INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

PAULA PFLÜGER ZANARDI

NARRATIVAS VISUAIS SOBRE
O PATRIMÔNIO CULTURAL

OS CORTADORES DE PEDRA NA CHAPADA DIAMANTINA

RIO DE JANEIRO
2018

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

PAULA PFLÜGER ZANARDI

NARRATIVAS VISUAIS SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL:

OS CORTADORES DE PEDRA NA CHAPADA DIAMANTINA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Reis

Supervisora: M.ª Maria Paula Adinolfi

RIO DE JANEIRO

2018

O OBJETO DE ESTUDO DESSA PESQUISA FOI DEFINIDO A PARTIR DA ATUAÇÃO NAS PRÁTICAS SUPERVISIONADAS NO ESCRITÓRIO TÉCNICO DE LENÇÓIS.

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: PAULA.ZANARDI@GMAIL.COM

Z27n ZANARDI, PAULA P.

NARRATIVAS VISUAIS SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL: OS CORTADORES DE PEDRA NA CHAPADA DIAMANTINA. / PAULA PFLÜGER ZANARDI – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2017.

ORIENTADOR: DANIEL REIS

DISSERTAÇÃO (MESTRADO) – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, MESTRADO PROFISSIONAL EM PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, RIO DE JANEIRO, 2017.

1. PATRIMÔNIO CULTURAL. 2. AUDIOVISUAL. 3. CHAPADA DIAMANTINA 4. POLÍTICA PÚBLICA

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Paula Pflüger Zanardi

Narrativas visuais sobre o Patrimônio Cultural: Os cortadores de pedra na Chapada Diamantina.

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a obtenção do título de Mestra em Preservação do Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2017

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Daniel Reis (orientador)

_____

Profa. Dra. Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama
Departamento de Antropologia, UNB.

_____

M.ª Sara Santos Morais
Departamento de Patrimônio Imaterial - IPHAN

_____

Profa. Dra. Claudia Beata Leal
Mestrado profissionalizante em Preservação do Patrimônio Cultural - IPHAN.

Dedico este estudo aos trabalhadores da pedra da Chapada Diamantina.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à equipe de coordenadoras e professoras do PEP, que sempre estiveram à disposição e engajadas com o crescimento e aprendizado das alunas. Ao meu orientador Daniel Reis, pelas leituras atentas, recomendações de prudência e por ter aceito o desafio de orientar uma dissertação fílmica. Às colegas de turma, por me mostrarem a diversidade do campo do patrimônio. Esse estudo foi viabilizado pela bolsa de pesquisa concedida pela Copedoc/Iphan e que, em função do atual desmonte das políticas públicas da Cultura e da Educação Superior, pode vir a ser descontinuada.

Agradeço também aos colegas do ETEC Lençóis e da Superintendência do Iphan na Bahia. Em especial à minha supervisora Maria Paula Adinolfi, que é meu exemplo de profissional e que ao longo destes dois anos de práticas supervisionadas me ensinou as mais diversas lidas desse ofício, além de ter se tornado uma grande amiga.

No DPI agradeço a Ivana pela entrevista concedida e a Sara por acreditar no meu trabalho, nos momentos em que minhas certezas vacilavam.

Às antropólogas e pesquisadoras, pelas trocas imprescindíveis, e que, por sorte minha, são também grandes amigas: Ana Paula Chicovsky, Bruno Pinheiro, Elis Mota, Jaqueline Oliveira, Laís Maia, Liziane Mangili, Nádia Philippsen, Pedro Serrer e Raul Lanari.

Às parceiras do filme que me ajudaram a realizar esse sonho: Açony Santos, Camila Betoni, Daniel Shivas, Luiz Chaves e Marcelo Abreu.

Aos cortadores de pedra e parceiras de Campos de São João: Amarildo dos Santos, Cássio de Jesus, Clóvis Araújo (Mestre Tatai), Paulo Belo, Luis de Jesus, Marcos dos Santos, Maria Morais de Araújo, Raimundo de Jesus, Samara Santos, Virgínia dos Santos, em especial Suele de Jesus, que muitas vezes fez o 'meio de campo' da pesquisa, auxiliando minhas idas ao povoado.

Às amigas que mesmo longe continuam juntas na caminhada, Carol, Nathi, Fran, Fê, Lagartixa.

Aos meus pais Marco e Anne e meu irmão Leo, por todo o apoio que sempre deram para a minha formação.

A Lençóis, que me acolheu, e aos amigos que descobri aqui. Aos que me incentivaram a escalar e desafiar os medos em mim.

Um dia eu ainda vou me redimir por inteiro do pecado do intelectualismo. Se Deus quiser. Não vou ter mais necessidade de falar nada, de ficar pensando em termos descontrários de tudo pra tentar explicar às pessoas que eu não sou perfeito, mas que o mundo também não é. Que eu não estou querendo ser o dono da verdade, que eu não estou querendo fazer sozinho uma obra que é de todos nós e de mais alguém, que é o tempo, o verdadeiro grande alquimista. Aquele que realmente transforma tudo. Um pequenino grão de areia, é o que eu sou. Só que um grão de areia já conseguiu, sendo tão grande ou maior do que eu, ser bem pequenininho. E não precisar se mostrar mais, ficar lá. Trabalha em silêncio. Mais mineiro eu sou mais baiano ainda.

Gilberto Gil
Gravação ao vivo na Escola Politécnica da USP, 1973.

RESUMO

Esta pesquisa trata da produção audiovisual do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Por meio da criação de um filme com os extratores de pedra de Campos de São João, Bahia, a pesquisa debruça-se sobre a imagem em movimento produzida pelo/para o Iphan. Reflete, a partir de experiências anteriores de inventários já executados e das diretrizes elaboradas para o audiovisual, sobre os conceitos que perpassam os filmes para patrimônio imaterial. O filme criado para a pesquisa, intitulado "Cortadores de Pedra", se baseia em propostas da antropologia audiovisual para fomentar a reflexão sobre formas de fazer filmes para o INRC. A partir dos agenciamentos pela câmera a pesquisa também aborda as questões trazidas pelos extratores de pedra. Sobretudo a interdição da extração de pedras no povoado estudado e a sobreposição de acautelamentos ambientais e patrimoniais na Chapada Diamantina que incidem sobre as populações tradicionais.

Palavras Chave: INRC; Chapada Diamantina; audiovisual.

ABSTRACT

The current research discusses the audiovisual production in the National Inventory of Cultural References (INRC). Through a moviemaking process in partnership with the stonecutters from Campos de São João, Bahia, we ponder over the image in movement made by/for IPHAN. This experimental film is contrasted with previous inventory experiences, the guidelines for audiovisual production and the concepts imputed to the films for immaterial heritage. The film made for this work is based on Jean Rouch's visual anthropology. It is a knowledge production tool that encourages the thought process and the possibilities the relation mediate by the camera bring for the INRC. The camera agency in the field work raised questions among the stonecutters, mainly around the interdiction of the stone extraction in the village; and how the overlapping of heritage and environmental regulations in Chapada Diamantina affects the traditional populations.

Key words: Immaterial Heritage Inventory; Chapada Diamantina; audiovisual; stonecutter.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MAPA DO POVOADO. 18

FIGURA 2 - CINEMA NA PRAÇA. 23

FIGURA 3 - ÁREA DO PARQUE NACIONAL DA CHAPADA DIAMANTINA E DA APA MARIMBUS IRAQUARA 25

FIGURA 4 - DETALHE DO MAPA; O POVOADO DE CAMPOS DE SÃO JOÃO 25

FIGURA 5 - A TEMPRA 30

FIGURA 6 - PAISAGEM DA PEDREIRA DE CAMPOS DE SÃO JOÃO 31

FIGURA 7 - TRECHO DO RELATÓRIO DE FISCALIZAÇÃO AMBIENTAL (RFA) 37

FIGURA 8 - USO DA PEDRA EMBRECHADA 45

FIGURA 9 - NAVEGAÇÃO ENTRE PASTAS NO ARQUIVO 71

FIGURA 10 - DPI E ARQUIVOS DOS INRC MESTRES ARTÍFICES 72

FIGURA 11 - SEMINÁRIO ARQPOP 75

FIGURA 12 - PRIMEIRA REUNIÃO SOBRE O FILME 83

FIGURA 13 - PRIMEIRA FILMAGEM NA PEDREIRA 84

FIGURA 14 - ANDAR SOBRE PEDRAS SOLTAS 91

FIGURA 15 - A PEDRA COMO METÁFORA DA FILMAGEM 91

FIGURA 16 - PRIMEIRA MONTAGEM COLETIVA 93

FIGURA 17 - ENCONTRO COM AS CENAS 95

FIGURA 18 - CONSTRUÇÃO DA SEQUÊNCIA DO FILME 95

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADAB	AGÊNCIA ESTADUAL DE DEFESA AGROPECUÁRIA DA BAHIA
APA	ÁREA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL
CEFIR	CADASTRO ESTADUAL FLORESTAL DE IMÓVEIS RURAIS
CGIR	COORDENAÇÃO-GERAL DE IDENTIFICAÇÃO E REGISTRO
CIPPA LENÇÓIS	COMPANHIA INDEPENDENTE DE POLÍCIA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL
CNFCP	CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR
COIDE	COORDENAÇÃO DE IDENTIFICAÇÃO
COPEDOC	COORDENAÇÃO-GERAL DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO/IPHAN
CREA-BA	CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E AGRONOMIA DA BAHIA
CRESPIAL	CENTRO REGIONAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE AMÉRICA LATINA
DPI	DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO IMATERIAL
EPI	EQUIPAMENTO DE PROTEÇÃO INDIVIDUAL
ETEC	ESCRITÓRIO TÉCNICO
FAPEX	FUNDAÇÃO DE APOIO À PESQUISA E À EXTENSÃO
FPI	FISCALIZAÇÃO PREVENTIVA INTEGRADA
IBAMA	INSTITUTO BRASILEIRO DO MEIO AMBIENTE E DOS RECURSOS NATURAIS RENOVÁVEIS
ICMBIO	INSTITUTO CHICO MENDES DE BIODIVERSIDADE
INEMA	INSTITUTO DE MEIO AMBIENTE E RECURSOS HÍDRICOS DA BAHIA
INRC	INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS
INRC-CD	INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DOS MESTRES E ARTÍFICES DA CONSTRUÇÃO CIVIL TRADICIONAL NA CHAPADA DIAMANTINA
IPAC	INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA
IPHAN	INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
MINC	MINISTÉRIO DA CULTURA
PCI	PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL
PNCD	PARQUE NACIONAL DA CHAPADA DIAMANTINA
UC	UNIDADE DE CONSERVAÇÃO
UFBA	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
UNESCO	ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAMPOS DE SÃO JOÃO 14

