velho, que vimos no primeiro capítulo desta dissertação e que associamos na seção 2.1 a um desafio aos processos extrativos do capitalismo. Com essa ideia de gesto como ação exemplar e de ação exemplar como desafio, gostaria de revisitar a entrevista de Paulo no trecho em que comenta a captura da imagem de um gesto que não é o de nenhuma das poses explícitas a que nos referimos acima. Trata-se do gesto de apanhar a flor no campo, atividade que de alguma forma aglutinou as comunidades da serra, do sertão e das vargens do Alto Jequitinhonha na Codecex e que ensejou a tessitura de novos entrosamentos e alianças. Diz ele:

*É muito difícil filmar esse gesto da “panha”, tem que ser muito dirigido pra o plano funcionar no enquadramento fechado. Porque o gesto é muito rápido e a flor é miúda.*

Paulo fala da dificuldade de isolar a panha de flor do sintagma mais amplo de que ela faz parte. Ou seja – e insistindo por nossa conta no aspecto da poetização jakobsoniana –, a dificuldade de, dentro do modo participante-observante, isolar e sobrecodificar trechos de conduta, desligando-os do prosaísmo da referência objetiva. A imagem do gesto de colher a flor nada teria, a princípio, da qualidade épica da “gesta” que subjaz à noção galardiana de gesto.

*E me parece que a porcentagem de minutagem de colheita que tá nas montagens finais dos cortes longo e curto é pequena, né? Eles chamaram a gente pra voltar na época da panha e a gente voltou com a ideia de filmar principalmente a panha, queria ficar arranchado no campo com eles, mas panha mesmo a gente filmou pouco. Foi só uma parte do que a gente filmou.*

O diretor de fotografia de *Mata dos Crioulos*, *Sempre Viva* e *Gerais* fala acima de um outro gesto: o convite para voltar que nos fizeram Jovita e Lorico e que talvez possamos chamar de “gesto de entrosamento”. O gesto de apanhar a flor permanece enigmático para Paulo, que continua:

*Nos vídeos tem muito convívio doméstico, interior de casa, quintal, outras coisas da vida, tempo das pessoas ficando juntas. Panha mesmo tem pouco, ainda que dessa vez a gente tenha conseguido filmar mais do que da primeira vez e melhor, também, porque já tinha sacado que o gesto era difícil de capturar. E ainda assim a Jovita e o Lorico não ficaram muito satisfeitos com o estado dos campos em que a gente filmou eles colhendo... “Tá ruim, tem pouco, já colheram tudo... Tem que vir em janeiro, fevereiro, março, abril”. O gesto é fugidío e essa época das flores parece ser, também. Se a gente presta atenção só nos planos de “panha de flor” é decepcionante, eu pelo menos tenho essa sensação. Então tem que pensar tudo junto: apanha a flor, mas isso acontece antes, durante, depois, junto com um monte de outras coisas.*

Observando as imagens que produziu com o olho atento à tela de LCD da DSLR, Paulo recoloca o gesto num sintagma maior de gestos genuínos concatenados. Em “A beleza do gesto”, Galard, assinala que um comportamento ganha sentido “a partir de uma situação que não se pode delimitar com clareza”. Não se sabe quando começa, não se sabe quando termina, nem são conhecidos os limites estritos do espaço onde o gesto se dá. “Seu sentido depende do lugar e dos arredores, dos parceiros, dos comparsas ou das testemunhas ocasionalmente presentes – componentes cujos limites são impossíveis de ser estabelecidos” (GALARD, 2008, p 74).

Paulo volta à dificuldade de gravar a ‘imagem unitária’ do gesto de colher a flor, e reforça a importância dos gestos concatenados a ele, na compreensão da “panha”:

*Acho importante lembrar que, quando filmamos a colheita com a família da Jandira (que foi um pouco diferente porque tinha muita coisa acontecendo e a câmera não era o centro das atenções, as crianças tinham as tramas lá delas, as disputas e tal...), a gente quebrou a cabeça com isso, tentando acertar pra contar bem a situação da colheita. Teve um momento em que você ficou nervoso porque tinha gente demais. Apareceu um monte de criança que a gente ainda não tinha visto, a família toda do genro dela, nem sei quem eram aquelas pessoas. Você ficou “Porra, como é que vai montar isso? De onde saiu esse pessoal?” Mas não tinha essa de pedir pra não ir pro campo. Uma confusão. Era aquilo ali mesmo e foi difícil. Ficou confuso. Como é que faz? Corta gente, deixa gente fora do quadro? Não sei qual foi o jeito que a gente deu ali. É meio*

*confuso mesmo. Mas aí a gente vai ver o corte e a sequência tem panha de flor, mas tem os moleques disputando, brincando, subindo na pedra, tem eles cozinhando, tem arrumação de flor, com aquela pose que a filha da Jandira fez...*

Paulo enumera os outros elementos que compõem o sintagma no qual está a panha de flor: a brincadeira, a preparação do alimento, o convívio, a volta para casa e – voltamos a ela – a pose. Aqui voltamos à “duradoura desorientação” a que me referi acima. Nesse ponto da entrevista, lembro a Paulo:

*Você que pediu pra ela posar. Fez a pan nas flores em cima da pedra e falou pra ela “agora dá uma olhadinha aqui pra câmara”. Aquele som ali não é som direto. Foi um som ambiente que a gente colocou sobre o som direto...*

Ele responde surpreso:

*Ih... Nem lembrava. É mesmo?*

Eu respondo: “É, sim”. E ele repete:

*Nem lembrava.*



*Figura 7: a pose de Edinilza.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação é a memória de um conjunto de relações estabelecidas desde que comecei, como documentarista, a produzir vídeos em áreas de conflito socioambiental. Meu trabalho se inscreve num circuito de contribuições e retribuições de agentes bastante heterogêneos, e é da qualidade de memória que pode brotar daí que esta dissertação trata. Ou seja, a dissertação nasce da extensão do pacto ético do encontro com as pessoas que vivem nessas comunidades para outras dimensões que não só as da produção técnica de conhecimento, as dos documentos arquiváveis ou das imagens tecnicamente reproduzíveis, ou a das práticas codificáveis, mensuráveis. Dimensões que podemos chamar de *cosmopolíticas*, nos termos em que Isabelle Stengers (2014) define essa noção: a produção pública e coletiva de saberes em torno de situações que nenhuma expertise específica bastaria para definir e que exige a presença ativa e propositiva de todos os implicados, sob o signo da igualdade, mas não da equivalência<sup>72</sup>.

Isto dito, faço a seguir um breve relato das duas visitas que fiz às comunidades apanhadoras de for depois das filmagens de maio de 2016, informo sobre um desdobramento do trabalho com audiovisual que venho realizando naquela região, e reflito sobre o que aprendi nas subidas e descidas da Serra do Espinhaço.

### I

Depois das filmagens de maio de 2016 retornei à Serra do Espinhaço em janeiro de 2017. Nessa ocasião, visitei a Mata dos Crioulos acompanhado por minha filha, Clara, então prestes a completar dois anos de idade. Fomos à casa de Jandira, mas eu não sabia se encontraria alguém lá. Afortunadamente, quando chegamos, ela e uma irmã preparavam rapadura no terreiro da casa da filha mais velha, Edinilza. A garapa fervia em grandes tachos e Jandira e outras mulheres da família se revezavam para mexer o caldo com longas colheres de pau. Passamos a tarde conversando e cuidando das crianças, que brincavam juntas. De presente, levei, impressas, fotografias que Paulo

---

<sup>72</sup> A definição da noção por Bruno Latour (2005): “COSMOPOLÍTICA: Antigo termo dos estoicos para exprimir a filiação à humanidade em geral e não a uma cidade em particular. O conceito adquiriu significado mais profundo com Isabelle Stengers: a nova política, não mais enquadrada no acordo modernista da natureza e da sociedade. Hoje existem diferentes políticas e diferentes cosmos.” (Latour, 2005: 347).

Castiglioni fez durante as filmagens. Todos os integrantes daquela família estendida apareciam em pelo menos uma das fotografias. A imagem que comentaram mais longamente foi uma fotografia noturna, captada com longa exposição pouco menos de um ano antes na frente da casa de Jandira, que mostrava o céu cheio de estrelas de várias cores. No fim da tarde, nos despedimos. Jandira me disse: “Que bom que você veio sem avisar”.

## II

Em março de 2017 voltei à Serra do Espinhaço pela segunda vez depois das filmagens de maio de 2016. Fui convidado pela Codecex para participar, filmando, da Primeira Festa da Panha de Flor. Representantes das comunidades me informaram, na época, que a festa comemorava a boa safra de flor de 2017 e a recomendação que o MPF fez ao ICMBio pela recategorização do Parque Nacional da Sempre Viva e pela imediata liberação do acesso e da coleta de sempre vivas pelos apanhadores aos campos no interior do parque (recomendação à qual nos referimos no capítulo 2). Mas tratou-se, sobretudo, de uma celebração das alianças tecidas desde a fundação da Codecex.