O INRC DOS MESTRES E ARTÍFICES DA CONSTRUÇÃO CIVIL TRADICIONAL NA CHAPADA DIAMANTINA 16

ENTRADA EM CAMPO 18

CAPÍTULO 1 - EMBATES ENTRE A PRESERVAÇÃO AMBIENTAL E O PATRIMÔNIO CULTURAL 21

1.1 A CHAPADA DIAMANTINA E AS INSTÂNCIAS DE PROTEÇÃO 21

1.2 OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO 26

1.3 ENTENDENDO A CRIMINALIZAÇÃO DA EXTRAÇÃO 34

1.4 DA PRATICA ILÍCITA AO RECONHECIMENTO DA NAÇÃO, A PATRIMONIALIZAÇÃO COMO SAÍDA? 40

CAPÍTULO 2 - O AUDIOVISUAL NA POLÍTICA DE INVENTÁRIO 46

2.1 ORIENTAÇÕES INICIAIS E O FILME COMO DOCUMENTO 47

2.2 O INVENTÁRIO COMO PROCESSO: A DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO DE FEITURA DA PESQUISA. 52

2.3 NOVOS DESAFIOS PARA REFLETIR: O INRC COMO PROCESSO DE FORMAÇÃO 60

2.4 PARA QUE(M) SE DOCUMENTA? A NÃO DIFUSÃO E A DIFICULDADE DE ACESSO AO ARQUIVO. 66

CAPÍTULO 3 – CORTADORES DE PEDRA 77

CAPÍTULO 4 - CONTRIBUIÇÕES PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO PATRIMÔNIO IMATERIAL 78
4.1 DA PROPOSTA DO FILME 78
4.2 COMO FILMAMOS 82
4.3 NA MESA DE MONTAGEM: UM FILME COMO A PEDRA 85
4.4 ANÁLISE DO PROCESSO DE FILMAGEM: ENTENDENDO O OFÍCIO A PARTIR DO FILME 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS 106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 111

ENTREVISTAS 117

FILMOGRAFIA 118

ANEXOS 119
ANEXO 1 – MODELO DO OFÍCIO ENVIADO 119
ANEXO 2 – OFÍCIO-RESPOSTA ICMBIO 121
ANEXO 3 – OFÍCIO-RESPOSTA CIPPA LENÇÓIS 122
ANEXO 4 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ 122

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo refletir sobre a forma de produção audiovisual do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), instrumento utilizado pela Coordenação-Geral de Identificação e Registro (CGIR) do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A minha entrada como pesquisadora em um destes inventários e a transferência da Superintendência da Bahia em Salvador para o Escritório Técnico (ETEC) em Lençóis me levaram ao objeto de estudo deste mestrado. A inquietação para este estudo surge a partir das discussões realizadas no primeiro módulo de aulas do mestrado, do meu interesse em audiovisual, da pouca reflexão que se tem até hoje sobre o audiovisual para o INRC (assim como para outros instrumentos do Iphan) e da falta de referências bibliográficas sobre o assunto. Opto por estruturar a pesquisa em torno dos conceitos que embasam a produção de imagens sobre esses sujeitos e seus saberes para o INRC.

Esta dissertação propõe uma reflexão crítica sobre a prática de produção de imagens no âmbito da documentação do patrimônio imaterial pelo INRC. Também objetiva ser experimental, se construir como um laboratório de ideias que possa apontar novos caminhos de atuação institucional. Busco dar centralidade ao audiovisual produzido para a política pública de identificação que até então ficava às margens da reflexão na instituição e experimentar seus diversos usos para tais políticas. Para tanto propus uma filmagem que buscou o engajamento com os sujeitos pesquisados, os extratores de pedra de Campos de São João.

Minha pretensão inicial de refletir sobre a imagem em movimento produzida pelo/para o Iphan passou a incorporar, no decurso da pesquisa, as questões trazidas pelos meus interlocutores. Desta forma, a pesquisa se baseou nas propostas de Jean Rouch de antropologia compartilhada criar o filme em parceria com os extratores de pedra e ao incluir em sua análise os indicadores dos principais desafios para a permanência do ofício.

O primeiro capítulo trata das questões que me foram trazidas pelo campo, para tratar do ofício de cortador de pedra apresento o contexto no qual estão inseridos, os embates ambientais, a sobreposição de acautelamentos ambientais e patrimoniais na Chapada Diamantina e a interdição da extração de pedras no povoado estudado. Por fim, o

capítulo aponta para quais políticas públicas ou conceitos poderiam ser agenciados como ferramentas para a dissolução de conflitos e questões referentes a descriminalização do ofício e as possibilidades de sua continuidade.

O capítulo 2 enfoca o audiovisual produzido pela CGIR, aborda as reflexões que foram feitas sobre essa produção dentro do DPI a partir de avaliações de inventários executados, diretrizes emitidas pelo departamento, relatório de encontros e projetos concluídos. Procuro neste capítulo apontar para conceitos que definam de que se trata uma produção audiovisual para o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) e como as reflexões foram avançando concomitante com a experiência de novas propostas de audiovisual. Também se propõe a refletir sobre a finalidade da documentação, imbricada nesta questão estão o projeto arquivístico e de difusão do departamento.

O capítulo 3 é a proposta de audiovisual que se originou da troca entre os cortadores de pedra e eu. O filme traz cenas da prática do ofício e os debates que o permeiam. O conteúdo de cada uma das cenas é material de pesquisa que fomenta a reflexão no capítulo 4, que explica em detalhes o processo de filmagem e montagem.

CAMPOS DE SÃO JOÃO

Campos de São João é um distrito de Palmeiras, dista 2 km da BR 242, rodovia que é utilizada para o escoamento da produção agrícola do oeste baiano, principalmente da soja, que cruza a Bahia de oeste a leste, chegando à capital do estado. O povoado se situa próximo ao Parque Nacional da Chapada Diamantina (PNCD), dentro da Área de Proteção Ambiental (APA) Marimbus/Iraquara. Observando a figura 1 em que aparece a estrada, podemos notar o desvio que foi feito para que ela não cruzasse o local, o que, segundo os moradores, foi possibilitado pela força política de um fazendeiro que não queria suas terras cortadas pela BR.[1]

[1] As informações sobre a história de Campos de São João me foram concedidas por Carolina Montanari Ertel, moradora e pesquisadora local.



Figura 1 - Mapa do povoado. A área esbranquiçada, no canto inferior esquerdo, corresponde às áreas de extração de pedra. À direita da BR, vemos o Morro do Pai Inácio e o Morro do Camelo ao fundo. Fonte: Software Google Earth. Data da imagem 15 de maio de 2017. Acesso em 10 de junho de 2017.

Encontra-se em Campos de São João um trecho da Estrada Real, única via autorizada para acesso às regiões auríferas e diamantíferas durante o século XVIII e parte do século XIX, além de inúmeras trilhas – no passado, grandes rotas do próspero do garimpo – que o ligam a Lençóis, Conceição dos Gatos, Palmeiras, Vale do Capão e ao antigo povoado do Ventura, no município de Morro do Chapéu.

Segundo me relataram o nome Campos de São João refere-se à árvore abundante na Chapada Diamantina que, quando florida, fica cheia de flores amarelas que se destacam na vegetação do cerrado.

O povoado está situado no meio do caminho entre Lençóis e Palmeiras e na rota dos passeios mais vendidos pelas agências de turismo: de suas ruas avistam-se o Morro do Camelo e o Morro do Pai Inácio. Ainda assim, suas trilhas do garimpo não foram apropriadas pelo ecoturismo, ficando à margem da nova economia da Chapada Diamantina por não possuir cachoeiras ou rios que se destaquem.

O doce de Dona Janete e a oficina mecânica de Laércio – especializada nas caminhonetes 4x4 – são os principais motivos para que pessoas das cidades vizinhas se dirijam a Campos de São João. As ofertas de restaurantes e passeios são escassas e, apesar de ter hospedagens, poucos pernoitam, não sendo expressivo na economia local. Segundo

Edimilson de Jesus, agente comunitário de saúde, as fontes de renda são as pensões dos aposentados, seguidas pelo recebimento de subsídio do Programa Bolsa Família e pela extração de pedra que antes de sua proibição era a principal atividade remunerada. Além disso, há funcionários públicos municipais, como professores, auxiliares de serviços gerais, um enfermeiro e dois agentes de saúde e alguns comerciantes de mercados e bares.

Como é comum nas vilas e cidades da Chapada Diamantina, Campos de São João teve um passado garimpeiro próspero. A vila, que chegou a ter cinco mil habitantes, hoje conta 750 moradores. Restam, como traços dessa história, as ruínas de pedra e um rio intermitente assoreado, praticamente inutilizado.

O INRC DOS MESTRES E ARTÍFICES DA CONSTRUÇÃO CIVIL TRADICIONAL NA CHAPADA DIAMANTINA

Entre os inventários em andamento[2] no Iphan encontra-se o Inventário Nacional de Referências Culturais dos Mestres e Artífices da Construção Civil Tradicional na Chapada Diamantina (INRC-CD). Aprofundei meus conhecimentos sobre o projeto devido a uma ida a Lençóis no momento em que a equipe dava início à Segunda Etapa do INRC, a Identificação. Pude acompanhar e participar em duas entrevistas e algumas reuniões da equipe no Vale do Capão, distrito do município de Palmeiras.