A festa aconteceu na comunidade de Macacos, em São João da Chapada, distante 59 km de Diamantina. Estiveram presentes representantes das comunidades apanhadoras de flor de Macacos, São João da Chapada, Braúnas, Pé de Serra, Raiz, Vargem do Inhaí, Mata dos Crioulos (as três últimas, detentoras do certificado de autoidentificação de remanescente de quilombo da Fundação Palmares). Estiveram presentes também delegações de comunidades que fazem parte da Articulação Rosalino Gomes de Povos e Comunidades Tradicionais do Norte de Minas: geraizeiros de Rio Pardo de Minas, vazanteiros de Itacarambi, índios Tuxá e Xakriabá de São João das Missões. Além deles, estavam presentes pesquisadores da UFVJM, um procurador do Ministério Público Federal (MPF), a fotógrafa Valda Nogueira, que desde 2015 trabalha com João Roberto Ripper na documentação fotográfica de modos de vida de comunidades tradicionais do Norte de Minas, um comunicador popular ligado ao Sindicato de Trabalhadores Rurais de Rio Pardo de Minas e eu.

No primeiro dia do encontro, os representantes das comunidades se encontraram com o procurador de justiça e discutiram a recomendação que o MPF fez ao ICMBio. Ele traçou um histórico de como vinham tramitando os pleitos das comunidades no diálogo do MPF com o ICMBio e pacientemente respondeu a perguntas dos presentes. Foi no

fim do primeiro dia que chegaram lá os índios Xakriabá. Eram mais de 20 jovens e dois velhos. Vieram num ônibus escolar e, assim que chegaram a Macacos, desceram do carro para cantar juntos, enquanto chacoalhavam maracás e batiam no chão com as bordunas: "Vamos, minha gente, que uma noite não é nada/ Aqui chegou Xakriabá no romper da madrugada/ Nós viemos terminar o resto da empreitada/ Empreitada que eu digo é a questão da retomada". Eles participaram das discussões do fim da tarde. À noite, depois da janta, houve forró, do tipo "pisadinho".

No dia seguinte, todos os presentes entraram na área do Parque das Sempre Vivas, bastante próximo da comunidade de Macacos. Juntos, apanhadores de flor e representantes dos outros povos tradicionais realizaram em frente a uma das sedes do parque, no Campo de São Domingos, um ato político-mágico que descreverei a seguir.

No alto da chapada todos os cerca de 200 presentes se reuniram no campo e fizeram juntos o desjejum. Formaram uma roda, com a recém inaugurada bandeira dos apanhadores de sempre-viva no centro (um punho cerrado, atado a uma corrente que se rompe, segurando um ramalhete de flores). Cada comunidade se apresentou para as demais.

Duas apresentações se destacaram pela intensidade. A primeira delas foi o toré dos Xakriabá. Antes de começar a cantar e dançar, eles disseram aos demais presentes que vieram dar força aos "catadores de flor" e que Deus certamente ouviria as preces de todos ali reunidos. Em seguida, três jovens e um velho enterraram um objeto no centro da roda enquanto diziam algumas palavras que não ouvi com nitidez. Depois, um dos velhos orientou os presentes a girarem a roda três vezes em torno do objeto e pediu que todos repetissem a cantiga da chegada, mas dessa vez ligeiramente diferente: "Vamos, minha gente, que uma noite não é nada/ Aqui chegou foi *todos nós* no romper da madrugada/ Nós viemos terminar o resto da empreitada/ Empreitada que eu digo é a questão da retomada". Jovita e Lorico, representantes da Mata dos Crioulos naquele encontro, evangélicos fervorosos, pisavam forte no chão enquanto rodavam junto com o resto do povo e levantavam a voz para acompanhar a cantiga.

Jovita encerrou o ato. Foi ao centro da roda e disse que a vitória era certa e que confiava em Deus: Ele devolveria a chapada aos donos verdadeiros do lugar. Desejou uma boa volta para casa a todos os amigos dos apanhadores de flor que haviam comparecido. E cantou *a capela* uma música sobre a força de Deus como um amigo e guia.