De retorno a Salvador, o INRC me atraía como possível experiência que resultasse em um objeto de estudo deste mestrado, sendo esta a única atividade de pesquisa em curso relacionada ao Patrimônio Imaterial na Bahia. O meu interesse e disponibilidade veio ao encontro das necessidades da Equipe INRC-CD[3], que passava por uma reestruturação e necessitava de uma antropóloga que a integrasse. Para tanto fui transferida para o ETEC Lençóis, onde passei a ser supervisionada pela historiadora e antropóloga Maria Paula Adinolfi.

---

[2] O INRC-CD foi concluído em setembro de 2017, para evitar anacronismos mantenho a temporalidade da escrita da pesquisa de mestrado.

[3] A Equipe INRC-CD é composta atualmente pelos seguintes profissionais: Coordenador Geral Eugenio de Ávila Lins, Coordenadora Técnica Mariely Cabral de Santana, Consultora Márcia Genésia Sant´Anna, Historiador Erivaldo Neves, Arquitetas Maria Hermínia Hernandez Olivera e Silvia Pimenta d´Affonseca, Mestre em Mudança Social e Participação Política Joana Horta, Antropóloga Paula Zanardi e pelos estagiários Matheus Caldas Tanajura e Vitoria Maria Matos Rodrigues. Yêda Virginia Pires Barbosa e Sara Santos Morais (IPHAN / DPI - Brasília) foram supervisoras do projeto até 2016 quando uma reestruturação da CGIR o projeto passou a ser acompanhado por Ivana Cavalcante. Na superintendência da Bahia Maria Paula Fernandes Adinolfi é a técnica que acompanha a execução o projeto.

O projeto Mestres Artífices surge no contexto do Programa Monumenta[4], no ano de 2007, a partir da compreensão de que para se preservar os monumentos históricos é necessário assegurar os saberes tradicionais das técnicas construtivas. Portanto, pretendia-se que as restaurações executadas pelo programa contassem, em seu corpo técnico, com a presença dos mestres do saber construtivo tradicional, que seriam capazes de restaurar edificações históricas utilizando-se de materiais e técnicas similares aos originais. Márcia Sant'anna mencionou o fato de que este projeto de pesquisa foi concebido pelo Iphan com a colaboração da coordenadora de Cultura da Unesco no Brasil Patrícia Reis, e que sua concepção original trazia a perspectiva de inventariar os mestres da construção (mestres de obras) que atuavam no restauro de edificações históricas e os artífices responsáveis pelo acabamento e ornamentação dessas obras, e por tal razão foi denominado de Inventário dos Mestres **e** Artífices. Posteriormente o inventário ganhou maior abrangência, ampliando o levantamento sobre técnicas construtivas tradicionais e vernaculares. [5]

Foram realizadas três edições deste projeto, cada qual inventariou os mestres artífices de seus estados: Minas Gerais (2009 a 2010), Santa Catarina (2012) e Pernambuco (2012)[6], sendo este INRC-CD a quarta aplicação do instrumento a esta temática. Estes INRCs deveriam identificar e em seguida elaborar um sistema de certificação destes mestres que funcionaria como uma forma de credenciamento oficial dos especialistas nas técnicas tradicionais de construção. A possibilidade de certificação de mestres dos saberes populares é um debate caro ao Iphan, pois se aplicaria a diversos bens imateriais, e ainda não há consenso sobre de que forma aplicar essa política respeitando diversidade e especificidade

---

[4] O Programa Monumenta, é criado nos anos 90 e passa a ser executado pelo MinC com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento somente nos anos 2000. Com o objetivo de intervir no patrimônio histórico de cidades sob proteção federal o programa buscava aliar a população local a este processo – gerando renda, promovendo a ocupação das edificações protegidas – pensando os bens tombados relacionados ao contexto e a dinâmica do local, uma concepção mais ampla da preservação do que a restauração pontual.

[5] Comunicação verbal apresentada no debate ocorrido após mesa redonda realizada no *Seminário Arqpop: A salvaguarda dos Saberes Tradicionais*, no dia 20 de outubro de 2016. O Seminário foi elaborado pelo Grupo de Pesquisa Arquitetura Popular da Faculdade de Arquitetura da UFBA, mesmo grupo executor do INRC-CD, com o propósito de debater os Inventários temáticos Mestres Artífices. Esta ação foi realizada como uma ação devolutiva do INRC-CD.

[6] As publicações estão disponíveis no portal do Iphan por meio dos *links*:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColCadMem_MestresArtificeis_SantaCatarina_m.pdf>
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColCadMem_MestresArtificeis_Pernambuco_m.pdf>
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColCadMem_MestresArtificeis_MinasGerais_m.pdf>
Acesso em: 26 de janeiro de 2017

de cada manifestação cultural, também esbarra com o critério adotado pela instituição; do caráter coletivo das manifestações culturais.

ENTRADA EM CAMPO

Em meados do segundo semestre de 2016 conheci Tatai, Mestre Artífice identificado no INRC-CD como construtor em pedra; ele foi meu primeiro contato com os extratores de pedra de Campos de São João. O ofício de extrator de pedra também foi identificado em outros sítios[7] por esse INRC. Porém, diversos aspectos me levaram a escolher a pedreira não inventariada de Campos de São João. Certamente, a proximidade do povoado a Lençóis foi o aspecto viabilizador da pesquisa, mas também havia uma outra característica que não tinha encontrado nas pedreiras que já visitara: o trabalho se dava em grupos, isto é, pequenos agrupamentos de três a seis homens, extraindo juntos. Esses trabalhadores estavam associados e buscavam regularizar uma cooperativa há três anos. A perspectiva de trabalhar com um grupo coeso era atrativa, uma vez que possibilitava uma pluralidade de ideias, diálogos e trocas, dimensão ausente entre os Mestres inventariados que trabalhavam sozinhos.

A minha rede de interlocutores era formada por trabalhadores que estiveram à frente do processo de formação da cooperativa dos extratores de pedra, sendo dois deles presidente e vice-presidente da atual Associação dos Extrativistas de Pedras do Povoado de Campos de São João. No nosso primeiro encontro propus que realizássemos um filme sobre seu ofício e desde esse momento começamos a construir o que seria esse filme. Algumas semanas depois eles viriam a ser filmados também pela Montanhas Filmes[8], produtora que realizou o documentário para o INRC-CD, em uma proposta bem distinta da que criamos, como será apresentado ao longo dos capítulos.

Dentre o universo dos cortadores de pedra, aqueles que se dispuseram a fazer o filme compunham uma elite local. Todos haviam finalizado o ensino médio, eram membros da comunidade da igreja católica local e assumiam funções como o coral da igreja. Possuem casa própria que conseguiram construir com a renda da pedreira. São bem articulados e

[7] Na etapa de Identificação do INRC foram entrevistados os seguintes mestres extratores de pedra: em Rio de Contas o Mestre Cosme João Pereira e Família entrevistado por Joana Horta, em Andaraí o Mestre Edilson Portugal Neiva (Fausto) e o Mestre Jacinto Silva (Nego Sapucaia), e em Iraquara a Mestra Benedita Araújo dos Santos entrevistados por Eugênio Lins e eu.

[8] Acompanhei a equipe Montanhas Filmes em sua primeira semana de filmagens, o intuito deste acompanhamento era aproximar o projeto fílmico da proposta da pesquisa realizada.

representam os outros cortadores frente ao Estado. São os presidentes da associação e responsáveis pela mobilização do grupo pela legalização da pedreira na época do embargo. Estes trabalhadores não me incentivavam a buscar os demais colegas de profissão, por vezes afirmando que eles não concordariam em filmar, outras dizendo que fugiriam de mim por pensarem que eu pudesse ser agente de fiscalização ambiental. Mesmo para este pequeno grupo que aceitou ser filmado e a criar este filme comigo, a dúvida permanecia: será que eu faria algo para prejudica-los? Afinal, agora eu havia filmado o ofício que praticam sem a licença para mineração. O lugar de pesquisadora do INRC-CD propiciou o contato com os cortadores e a aproximação com o objeto de pesquisa. Contudo, este lugar de "representante" de órgão governamental foi um marcador negativo na pesquisa. As lembranças das interações nada amistosas com tais órgãos reverberavam a cada visita. Foi um longo processo de repetidas idas ao povoado até que se sentissem mais confortáveis com a minha presença. O trabalho de campo ocorreu com pouca sistematização, estando eu me adaptando aos momentos que eles se sentiam a vontade para conversar ou filmar.

A pedreira de Campos de São João foi embargada em 2014 por meio de uma Fiscalização Preventiva Integrada (FPI). Participaram da inspeção o Instituto de Meio Ambiente e Recursos Hídricos da Bahia (INEMA), autor do relatório da fiscalização e dos autos de infração, o Conselho Regional de Engenharia e Agronomia da Bahia (CREA-BA), a Agência Estadual de Defesa Agropecuária da Bahia (ADAB), acompanhados pelo Ministério Público do Estado da Bahia. Segundo consta no Relatório de Fiscalização Ambiental a interdição foi motivada pela "infração formal por realizar atividade sem as necessárias Anuências, autorizações ou licenças ambientais que comprove a sua regularidade ambiental". De todo modo, se por um lado o fechamento recente da pedreira gerava dúvidas e medos acerca da minha presença ali, por outro, ele incitou a reflexão sobre o ofício entre os cortadores de pedra e demais moradores de Campos de São João.