### III

Em 2017, a Codecex impulsionou a candidatura das comunidades apanhadoras de flor da Serra do Espinhaço ao título de "Sistema Agrícola Tradicional Globalmente Importante" (GIAHS, na sigla em inglês), atribuído pela FAO (Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura), e que reconhece e valoriza grupos humanos que desenvolveram e praticam sistemas agrícolas tradicionais (SAT)<sup>73</sup>. A FAO define o SAT como um "sistema cultural que envolve espaços, práticas alimentares e agroecossistemas manejados por povos, comunidades e agricultores familiares tradicionais"<sup>74</sup>. A candidatura da Codecex foi acolhida pela FAO<sup>75</sup>. É a primeira vez que um grupo brasileiro postula ao título, que já foi concedido a 41 sítios em 18 países do mundo. Na opinião de representantes das comunidades, o título pode fortalecer a argumentação da Codecex pela recategorização dos parques.

O dossiê da candidatura, segundo a FAO, deve apresentar uma ampla descrição das atividades dos apanhadores de flores e propor ações de salvaguarda para perpetuar as práticas ancestrais dessas comunidades e melhorar a condição de vida delas<sup>76</sup>. Cinco critérios foram elaborados para dar conta da totalidade das funcionalidades, bens e serviços prestados pelo SAT: a capacidade de o sistema prover a segurança alimentar das comunidades; a condição de o sistema ser dotado de uma significativa agrobiodiversidade; sua vinculação à manutenção de conhecimentos e práticas locais de manejo regenerativo dos recursos naturais (água, terra e biota) que sustentam as práticas agroextrativistas aí conduzidas; um sentido de identidade cultural e pertencimento ao território vinculado às práticas desenvolvidas ali; o SAT deve ter incidido ao longo do tempo sobre as paisagens do lugar, e sua estabilidade ou lenta evolução são consideradas uma evidência da integração da produção de alimentos, o meio ambiente e a cultura daquelas comunidades.

No fim do ano de 2017, a Codecex formou um grupo de trabalho para a elaboração do dossiê. Desse grupo participam representantes das comunidades apanhadoras de flor,

---

<sup>73</sup> <http://www.fao.org/giahs/background/en/>

<sup>74</sup> <http://www.fao.org/brasil/noticias/detail-events/pt/c/1074042/>

<sup>75</sup> [idem](#)

<sup>76</sup> <http://www.fao.org/giahs/become-a-giahs/en/>

secretarias municipais das cidades onde essas comunidades estão situadas e pesquisadores. Além de considerar a maneira como os cinco aspectos do sistema agrícola enumerados pela FAO aparecem no manejo tradicional dos ecossistemas pelas comunidades que pleiteiam o título, podem ser anexados à documentação estudos de referência sobre o SAT candidato, fotografias e vídeos<sup>77</sup>.

Os apanhadores de flor anexarão ao dossiê de sua candidatura um vídeo especialmente produzido para essa ocasião que será realizado por mim, pela produtora e fotógrafa Maria Flor Brasil, pelo montador Cláudio Tammela e pelo diretor de fotografia Paulo Castiglioni, a convite da Codecex. As gravações acontecerão em dois momentos: o da colheita das roças, em março de 2018, e o da colheita das flores, em abril de 2018. O vídeo *Sempre Viva* e o corte curto de *Mata dos Crioulos* poderão também integrar o dossiê.

#### IV

Esta dissertação inscreve o vídeo *Mata dos Crioulos*, nos seus cortes longo e curto – com tudo o que eles têm de semelhante às fotografias etnográficas do fim do século XIX e começo do século XX a que se refere E. Edwards (seção 3.3) –, na *continuação* de uma série anterior que remonta pelo menos à produção de *Gerais* e de *Sempre Viva*, num contexto mais amplo da agroecologia e de vanguardas primitivistas (ver seção 1.5). Com suas poses e outros gestos de diálogo com a minha ‘tribo portadora de câmeras’, os apanhadores de flor se apropriaram de *Mata dos Crioulos* com ‘um grau a mais de proximidade’ do que o haviam feito em *Sempre Viva*: um grau a mais, ‘câmera adentro’.

Eu e meus companheiros de equipe (todos homens) levamos nossos equipamentos de gravação de imagem e som, com todos os nossos preconceitos inescapáveis e todo o nosso etnocentrismo (no limite, um racismo estrutural, a colonialidade em nós). Mas nos deslocamos para um terreno ‘um passo a mais’ exposto e receptivo à agência, na medida em que não só ouvimos as falas mas nos abrimos também aos gestos (a pose como manipulação xamânica da câmera que apontávamos para o mundo, cortando-o como um bisturi). A câmera manipulada dessa forma não mais é fronteira que separa

---

<sup>77</sup> <http://www.fao.org/giahs/become-a-giahs/submit-a-proposal/en/>

campo e antecampo, mas sim produtora da convergência desses dois espaços imaginários e das pessoas e coisas que ali habitam.