Luís, Marcos e Cássio foram os cortadores com quem mais tive contato, ocasionalmente Amarildo, Tatai e Edmilson também estiveram presentes. Em dias específicos, contamos com outros participantes – pessoas que, por acaso, estavam trabalhando com eles na pedreira. Até estabelecer a relação com os sujeitos foram necessárias algumas idas a Campos de São João. Exibi, com apoio e ajuda de Tatai, um cinema na praça principal: um filme nacional que pouco tinha a ver com a linguagem fílmica que queria construir, mas que em seu conteúdo apresentava uma história de amor no sertão nordestino, imagens e memórias com as quais eles poderiam se reconhecer: a película *A*

Máquina: o amor é o combustível (2005), contava a história da migração para os grandes centros em busca de conhecer o mundo e ter oportunidades de realizar os sonhos da protagonista que vislumbrava ser atriz. Estiveram presentes nessa noite todos aqueles que se tornariam parceiros ao longo das filmagens.



Figura 2 Cinema na praça. Fotos: Açony Santos, 2016.

No segundo encontro, estabelecemos as trocas em torno da filmagem. Debatemos o que seria interessante retratar do ofício de corte de pedra e também como o faríamos. A negociação da filmagem não consolidou um roteiro estruturado do que realizaríamos nos encontros posteriores, mas apontou para questões centrais que usaríamos como guia nas próximas vezes. Esse exercício funcionou sobretudo para estabelecer um diálogo honesto; foi quando eu pude me apresentar, expondo quem eu era, de que lugar falava, porque estava ali, quais eram as minhas intenções com a pesquisa. À medida que revelava a minha vida, eles se dispunham a falar sobre o fechamento da pedreira e a criminalização da extração.[9]

[9] Para compreender a criminalização da extração de pedra em Campos de São João apresentarei no capítulo 1 as medidas protetivas que incidem sobre o território de Identidade da Chapada Diamantina e as instituições que ali atuam.

CAPÍTULO 1

EMBATES ENTRE A PRESERVAÇÃO AMBIENTAL E O PATRIMÔNIO CULTURAL

1.1 A CHAPADA DIAMANTINA E AS INSTÂNCIAS DE PROTEÇÃO

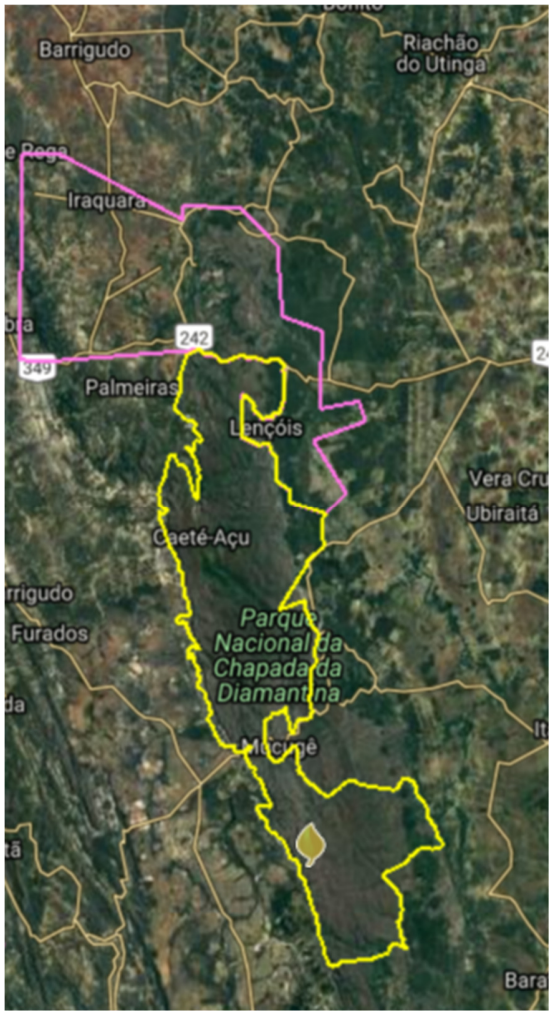
São diversas as medidas protetivas que incidem sobre o território de identidade[10] da Chapada Diamantina[11]. Destaca-se o Parque Nacional da Chapada Diamantina (PNCD) datado de 1985[12] e que possui área de 152.000 hectares que engloba parte dos municípios de Andaraí, Ibicoara, Itaetê, Lençóis, Mucugê e Palmeiras. Inicialmente sob tutela do IBAMA, atualmente o parque é administrado pelo Instituto Chico Mendes de Conservação Ambiental (ICMBio) e conta com Plano de Manejo desde 2007. A criação do parque acarretou em transformações significativas na região. As atividades tradicionalmente praticadas – como a criação de gado, garimpo, coleta de sempre-viva e espécies vegetais para alimentação e uso medicinal, caça, roçado, extração de recursos naturais para a construção, etc. – foram proibidas em prol da preservação ambiental, o que implicou em uma série de conflitos ainda não solucionados, sobretudo na relação delicada que se estabelece com as comunidades tradicionais que o habitam. Os principais desafios da gestão do Parque Nacional estão em cumprir com "as indenizações não realizadas, a falta de fiscalização que contribui para queimadas criminosas, garimpos clandestinos, desmatamento e caça predatória". (Relatório Etapa: Levantamento Preliminar, 2015 p.200)

A política de meio ambiente no estado da Bahia é de responsabilidade do INEMA, na Chapada Diamantina é de sua competência gerir as Áreas de Preservação Ambiental

[10] Classificação da Secretaria de Cultura da Bahia (SECULT) que divide o estado em 27 Territórios de Identidade definidos a partir de critérios socioeconômicos e de identidade cultural.
[11] Como fonte principal desta sessão utilizo os dados da pesquisa do INRC-CD. O documento de 316 páginas não está disponível para acesso ao público. A versão utilizada aqui denomina-se "Inventário Nacional de Referência Cultural Etapa: Levantamento Preliminar. 1º versão para análise." Datado de novembro de 2015.
[12] Decreto nº 91.655 de 1985.

(APA) Marimbus-Iraquara e APA Serra do Barbado, ambas criadas em 1993, assim como implementar os Planos de Manejo.

> A princípio, APA, é uma categoria de manejo sustentado com o objetivo primeiro de proteger recursos hídricos e paisagens, propiciar recreação, incentivar o uso sustentável dos recursos naturais, estimular o desenvolvimento regional e servir como zona-amortecimento a uma outra área protegida, neste caso, o Parque Nacional. (Relatório Etapa: Levantamento Preliminar, 2015. P.194)



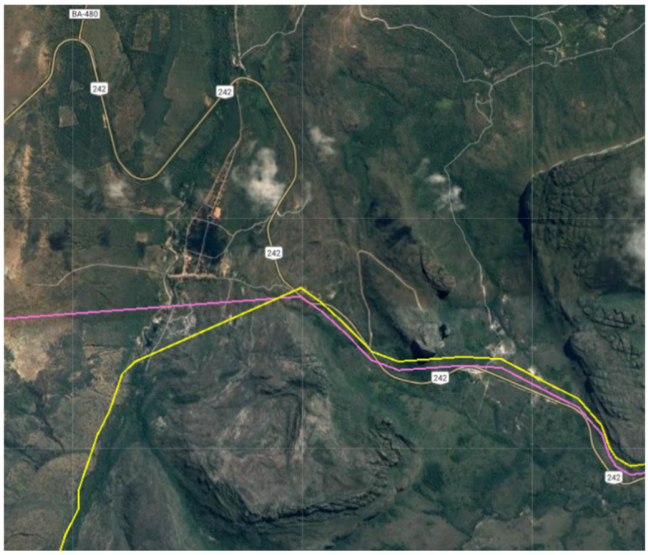


Figura 3 – (Esq.) Contornado em amarelo está a área do Parque Nacional da Chapada Diamantina e em rosa a APA Marimbus Iraquara. Fonte: Instituto Socioambiental (ISA), Programa de Monitoramento de Áreas Protegidas e Laboratório de Geoprocessamento. .Disponível em: *https://uc.socioambiental.org/mapa*

Figura 4 – (Acima) Detalhe do mapa; O povoado de Campos de São João encontra-se dentro dos limites da APA Marimbus Iraquara. (Linha rosa). Fonte: Instituto Socioambiental (ISA), Programa de Monitoramento de Áreas Protegidas e Laboratório de Geoprocessamento. Disponível em: h https://uc.socioambiental.org/mapa

Destaco a APA Marimbus – Iraquara, pois esta circunscreve o povoado estudado. Esta Unidade de Conservação faz divisa com o PNCD e é constituída por possuir três grandes ambientes (BAHIA, 1998): o Pantanal Marimbus, área alagadiça onde deságuam os rios da serra do Sincorá, a Planície Calcária de Iraquara que possui um vasto parque espeleológico e arte rupestre, e por fim ainda está açambarcada por essa APA a região serrana onde se encontram o Morro do Camelo e o Morro do Pai Inácio, este último tombado pelo Iphan.[13]

Desde sua criação em 1993[14] a administração da APA Marimbus - Iraquara foi exercida pela Bahiatursa, Empresa de Turismo da Bahia, vinculada à Secretaria de Cultura e Turismo do estado. Seu Plano de Manejo e Zoneamento Ecológico-Econômico[15] foi desenvolvido pela Coordenação de Desenvolvimento de Turismo (CODETUR) e aprovado pelo Conselho Estadual de Meio Ambiente (CEPRAM) quatro anos após sua criação.

Em 2003 transferiu-se[16] a gestão das Unidades de Conservação Estaduais (UC) para a Superintendência de Desenvolvimento Florestal e Unidades de Conservação, da estrutura da Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos. Em 2011 foi criado o INEMA[17] atual gestor das UCs. Este mesmo órgão que gere as áreas de preservação é o emissor dos autos de infração que embargaram a pedreira. Segundo a gestora da APA, Ana Delfino, existe em Campos de São João uma "repulsa ao meio ambiente", refere-se não à natureza, mas às práticas de preservação ambientam que repreendem dos modos de vida da comunidade.

O território Chapada Diamantina também conta com diversos parques municipais que visam à proteção de áreas naturais consideradas de grande valor ecológico. Geralmente as Unidades de Conservação municipais correspondem às áreas de atrativos turísticos. Estes parques não contam, em sua maioria, com planos de manejo nem conselho gestor, sendo poucos os funcionários municipais disponíveis para sua gestão. Apesar de sua administração incipiente, alguns destes parques cobram taxa de visitação ao turista, integrando a receita municipal. As áreas de proteção municipal encontram-se em adjacências ao Parque Nacional e às APA.

No âmbito do patrimônio cultural há o pedido do tombamento de Lençóis, feito em 25 de junho de 1971, que se destaca por ter sido o primeiro na Bahia em que a proposta foi

---

13 O Morro do Pai Inácio foi inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico no dia 05 de maio de 2000.
14 Decreto Estadual nº 2.216 de 14 de junho de 1993.
15 Resolução do CEPRAM nº1 de 20 de junho de 1997.
16 Decreto 8.578 de 04/07/2003.
17 Lei nº 12.212 de 4 de maio de 2011.

feita pelos moradores da cidade e não pelos técnicos da instituição. A tese "Anseios, dissonâncias, enfrentamentos: o lugar e a trajetória da preservação em Lençóis" (MANGILI, 2015) aponta para a centralidade que o *documento audiovisual* teve na apresentação da cidade pelos proponentes. Segundo a autora:

> Foi apresentado ao presidente do IPHAN na época, Godofredo Filho, um documento audiovisual feito pelos solicitantes do tombamento que consistia em "uma apresentação de slides com fotos da cidade e arredores, e uma fita k7, com narração do próprio Heraldo Barbosa Filho, contendo uma poesia de Fernando Sales e um texto destacando as 'belezas' de Lençóis. (MANGILI, 2015 p.97)

O audiovisual foi utilizado como forma de expor as características de Lençóis, de emocionar e cooptar para a causa os possíveis parceiros. Assim como toda produção, contou com seus desafios e estratégias de realização: "Rilza Ribeiro Rola (...) nos contou que 'foi uma dificuldade fazer todo aquele trabalho. A gravação foi feita em um banheiro, nos trancamos lá porque a acústica era um pouco melhor'" (MANGILI, 2015 p.107). Este documento, associado às pautas da época[18], deu início a instrução do processo de tombamento da cidade. A apresentação deste vídeo ao presidente da EMBRATUR e outras pessoas influentes se desdobraria mais tarde na entrada da cidade em programas federais e estaduais como o Programa Cidades Históricas (PCH). Ainda na tese citada, o documento audiovisual é considerado "o mais importante de que dispomos para a análise dos valores atribuídos a Lençóis no momento de sua valoração" (MANGILI, 2015. p.107).[19]

O conjunto arquitetônico e paisagístico de Lençóis foi tombado dois anos depois, em 17 de dezembro de 1973 (Processo nº 847-T-71)[20]. E a criação de um Escritório Técnico (ETEC) alocado na cidade se deu em 1984.

Nos anos 2000 o município recebeu investimentos pelo Programa Monumenta, financiado do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e com o apoio técnico da UNESCO:

> Em Lençóis, o Monumenta investiu o total de R$ 8,23 milhões. Trata-se de um dos maiores contratos assinados com as prefeituras conveniadas e a maior parte dos recursos se destinou à restauração de edifícios históricos, vias públicas e

[18] O II encontro de Governadores realizado em 1971 registra em documento intitulado Compromisso de Salvador o objetivo de tombar o núcleo histórico de Lençóis após a exibição do filme mencionado. (MANGILI, 2015. P. 99)
[19] Retomarei no capítulo 2 a discussão da centralidade do audiovisual.
[20] Não obtive acesso aos processos de tombamentos citados neste capítulo.

> monumentos, como os prédios da Prefeitura, da Biblioteca e do Arquivo Público, a ponte sobre o Rio Lençóis, a Avenida Nosso Senhor dos Passos e a igreja de Nossa Senhora do Rosário. Além disso, R$ 2,68 milhões estão sendo aplicados na recuperação de imóveis privados. O Programa também apoiou a formação de jovens artesãos e de guias turísticos, segundo projeto executado por uma ONG local. (MONUMENTA, 2008)

A edificação pertencente ao Iphan atualmente abriga a Casa do Patrimônio, restaurada em 2013 para este fim, deslocando o Escritório Técnico (ETEC) para o antigo prédio da prefeitura cedido em comodato ao Iphan por 30 anos, fato que gera insatisfação da população que esperava ver instaurado no espaço, após a reforma do Monumenta, um museu da cidade.

A Casa do Patrimônio, ainda que sem implementação formal, tem funcionado desde o deslocamento da técnica em Ciências Sociais Maria Paula Adinolfi para o ETEC. Atualmente a casa não possui equipamento ou mobiliário, o que limita várias ações. Contudo foi possível congregar uma série de agentes na rede da Casa, criando uma agenda atividades[21] que são movidas pelo público em parceria com a técnica responsável.

O pedido de tombamento do conjunto arquitetônico de Rio de Contas data de 1973 (Processo nº 891-T-73) porém só foi efetuado em 1980. O município possui cinco bens protegidos individualmente no Livro do Tombo Histórico (Processo nº 446-T), anteriores à proteção do conjunto, cujos tombamentos datam de 1958 e 1959. Um destes imóveis abriga atualmente o Escritório Técnico do Iphan na cidade, assim como o Arquivo Municipal de Rio de Contas. O conjunto arquitetônico e paisagístico de Mucugê foi tombado em 1980 (Processo nº 974-T-78) e destaca no processo o Cemitério de Santa Isabel, conhecido localmente como cemitério bizantino, fora dos limites do núcleo urbano original.

O último conjunto arquitetônico urbanístico e paisagístico a ser protegido pelo Iphan na Chapada Diamantina foi o de Igatu no ano 2000. A vila possui um bairro em ruínas de pedra, a semelhança confere a Igatu o título de "Machu Picchu baiana". No mesmo ano o Morro do Pai Inácio passa a ser protegido, registrado no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Tombado pelo IPAC na Chapada Diamantina é somente a "Área Contígua de Proteção ao centro Histórico de Igatu" enquanto parque de conservação *ambiental*, datado

[21] Uma análise das atividades desenvolvidas no ano de 2016 pode ser encontrada no meu 3º Produto Técnico das Atividades Supervisionadas intitulado "Relatório das Atividades da Casa do Patrimônio de Lençóis Ano 2016".

de 5 de novembro de 2002. No entanto, existem outros 17 bens[22] no território com processo em andamento, sob a rubrica de "tombamento provisório" pela instituição.

No âmbito do patrimônio imaterial foram realizados três INRCs: do município de Rio de Contas (2005 e 2006) e do município de Mucugê (2008 e 2009). Objetivava-se com estes INRCs criar um diálogo entre o Iphan e as populações das cidades tombadas, o primeiro identificou "mais de 500 manifestações, que contemplam danças, folguedos, culinária, festejos populares e ofícios diversos" (INRC-CD Relatório Etapa: Levantamento Preliminar, 2015), já o segundo contou com ações devolutivas e de salvaguarda. Por fim, também se realiza o INRC dos Mestres e Artífices da Construção Civil Tradicional da Chapada Diamantina (2015-2017), pesquisa que me levou a este objeto de estudo. Encontra-se em processo de Registro a Festa do Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, o padroeiro dos garimpeiros de Lençóis. O processo tramita nas esferas estadual[23] e federal[24]. Há também uma ampla quantidade de bens culturais como reisados, marujadas, jarê, baianas, festas de santo, identificados na primeira etapa do INRC-CD, além dos saberes construtivos tradicionais objeto deste inventário.

1.2 OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO

Coloca-se o desafio da sobreposição destes diferentes acautelamentos. Como estabelecer medidas protetivas ambientais, mas ao mesmo tempo dar as condições de continuidade para a transmissão às novas gerações dos saberes tradicionais que se utilizam das matérias primas disponíveis na região?

As riquezas dos tempos áureos do garimpo se foram com o fim da extração do diamante, mas ficaram como herança os conhecimentos associados à prática: o caminhar na serra, o uso das plantas nativas e, sobretudo, o conhecimento acerca das pedras que compõem o cenário da Chapada. Para acessar o diamante que ficava misturado ao cascalho o garimpeiro de serra precisava cortar a pedra. Essa mesma pedra era utilizada como matéria prima para a construção de tocas, aquedutos, regos, pontes, casas. Nas trilhas da Chapada

[22] O patrimônio cultural da Bahia pode ser consultado na plataforma SIPAC: http://patrimonio.ipac.ba.gov.br/territorio/chapada-diamantina/
[23] Processo nº 0607150008540 de 5 de maio de 2015.
[24] Processo nº 01502.000169/2015-66 de 13 de janeiro de 2015.

Diamantina encontram-se muitas ruínas e estruturas do garimpo em pedra encobertas pela vegetação.

Cortar a pedra é um saber associado a várias outras práticas amalgamadas no território: primeiro é preciso fazer a coivara para extrair carvão vegetal que será usado no fole para forjar as ferramentas, que por sua vez serão empregadas para cortar a pedra.

Para fazer a coivara se faz um acero largo, impedindo que o fogo se espalhe para além da área delimitada; outra prática que os cortadores de pedra de Campos de São João empregam para controlar o fogo é utilizar madeiras menores e não deixar o fogo crescer muito. A utilização de galhos ao invés de árvores inteiras tem outra explicação: é necessário manusear o carvão para que ele não passe do ponto onde ele é utilizado para o fole. No fole os cortadores de pedra demonstram o saber sobre mais um tipo de material: o ferro, sucata de mola de caminhonetes, se transforma aos poucos nas ferramentas: pixote, marrão, talhadeira.



Figura 5 A ferramenta está temperada (ou temprada) quando se verifica a linha furta-cor ao riscá-la contra a pedra. Foto da autora, 2016.

Por fim, os lajedos inteiros são preparados para se transformar em laje, lajota e paralelo. Ao limpar a área os cortadores costumam transplantar as orquídeas e outras espécies para os pontos da pedreira que não serão aproveitados para o corte. Visualmente a pedreira artesanal se distingue muito das empresas mineradoras: o chão é irregular, seguindo o desnível do solo e entre as pedras, e há muitas plantas. Não é de interesse do trabalhador “limpar o terreno”, pois a vegetação nativa compõe a paisagem e, enquanto as pedras cortadas refletem o calor, as plantas propiciam sombras por toda a pedreira, diminuindo a temperatura e aliviando um pouco a lida.