Gostaria de retomar aqui algumas ideias de Ingold (2014), que já discutimos no segundo capítulo, sobre a observação participante – o *modo de ver* sob cujo signo essa convergência aconteceu.

A noção de observação participante elaborada por Ingold à qual nos referimos, aparece no contexto de uma crítica do autor ao que chama de “abuso” do termo *etnográfico*, que ele diz notar com frequência cada vez maior em projetos de pesquisa e outros textos e que parecia estar colonizando a antropologia a tal ponto que fragilizava a “voz pública” da disciplina. “Etnografia” para Tim Ingold (2015) significa escrever o relato do observado, e ele identifica nela um cisma entre “campo” e “escrivania”:

*Convencionalmente associamos a etnografia ao trabalho de campo e à observação participante, e a antropologia à análise comparativa que se segue após termos deixado o campo pra trás. Quero sugerir, ao contrário, que a antropologia, como modo inquisitivo de habitar o mundo, de estar com, caracterizado pelo “olhar enviesado” da atitude comparativa – é ela mesma uma prática de observação baseada no diálogo participativo. Poderia talvez ser caracterizada como uma correspondência. (INGOLD, 2015, p 19)*

E continua:

*O “campo” é antes um termo pelo qual o etnógrafo imagina retrospectivamente um mundo do qual ele se afastou a fim de descrevê-lo por escrito. Sua prática literária não é tanto de correspondência não descritiva quanto de descrição não correspondente – ou seja, uma descrição que (ao contrário da pintura e do desenho) rompeu com a observação. Assim, se alguém se retira na poltrona, não é o antropólogo, mas o etnógrafo. Ao passar da investigação à descrição ele tem necessidade de reposicionar-se do campo de ação para a margem. (INGOLD, 2015, p20)*

Para Ingold, não existem encontros etnográficos, métodos etnográficos, trabalho de campo etnográfico. A crítica ao abuso do termo aparece com muita força quando ele tenta desmontar uma dessas expressões que considera abusivas, a de “encontros

etnográficos". Um encontro, diz Ingold, é um encontro, apenas. Adicionar a qualidade de "etnográfico" a esse encontro o fragiliza e esvazia de potência:

*" In effect, to cast encounters as ethnographic is to consign the incipient—the about to-happen in unfolding relationships—to the temporal past of the already over. It is as though, on meeting others face-to-face, one's back was already turned to them. This is to leave behind those who, in the moment of encounter, stand before. Twofaced indeed! "* (INGOLD, 2014, p 4)

Contra o abuso do termo, ele sugere reabilitar a idéia de "observação participante". Ingold diz que *observar* é ver o que acontece ao redor, ouvir e sentir. *Participar* é estar dentro da corrente de atividade em que você leva a vida, ao lado e junto de pessoas e coisas que capturam sua atenção. Opondo-se a colegas que entendiam ser impossível observar e participar ao mesmo tempo, ele defende que é impossível separar *ser* de *conhecer*. E nega que a observação seja uma prática que objetifique os seres que chamam nossa atenção e que os exclua de nosso envolvimento sensível com as pessoas<sup>78</sup>. Observar, para Ingold, é estar com as pessoas e as coisas, aprender com elas e segui-las em seus *preceitos e práticas*, como vimos na seção 2.2.

Sugiro, além disso, que se pense a interação com algo e com outrem como acontecendo em mil frequências do “zunido” imaginado por Francisco Varela (seção 2.2) e continuando aí, nesse plano da realidade, a aprendizagem dos preceitos e práticas.

Geiger (2018, comunicação pessoal) vê a imagem de uma Inglaterra estéril pairar sobre os dois textos de Ingold a que nos referimos até agora, ambos muito preocupados com a precisão com que cada noção deve ser empregada – os limites bem traçados do que é etnografia, do que é antropologia, do que é observação participante. Geiger traça fronteiras mais permeáveis entre os termos empregados por Ingold:

*O método não se diferencia da vida (nos dois sentidos: in vivo e in vitro se invertem; o que se dá como segunda socialização entre estranhos é repetição encenada, mas sem disfarces, daquilo que já se dera naturalmente, mas por convenção), e por isso é que o campo engloba o método.* (GEIGER, no prelo)