Assim como os saberes, a forma de organização para a exploração do solo decorre do sistema organizado para a exploração das minas na região escravista. A tese de Carlos de Almeida Toledo (2008) explora as relações trabalhistas na região das Lavras Baianas. *Lavras* se refere ao sistema de empresas que atuavam em áreas de jazidas produtivas utilizando-se de mão de obra majoritariamente escrava com alguns homens livres excepcionalmente, possuíam direção central, equipamentos e a disposição das terras era realizada pelos órgãos públicos especializados. Sendo o preço do escravo o parâmetro para a avaliação dos rendimentos da terra, caso não se mostrasse vantajoso produzir com escravos utilizava-se o sistema de faiscação, o qual poderia ser usado para descrever o atual modo de produção dos extratores de pedra:

> Quando as dificuldades se avolumavam, quando a produção se tornava limitada, surgiam, com mais frequência, as faiscações, isto é, as explorações individuais e nômades. Os faiscadores podiam estar reunidos no mesmo ponto, porém cada qual trabalhando individualmente e por conta própria, com instrumentos rudimentares. (Toledo, 2008. P. 107)



Figura 6- Paisagem da pedreira de Campos de São João. Fotos Açony Santos, 2017.

As pedras são utilizadas para o alicerce de casas, paredes, muros, mas também são adquiridas pelas prefeituras para o calçamento das ruas, que também são consumidoras da mercadoria extraída irregularmente. Com a economia do ecoturismo o material passou a ser empregado na construção de pousadas e hotéis, que o adquirem a um preço ínfimo e se beneficiam do capital simbólico agregado ao produto esteticamente associado à tradição da região.

Ainda que venha de uma longa história da Chapada Diamantina e que a pedra siga sendo utilizada na construção civil, a continuidade deste ofício se encontra ameaçada: a remuneração no serviço da pedra é insuficiente para viver somente deste ofício, obrigando os mestres cortadores a buscarem alternativas para a complementação da renda. Isso também não incentiva os jovens a aprenderem o ofício, preferindo trabalhar com serviços mais leves no terceiro setor. Muitas pedreiras informais foram embargadas; sem recursos ou qualquer forma de apoio para se legalizar e sendo cobradas a apresentar a extensa (e custosa) documentação de mineradora, os artesãos da pedra procuram outros rumos: uns trabalham como pedreiros e fazem serviços pra fora, outros pararam de trabalhar. Diversas vezes me foi relatada a existência do problema de abuso de álcool e drogas associado pelos moradores à falta de trabalho e de perspectivas de futuro. Mesmo temendo serem presos, alguns cortadores de pedra continuaram no ofício.

Para a continuidade do ofício se faz necessário mediar os interesses das agências de proteção, e propor planos de preservação que definam o uso sustentável dos recursos naturais, promovendo a salvaguarda do patrimônio ambiental e cultural. O Eixo 4 da Política de Salvaguarda[25] (IPHAN, 2017) denominado Produção e Reprodução Cultural apresenta duas ações voltadas para este fim, são as ações 4.2 *Apoio às condições materiais de produção dos bens culturais registrados* e 4.5 *Medidas administrativas e/ou judiciais de proteção em situação de ameaça ou dano ao bem cultural registrado* que, apesar de serem ações propostas para bens registrados, são possibilidades de atuação na qual a política de Salvaguarda já agrega alguma experiência como veremos no caso do Ofício de Paneleiras de

[25] O Iphan utiliza os 4 eixos de ação na gestão dos bens Registrados, estes se desdobram em 15 tipos de ações. Ao construir o plano de salvaguarda os coletivos de detentores definem quais ações e que prazos são de prioridade para a salvaguarda do Bem. Os eixos e ações podem ser consultados na cartilha *Salvaguarda de bens registrados: patrimônio cultural do Brasil. Apoio e fomento.* (IPHAN, 2017)

Goiabeiras mais à frente. Exemplo de mediação são esforços empregados pelo ICMBio para realizar um plano de convívio e manejo dentro do Parque Nacional, no Vale do Pati, enfocando a permanência das populações tradicionais no local. A relação tensa que se colocou entre parque e moradores surge das limitações impostas pela unidade de conservação:

> Com a criação dessas restrições, sem haver a contrapartida de desenvolvimento de outras áreas de trabalho relacionadas à preservação ambiental, ao valor histórico-cultural e ao turismo, como justificado na criação do Parque Nacional (ICMBio, 2009), se construiu uma imagem antipática, repressora e distante da comunidade (ICMBio, 2009) tornando difícil a construção de uma relação de proximidade e confiança entre as comunidades residentes e a administração do PNCD. (Relatório: levantamento preliminar. 2015, p. 202)

Para superar os problemas propõe-se a construção participativa de um Termo de Compromisso visando estabelecer a aliança entre moradores e gestores. Este processo contou com profissional mediador de conflitos, um levantamento dos conhecimentos e interesses locais e foram consolidados no Termo de Compromisso onde se estabelecem os direitos e deveres de ambas partes. “A construção de um termo de compromisso foi uma conquista já esperada pelo Plano de Manejo do PNCD” (p.204). Em outra atuação do ICMBio foi realizado um estudo sobre o modo de vida tradicional dos moradores do Vale do Pati, identificando seu manejo da terra, práticas extrativistas e construtivas, e uso do fogo. (Relatório Técnico II – ICMBio, PNCD – 2014).

> No final deste trabalho se estabeleceu um acordo entre um órgão ambiental e saberes tradicionais, legitimou-se o direito de uso dos recursos naturais pela população tradicional através do reconhecimento de seus saberes e técnicas tradicionais de lida e manejo ambiental. (Relatório: levantamento preliminar. 2015, p. 206)

Diferente dos moradores do Vale do Pati que hoje oferecem o suporte indispensável para a operacionalização do ecoturismo dentro do parque, os extratores de pedra de Campos de São João não são vistos enquanto populações tradicionais. A própria natureza do seu trabalho – mineração – pouco conflui com os preceitos que embasam as práticas de manejo sustentável, parecendo, aos olhos leigos, uma atividade de grande impacto ambiental. O Plano de Manejo do PNCD aponta para os supostos danos decorrentes da atividade:

> Outras atividades minerais existentes no interior do PNCD são a extração de pedras, areia e argila para a construção civil. Em geral, são realizadas nas margens de rios e por pequenas iniciativas. Normalmente as minas já são conhecidas pela população, que extrai estes materiais nos mesmos pontos. Em muitos casos os extratores são profissionais, dependem desta atividade como a única fonte de renda, embora haja os casos de extração para demandas domésticas. Alguns destes pontos estão localizados na periferia ou no limite do Parque, onde é possível o acesso de veículos automotores (em geral caminhões tipo caçamba). Em 2004, IBAMA, CRA e DNPM realizaram algumas vistorias e reuniões com Prefeituras e extratores com o objetivo de regulamentar a atividade no entorno do Parque. Entre os problemas inerentes a este tipo de atividade, tem-se a degradação da APP, o assoreamento e a poluição dos cursos d´água, o trânsito de veículos e pessoas estranhas e sem autorização na UC e o risco de novas invasões para fixação de trabalhadores no local, em moradias improvisadas. Com isso, pode-se inferir um outro desdobramento da fixação e da presença mais constantes de pessoas em um local que seria a prática da caça de animais nativos e a introdução e a manutenção de espécies exóticas no local como cachorros, gatos, galinhas, frutíferas, ornamentais, entre outras. (Plano de Manejo, 2007, p. 194)

Na realização de ações de salvaguarda do Patrimônio Imaterial são diversas as situações nas quais, para garantir a preservação do bem, o escopo das ações a serem realizadas ultrapassam a competência do Iphan. Ressalta-se assim, a não correspondência entre a forma fragmentada do Estado de gerir e a forma que as populações tradicionais experienciam a vida; onde estas dimensões estão inter-relacionadas, imbricadas na cultura no sentido amplo do conceito.

As políticas públicas ambientais e culturais são transversais e articuladas. O próprio conceito de meio-ambiente açambarca dimensões patrimoniais:

> Sobre a abordagem jurídico-conceitual de meio ambiente importa assinalar que é bastante ampla e não se restringe somente ao meio natural, como solo, água, ar, fauna e flora. Vai além, pois abarca o aspecto artificial, espaço urbano construído, trabalho e cultura, ai inserido o patrimônio histórico, artístico, arqueológico, paisagístico, enfim aspectos do material e imaterial (QUEIROZ, 2014, p. 274)

No Espírito Santo a associação das Paneleiras de Goiabeiras se consolidou na luta pelo acesso ao mangue de onde extraem o barro. Atualmente a salvaguarda deste ofício está relacionada a uma série de problemáticas de ordem social e ambiental destacadas no plano, tais como: o impacto da implementação de estação de tratamento de esgoto sanitário na área de extração do barro, a perspectiva do esgotamento da jazida e a urbanização dos bairros adjacentes ao mangue (IPHAN, 2006). Para a continuidade deste ofício as paneleiras

contaram com programa de educação ambiental da Universidade do Espírito Santo em parceria com o Ibama, o trabalho institucional do Iphan e instrução do Sebrae. Sendo, no entanto, suas demandas enquanto sociedade civil e detentoras deste patrimônio o ponto de partida para a realização das ações.