---

<sup>78</sup> Essa ideia está em linha direta de afinidades com a concepção de cognição não representacionista, de Maturana e Varela, assim como com a antropologia de Gregory Bateson, em suas incursões ulteriores no domínio da relação entre comportamento (inclusive animal), 'linguagens' (comunicação, jogo, fantasia) e cognição

Geiger vê os encontros engendrados pela observação participante ingoldiana prolongarem-se nas etnografias:

*A presença pessoal implicada nas etnografias não se dá apenas 'diante de', mas enfaticamente 'em interação com' (algo, outrem). (idem)*

E entende que essas interações prolongam-se para além do campo de pesquisa, emprestando ao “setting etnográfico” a qualidade de um “laboratório intuitivo da memória”:

*O que um etnografante observa é a dissolução parcial dessa estranheza local; não tanto sua própria incorporação pessoal, mais ou menos forçada/espontânea, às rotinas exteriores, mas a formação de padrões de interferências ou ruídos em sua autopercepção" (GEIGER, no prelo).*

Ruídos na autopercepção são afetos da observação, que também podem ser notícia de aprendizado. Não encontramos as pessoas apenas em presença física. Encontramos em pensamento, vendo sua imagem na tela, visitando-as, mesmo que (e às vezes principalmente) sem avisar.

Estou com Geiger quando vê essas fronteiras entre observação e relato mais permeáveis e imprecisas. Concordo com o entendimento de que há um aspecto, no entendimento por Tim Ingold, do que seja a qualidade etnográfica”, que não dá conta da “diversidade brasílica” em que “qualquer etnografia [mesmo a mais] fajuta levanta uma poeira de memória social de outros modos de vida e mentalidades que seriam capazes de fazer do cotidiano uma dimensão antropológica” (GEIGER, comunicação pessoal por SMS).

Contudo, me parece que mais do que na preocupação com a precisão conceitual, é na passagem abaixo que Ingold submerge até quase afogar-se no *quantum* de diferença que manejamos e produzimos em Pindorama:

*"Knowledge grows from the crucible of lives lived with others", afirma Ingold (2014).*

Vidas vividas com os outros são a matéria, o processo, o mecanismo, o plasma onde corre o conhecimento. Esta dissertação é sobre isso e é a razão principal que move meu trabalho como realizador de documentários. O possível equívoco na frase de Ingold salta está, talvez, no termo "*crucible*".

A palavra tem três traduções para o português: 1) caldeirão, 2) recipiente resistente de louça ou metal onde os químicos misturam elementos em seus experimentos, cadinho, 3) teste difícil, provação.

Se o Manifesto Antropófago está certo e “a alegria é a prova dos nove”, prefiro pensar na afirmação de que "o conhecimento cresce das vidas vividas com outros" a partir da cena de *Mata dos Crioulos* em que Jandira e suas filhas fazem garapa (especialmente no encadeamento em que a cena aparece no corte curto do vídeo).

A Mata dos Crioulos é uma comunidade quilombola que defende um modo de vida livre, pouco mais de 100 anos após o fim da escravidão (em 1870 a população de escravos chegava a mais de 40 mil pessoas naquela região das minas de diamante e hoje os habitantes de Diamantina, principal centro regional, não chegam a 50 mil). O engenho de Jandira mói a cana, cultivada há séculos nos latifúndios brasileiros, pilar do empreendimento colonial e escravagista português, responsável em grande parte pela destruição quase completa da franja de mata atlântica e que hoje, tecnicizada, mecanizada e altamente dependente de agrotóxicos, avança na direção do cerrado. O engenho de Jandira, apanhadora de flor livre, mói a cana, que é a mesma do empreendimento canavieiro colonial, mas é outra. A cana que divide a roça com a mandioca, a batata doce, o feijão e o milho que alimentam a família que volta do campo carregada de flor. Esse engenho, pensado como objeto feito e movido por mão humana pra fazer a garapa da cana é signo da autopoiese do conhecimento. Não se parece em nada com um "crucible": o engenho de Jandira é bonito, feito a machado com madeira de lei tirada ali mesmo nas matas da Mata.

Quem toca a moenda (no sentido de ‘encostar, sentir pelo tato’ e também no sentido de ‘fazer funcionar’, de botar pra andar, assim como se toca manivela ou uma boiada) são as mãos e pés das filhas e os dela mesma – o matriarcado negro de Pindorama. A moenda e suas entrosas transformam uma coisa em outra – a cana atravessa a moenda e vira garapa. Ela resiste às mãos e pés e é difícil de tocar, mas é tocada com alegria e expectativa de doçura no final. Em vez de cadinho-caldeirão-provação, moenda-caneco-doçura. É conhecimento da cana atravessando a moenda (o neto, apressado, mastiga o bagaço, que ainda tem caldo, antes mesmo de ele acabar de passar pelo engenho), da garapa caindo no canecão e no gole que damos nela depois de o caneco passar de mão em mão na cozinha, ao pé do fogão.

## Referências Bibliográficas

ALTIERI, Miguel. Agroecologia: a dinâmica produtiva da agricultura sustentável / Miguel Altieri. – 4.ed. – Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2004.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, Editora Papirus, 2001

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de Almeida. Terras de preto, terras de santo, terras de índio - uso comum e conflito. Belém: NAEA/UFPA, 1989

AVELLAR, José Carlos. “Toda vida mais cem anos” In: BENTES, Ivana (Org.). Ecos do Cinema: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BALÁZS, B. O homem visível. In: XAVIER, I (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

BARTHES, Roland. A Câmara clara - nota sobre a fotografia. Edições 70, São Paulo, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BATESON, Gregory. Naven; a survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view. 2ª. ed. Stanford: Stanford University Press, 1958 [1936].

\_\_\_\_\_. Form, substance, difference; Steps to an ecology of mind. Chandler Publishing Company, 1972.

\_\_\_\_\_. Os homens são como plantas – a metáfora do universo e o processo mental. in THOMPSON, William Irwin (org) Gaia, uma teoria do conhecimento, Editora Gaia, São Paulo, 2001.

BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. Balinese Character. A Photographic Analysis. NewYork: The New York Academy of Sciences, 1942.

BRASIL 2000. Lei Federal Nº 9.985 de 18/07/2000. Regulamenta o artigo 225 da Constituição Federal e institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação e da outras providências. Disponível em

[https://uc.socioambiental.org/sites/uc.socioambiental.org/files/snuc\\_sistema%20nacional%20de%20unidades%20de%20conservacao.pdf](https://uc.socioambiental.org/sites/uc.socioambiental.org/files/snuc_sistema%20nacional%20de%20unidades%20de%20conservacao.pdf)

BRASIL, André e BELISARIO, Bernard. DESMANCHAR O CINEMA: VARIAÇÕES DO FORA-DE-CAMPO EM FILMES INDÍGENAS. *Sociol. Antropol.* [online]. 2016, vol.6, n.3, pp.601-634.

BRASIL, André. Formas de antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, vol.15, n.3, p.578-602, 2013.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 98-117, jan./jun. 2012.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009, p. 35-59.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5/2, p. 98-125.

COSTA, Flavia C. 2016. Nas tramas da revitalização: conflitos e movimentos na zona portuária do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado em Antropologia. PPGAS – UFSCar

EDWARDS, Elizabeth. “Rastreado a fotografia”. In *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo, Terceiro Nome, 2016.

FAVERO, C.; MONTEIRO, F. T.; A luta dos(as) apanhadores(as) de flores sempre-vivas frente à expropriação territorial provocada por unidades de conservação de proteção integral da natureza Agrícolas. *Rio de Janeiro*, v.8, n.4, dezembro de 2011 em: <http://www.agriculturesnetwork.org/magazines/brazil/ acesso-terra-direitos-territoriais/fernanda-testa-monteiro-claudenir-favero> Acesso em 19 jul. 2015.

FREIRE, Marcius. “Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notassobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A photographic Analysis”. *ALCEU*, volume 07, número 13, jul./dez.. 2006, pp. 60– 72.

GEIGER, Amir. Memória submersa de um outro patrimônio. No prelo.

GOMES DE ALMEIDA, Silvio. Construção e desafios do campo agroecológico brasileiro. In PETERSEN, PAULO (org.). Agricultura familiar camponesa na construção do futuro/ Paulo Petersen (org) - Rio de Janeiro: AS-PTA, 2009

GALARD, J. A Beleza do gesto: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

INGOLD, T. That's enough about ethnography! In: HAU: Journal of Ethnographic Theory 4 (1), 2014: pp 383–395.