O modo de fazer Viola-de-Cocho, reconhecido como patrimônio imaterial em 2004, também enfrenta desafios frente a legislação ambiental:

> Tendo em vista a legislação ambiental que determina a autorização para corte de árvores, muitas vezes os artesãos se veem na posição de ilegalidade por cortar madeira ou com ela trabalhar sem esse licenciamento, dadas as dificuldades em obtê-lo junto às instituições ambientais competentes. Existem, assim, alguns obstáculos à livre produção do instrumento pelos artesãos/cururueiros que comprometem a reprodução dos saberes relacionados a sua fabricação e execução musical. (IPHAN, 2009 p.68)

O Fandango Caiçara, assim como o ofício do corte de pedra, ocorre em áreas protegidas por Unidades de Conservação e tem suas práticas inviabilizadas pela atual legislação ambiental que os penaliza por atos inerentes a sua cultura. Assim como os cortadores de pedra, a criminalização da extração expulsou os caiçaras para outras áreas "produzindo outros conflitos em áreas urbanas e rurais pela falta de emprego, resultando na rápida e triste degradação de sua condição de vida" (DIEGUES; COELHO, 2014, p.64)

Para garantir a salvaguarda destes bens imateriais citados até agora se faz necessário viabilizar a permanência e transmissão dos saberes e assegurar o uso sustentável dos recursos naturais que são indissociáveis da prática em questão.

O uso da pedra na construção neste território apresenta aspectos chave para o pleito do registro enquanto patrimônio imaterial: é uma referência cultural dinâmica e de longa continuidade histórica, imbricada na história da formação da região, traz elementos da memória e identidade da população local e é representativa da diversidade cultural brasileira. No entanto verifica-se que seus detentores – os construtores e cortadores de pedra – são grupos não articulados, dispersos pelo território, com poucas associações representativas, possuindo pequeno capital político para defender seus interesses nas câmaras municipais ou formar uma rede de detentores apta para apresentar o pedido de registro para os órgãos estadual e nacional. Cabe enfatizar que, sobretudo, pesa sobre eles a pecha de degradadores, que dificulta seu enquadramento como o clássico sujeito coletivo de direitos enquadrado na classificação de "populações tradicionais".

Entendendo o uso da pedra como aspecto da identidade local, uma referência cultural representativa dos povos formadores da sociedade brasileira, cabe ao Iphan incentivar e promover modos de construir que se utilizem destas técnicas e promovam a difusão do conhecimento destes artífices. Os próprios extratores entendem que seu ofício é de fundamental importância para a preservação das cidades históricas:

> O fechamento [da pedreira] fere a construção civil porque a pedra é de fundamental importância na construção(...) Lençóis é um exemplo uma cidade que a maior parte de sua construção é em pedra, mas se não pode explorar como faz? Uma cidade tombada como Lençóis que tudo é em pedra, mas e não pode ter pedra? (Depoimento oral concedido por Luis de Jesus)

Porém muitas práticas institucionais vão na contramão do diálogo com a população e da preservação em um sentido mais amplo. Em Igatu as construções contemporâneas em pedra foram, conforme relatam os moradores do povoado, proibidas pelo Iphan. Em Informação Técnica[26] a queixa da população é encaminhada ao o superintendente para que a prática de fiscalização englobe as tais referências locais:

> De uma forma geral, a população pede que haja diálogo com o Iphan sobre a atual norma que veta construções em pedra, tendo em conta que se trata de uma tradição construtiva consolidada na localidade, enraizada em saberes que o próprio Iphan tem documentado através da ação "INRC dos Mestres Artífices da Chapada Diamantina". Sugere-se que o Chefe do ETEC e a Coordenação Técnica do Iphan realizem oitivas da população sobre este tema e busquem formas de adequar as normativas para que não se perca essa rica tradição (...)

A atuação do Iphan em Lençóis que por vezes buscou uma homogeneização estilística por outras nega alterações pelo fato de serem características presentes no momento do tombamento (MANGILI, 2015). A falta de critérios claros "provocam na população leiga a leitura de que o Iphan tem uma conduta extremamente seletiva, resumida na frase constantemente repetida 'alguns podem, outros não', que associa, ainda, que os agraciados são endinheirados ou poderosos" (MANGILI, 2015, p.375).

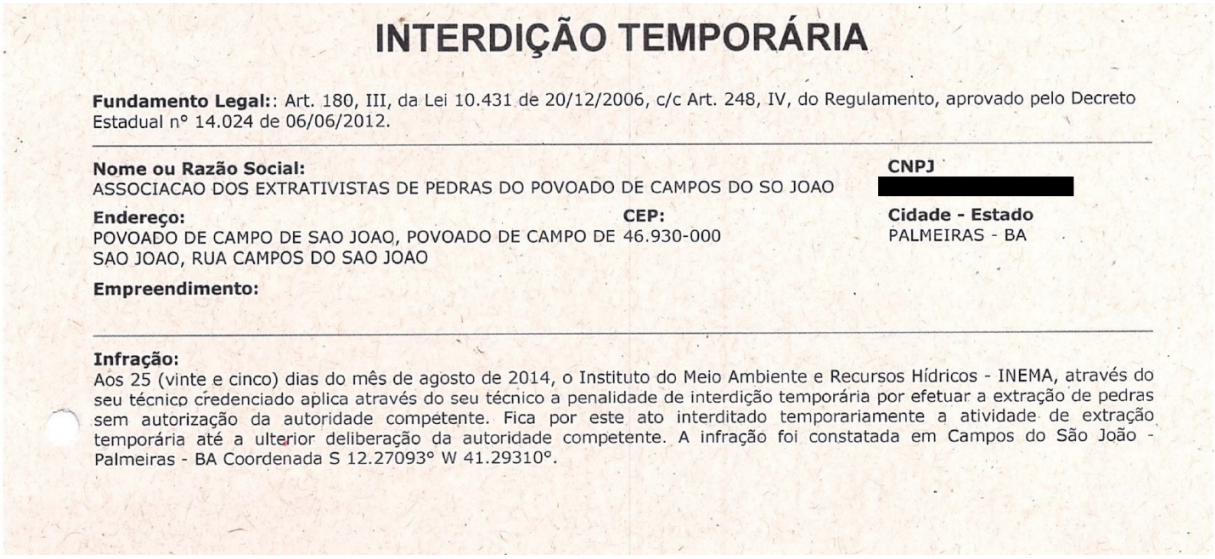
É imprescindível que os técnicos do patrimônio material levem em conta os aspectos materiais e imateriais de sua preservação, envolvam as diversas instâncias responsáveis pela sua gestão, bem como o diálogo continuado com a comunidade em uma condução transparente dos parâmetros construtivos.

---

[26]Informação Técnica nº 0152/2016 sobre o projeto Consolidação Patrimonial de Igatu, escrita por Maria Paula Fernandes Adinolfi. Datada de 20 de maio de 2016.

1.3 Entendendo a criminalização da extração

"Todo órgão ambiental sabe que a gente trabalha"
Cássio



INTERDIÇÃO TEMPORÁRIA

Fundamento Legal:: Art. 180, III, da Lei 10.431 de 20/12/2006, c/c Art. 248, IV, do Regulamento, aprovado pelo Decreto Estadual nº 14.024 de 06/06/2012.

Nome ou Razão Social:
ASSOCIACAO DOS EXTRATIVISTAS DE PEDRAS DO POVOADO DE CAMPOS DO SO JOAO

CNPJ [redacted]

Endereço:
POVOADO DE CAMPO DE SAO JOAO, POVOADO DE CAMPO DE SAO JOAO, RUA CAMPOS DO SAO JOAO

CEP: 46.930-000

Cidade - Estado
PALMEIRAS - BA

Empreendimento:

Infração:
Aos 25 (vinte e cinco) dias do mês de agosto de 2014, o Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos - INEMA, através do seu técnico credenciado aplica através do seu técnico a penalidade de interdição temporária por efetuar a extração de pedras sem autorização da autoridade competente. Fica por este ato interditado temporariamente a atividade de extração temporária até a ulterior deliberação da autoridade competente. A infração foi constatada em Campos do São João - Palmeiras - BA Coordenada S 12.27093° W 41.29310°.

Figura 7 - Trecho do Relatório de Fiscalização Ambiental (RFA). Fonte: Inema, 2017.

A situação dos extratores de pedra de Campos de São João é a mesma que encontramos em outros municípios ao longo da pesquisa do INRC-CD, que com o processo de institucionalização destas práticas, adequação legal e necessidade de licença ambiental não conseguem regularizar a sua atividade.

> Essa proibição do "pequeno" também acontece com garimpeiros de serra, com coletores de areia de rios (já açoreados), com construtores em casas de taipa que não podem coletar arvores apropriadas, com produtores rurais que não podem mais utilizar águas da serra, como sempre fizeram, como é o caso de Piatã. (Relatório: Levantamento Preliminar p.225)

No dia 18 de abril de 2017 com o intuito de conhecer melhor o caminho que levou ao embargo da pedreira de Campos de São João liguei para diversas instituições que acreditei estarem envolvidas no caso: ICMBio, INEMA, CREA, Polícia Federal e Promotoria de Justiça Regional Ambiental do Alto do Paraguaçu. Algumas foram citadas pelos cortadores de pedra, outras por pessoas que acompanharam o caso. Nenhuma das instituições forneceu informações sobre o caso. Na maioria das vezes alegavam que o caso em pauta não era de sua esfera de atuação. A atual gestora da APA Marimbus-Iraquara, em ligação telefônica

demonstrou que desconhecia a própria existência do povoado que consta dentro dos limites da referida APA. Dado o descaso da maioria dos contatados em fornecer informações enviei ofício co-assinado com técnica do Iphan, a diversos órgãos[27] possivelmente envolvidos no caso.

Na tentativa de contextualizar o momento em que uma prática realizada "desde sempre" se torna crime ambiental, não consegui localizar um órgão que assumisse a autoria, esbarrando diversas vezes com a descontinuidade das ações institucionais: a passagem dos cargos para as novas gestões acontece de forma abrupta, perde-se não só as informações sobre as ações realizadas no último mandato, mas o próprio arquivo físico do processo.