\_\_\_\_\_. Etnografia não é antropologia. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod\\_resource/content/1/Antropologia\\_nao\\_e\\_etnografia\\_-\\_por\\_Tim\\_Ingold%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod_resource/content/1/Antropologia_nao_e_etnografia_-_por_Tim_Ingold%281%29.pdf)

\_\_\_\_\_. Repensando o animado, reanimando o pensamento. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 10-25, jul./dez. 2013

LÉVI-STRAUSS, C. Mitológicas. IV. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac Naify, 2011

\_\_\_\_\_. Antropologia estrutural dois. Título original: Anthropologie structurale deux. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LINS, Consuelo. “Documentário: uma ficção diferente das outras?” In: BENTES, Ivana (Org.). Ecos do Cinema: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. “Signo: tigre, ascendente: lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin”. O Percevejo. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1998.

LOVELOCK, J. Gaia, modelo de dinâmica planetária e celular. In: THOMPSON, William Irwin (org.). GAIA – Uma Teoria do Conhecimento. São Paulo: Gaia, 2014.

MARETTI, Marialba Rita. Iconografia Naven: estudo sobre o uso das imagens na obra Naven de Gregory Bateson - Campinas, SP [s/n], 2010

MARGULIS, L; SAGAN, D. O que é vida? São Paulo, Jorge Zahar, 2002

MARGULIS, L. O planeta simbiótico: uma nova perspectiva da evolução. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 137 p.

MATURANA, H. O que se observa depende do observador. In: THOMPSON, William Irwin (org.). GAIA – Uma Teoria do Conhecimento. São Paulo: Gaia, 2014.

MONTEIRO, Fernanda Testa. Os(As) Apanhadores(As) de Flores e o Parque Nacional Das Sempre-Vivas (Mg): travessias e contradições ambientais. UFMG, 2011, em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MPBB-8LMGEA>. Acesso em 17 dez. 2014.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, São Paulo, n. 10, 1993.

PEIRANO, Mariza. The anthropology of anthropology: the case of Brazil. 1981. [http://marizapeirano.com.br/teses/the\\_anthropology\\_of\\_anthropology.pdf](http://marizapeirano.com.br/teses/the_anthropology_of_anthropology.pdf)

PIAULT, Marc Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch Eu, um negro. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, n. 4, p. 185-192, 1995.

PORTO, Marcelo Firpo; PACHECO, Tania; LEROY, Jean-Pierre. Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil: o Mapa de Conflitos. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

RIBEIRO, E. M.; GALIZONI, F.; MOREIRA, T.; AYRES, E. Da fraqueza à força: produção de autoconsumo e uso de programas públicos por agricultores do Jequitinhonha mineiro. Agriculturas. Rio de Janeiro, v.11, n.2, Julho de 2014 em: <http://www.agriculturesnetwork.org/magazines/brazil/11-2/jequitinhonha-mineiro>. Acesso em 19 jul. 2015.

SAUMA, Julia. "Entrosar-se, uma reflexão etnográfica afroindígena". Cadernos de Campo, n.23. São Paulo: 2014; pp.257-270.

STENGERS, Isabelle. 'Autonomy and the intrusion of Gaia', South Atlantic Quarterly 116(2): pp 381–400. 2017

\_\_\_\_\_ "La propuesta cosmopolítica" In Revista Pléyade 14 (2014): 17-41.

VARELA, F. O caminho se faz ao caminhar. In: THOMPSON, William Irwin (org.). GAIA – Uma Teoria do Conhecimento. São Paulo: Gaia, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Amazônia pré-Cabral, In *Ciência Hoje*, vol 34, n 199. Novembro de 2003. SBPC.

**Filmes:**

*Sempre Viva*, de Tiago Carvalho:

<https://www.youtube.com/watch?v=quD0HPYOxRo>

*Tempos Modernos*, Charlie Chaplin:

<https://www.youtube.com/watch?v=CozWvOb3A6E>

*Curadores da Terra Flores*, Morzaniel Ianomami:

<https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc>

*Gerais*, de Tiago Carvalho e Arthur Frazão:

<https://vimeo.com/112874397> (senha: gerais)

Mata dos Crioulos (corte curto):

[https://www.dropbox.com/s/pgmy45irn8j5moh/MATA%20DOS%20CRIoulos\\_curto.mp4?dl=0](https://www.dropbox.com/s/pgmy45irn8j5moh/MATA%20DOS%20CRIoulos_curto.mp4?dl=0)

Mata dos Crioulos (corte longo)

[https://www.dropbox.com/s/jcjw3slgu0z6mpn/MATA%20DOS%20CRIoulos\\_longo.mp4?dl=0](https://www.dropbox.com/s/jcjw3slgu0z6mpn/MATA%20DOS%20CRIoulos_longo.mp4?dl=0)