No dia 8 de maio recebi a resposta[28] do ICMBio afirmando o não envolvimento no caso e citando o DNPM, e as prefeituras de Lençóis e Palmeiras como instituições que procuraram regulamentar a pedreira no ano de 2005, contudo não foi localizada a documentação desta iniciativa. Exatamente um mês após a primeira resposta a CIPPA/Lençóis também enviou um ofício[29] declarando que não consta nenhum registro da operação na unidade. A Unidade Regional (UR) Chapada Diamantina do INEMA, apontado oralmente como autor da ação, encaminhou o ofício enviado à sua superintendência, foram diversas as ligações à secretária, porém o Coordenador responsável não retornou. A Promotoria de Justiça Regional Ambiental do Alto do Paraguaçu, confirmou estar envolvida na ação. Contudo, não foi capaz de localizar os documentos solicitados. Ambos – INEMA e promotoria – viriam a responder meses mais tarde anexando o relatório da ação.

Não pude evitar a ideia – um tanto mirabolante talvez, mas presente nas lendas da região, como a lenda do Pai Inácio[30] – de que o embargo teria sido feito por jagunços, mandados por endinheirados para defender interesses escusos sobre aquelas terras ou sobre o monopólio da comercialização do material.

---

[27] No dia 18/04/2017 foi enviado o referido oficio ao CREA-BA, ICMBio, INEMA e Promotoria de Justiça Regional Ambiental do Alto do Paraguaçu. Posteriormente, em 25/05/2017, a mesma solicitação de informações foi enviada a CIPPA Lençóis e a Secretaria do Meio Ambiente do município de Palmeiras. Ofício no anexo 1.

[28] Ofício no anexo 2.

[29] Ofício no anexo 3.

[30] Como a maioria das lendas, a do Pai Inácio tem diversas versões. *Grosso modo*, trata-se de uma história de amor entre o escravo Inácio e a filha do fazendeiro. Ao fugir dos jagunços mandados pelo fazendeiro Inácio simulou um pulo do alto do morro, sendo incapazes de achar o corpo deram o escravo como morto. Para depois ressurgir na história e fugir ao lado de seu amor. A encenação da história é feita pelos guias no alto do morro que leva seu nome, atualmente um dos pontos turísticos mais visitados na Chapada Diamantina, também tombado pelo Iphan.

No dia do embargo a demonstração de poder das autoridades foi extremamente violenta, segundo o relato dos meus interlocutores. Acarretou na prisão de alguns cortadores de pedra e na apreensão dos instrumentos de trabalho, e não é esquecida por aqueles que sofreram com a violência do Estado. Quando estamos na pedreira os cortadores estão atentos à aproximação de carros, ao helicóptero que passa, prontos para abandonar o trabalho e correr para a serra se necessário, só não se dispõem a "serem humilhados em praça pública novamente", como colocou Luis.

Por outro lado, pode-se afirmar que há uma perda de memória das instituições e o não aproveitamento do aprendizado empírico com a não transmissão do histórico das atuações para os novos gestores. O fenômeno da "contínua descontinuidade" (KFOURI, 1992; NOGUEIRA 2006) administrativas e das políticas públicas é característico da administração pública brasileira. Apesar da descontinuidade apresentar a possibilidade de alternância e transformação no funcionalismo público, ela geralmente acarreta em "causas manifestadas no desperdício de recursos públicos e seus resultados quase sempre ineficazes" (ESTEVAM, 2010, p.2). A ação movida, com o intuito – aqui suposto por mim, sem nenhuma afirmação dos envolvidos – de preservar o meio ambiente não se consolida em um plano continuado de trabalho, apenas se apresenta a tão conhecida fórmula do embargo e proibições unilaterais, sem possibilidade de diálogo com os sujeitos.

Após algumas ligações telefônicas com a gestora da APA, descobri que o ofício enviado repousava sobre a mesa da Diretora Geral do INEMA[31], de todo modo, mesmo ligando diversas vezes para a Superintendência em Salvador, jamais consegui retorno. Estive duas vezes em Seabra, onde está localizada a UR da instituição. Na segunda visita pude conversar pessoalmente com a gestora da APA que ligou para a sede em Salvador procurando respostas sobre o ofício enviado há três meses. É transferida de técnico em técnico, nenhum sendo capaz de lhe fornecer o que precisava.

Com seu colega ela conseguiu o número do processo[32] para acesso no sistema. Este colega foi o autor do auto de infração, contudo afirmou que só conversaria comigo sobre a fiscalização caso fosse solicitado pela sua chefe superior, a coordenadora da UR que por sua vez não se colocou à disposição para conversar, pedindo que retornasse outro dia. Segundo a

[31] O ofício foi respondido pelo INEMA no dia primeiro de agosto de 2017, chegando no dia 23 deste mesmo mês.

[32] Processo número 2014-008252/TEC/FISC-0124

gestora da APA existe outra autuação que foi emitida no mesmo momento, porém sob outro número de processo. Ao perguntar porque existem diversos processos ela me informa que, por ser uma operação, podem constar até 3 processos referentes. A gestora permitiu que eu lesse em seu computador aquele que pudemos localizar o número, porém não me concedeu cópia. Mesmo com a Lei de Acesso à Informação, percebe-se que o acesso às instituições depende de diversos fatores: da boa vontade dos envolvidos em receber as solicitações da sociedade civil, das condições de arquivamento e acesso aos documentos e do prestígio e influência do requerente.

Tratou-se de uma Operação de Fiscalização que englobou além de Palmeiras os municípios de Andaraí, Mucugê, Ibicoara e outros não especificados. Esta operação contou com técnicos não só do Inema, mas também da Agência de Defesa Agropecuária da Bahia (ADAB) e Conselho Regional de Engenharia e Agronomia da Bahia (CREA-BA). O relatório inclui os dois autos de infração, um de apreensão de ferramentas de trabalho e outro de interdição da área de lavra.

O relatório da fiscalização apresenta: "Classificada como infração formal por realizar atividade sem as necessárias Anuências, autorizações ou licenças ambientais que comprove a sua regularidade ambiental." A atividade, portanto, é passível de regularização. Para ter a área de mineração requerida ao DNPM é necessário realizar uma série de procedimentos. Primeiro é preciso que o proprietário da terra tenha o Cadastro Estadual Florestal de Imóveis Rurais (CEFIR). Se a propriedade não pertencer à cooperativa de extratores (que precisa estar regularmente constituída) também é necessária a anuência do proprietário. Do município os cortadores precisam obter uma declaração de que a atividade está de acordo com a legislação municipal de uso e ocupação do solo.

Os extratores têm que dar a entrada no DNPM com todos esses documentos: anuência do proprietário, CEFIR, licença ambiental emitida pelo município, cooperativa regularizada, estudos de impacto e estudos de recuperação da área. Na conversa com a gestora da APA ela visualiza os principais entraves para a regularização:

> Acho que essa é a dificuldade né, porque você tem que contratar uma empresa que vai fazer os estudos que vai apresentar os documentos (...) é custoso, eles não têm entendimento de como vão fazer esses documentos por isso precisa contratar alguém. O CEFIR já vai ter um custo, então eu entendo que de fato para os pequenos produtores, pequenos extratores e cooperativas acaba que inviabiliza. (Depoimento oral)

Esse custo para a regularização está entre as principais razões para que a extração da pedra no povoado ainda não esteja legalizada. A maneira apontada como a mais viável para a regularização seria se a prefeitura de Palmeiras arcasse com os custos dos estudos, contudo isso nunca foi apontado como possibilidade pela Secretária de Meio Ambiente do município em nossas conversas telefônicas. Uma vez que este caso é exemplo da situação de diversos pequenos extratores no território, poderia ser executada uma ação comum por meio do Consórcio Chapada Forte, associação entre municípios com o objetivo de planejar, regular e executar ações de interesse coletivo. O consórcio pode realizar estudos técnicos e pesquisas para atingir seus objetivos, na cláusula 9 do seu protocolo de intenções estabelece como finalidade o apoio: "d) à gestão da política ambiental, inclusive subsidiando a emissão de licenças e a fiscalização"

Portanto existiriam possibilidades de uma regularização que não oneraria os extratores. Este assunto é abordado diversas vezes pelos interlocutores e está presente nas cenas que compõem o terceiro capítulo. Segundo Cássio:

> "Do jeito que eles tão exigindo aí um tanto de imposto (...) pelo produto que a gente tem aqui, pela produtividade e também pelo valor a gente vai trabalhar só pra pagar imposto. Acaba não valendo. (...) O material que a gente vende aqui... vamos ser sinceros, tem cara aqui que pra ganhar 200 conto numa semana tem que se matar [de trabalhar]. Se formalizar e botar uma cooperativa aí a preocupação é essa, diante de tanto imposto que eles vão cobrar..."

Já Luis identifica o problema em outra questão. A barreira não seria o imposto, mas o processo de formalização da cooperativa. Uma vez formalizados acredita que teriam condições de arcar com os impostos sobre a extração mineral. Luis advoga que, uma vez que o Estado exige a legalização, caberia ao Estado fornecer os meios para que eles possam arcar com as despesas para consolidar a cooperativa. Segundo ele: "o difícil é pagar uma equipe pra fazer isso. O custo é alto. Contador, advogado, consultor de minas, geólogo... eu tenho certeza absoluta, se tivéssemos dinheiro essa pedreira já teria sido legalizada."

No último dia da Fiscalização Preventiva Integrada (FPI) cada equipe apresentou seus relatórios em audiência pública. Ao falar da audiência, os extratores comentaram como se sentiram mal e coagidos. Na ocasião em que assistimos as cenas do filme juntos, fizemos o paralelo entre a apresentação deles na audiência e o filme como o contraponto, como a possibilidade de mostrar a imagem que querem fazer deles mesmos, desta vez não como criminosos, mas como trabalhadores detentores de direitos.

Segundo a gestora da APA, uma vez encerrada a fiscalização não há nenhum tipo de acompanhamento, os processos retornam para seus setores específicos.

Uma semana após a conversa com a gestora, no dia 19 de julho de 2017, o Promotor de Justiça Regional Ambiental encaminhou os documentos existentes na promotoria referentes à esta FPI. Este ofício inclui cópia da Portaria de Instauração de Inquérito Civil Público nº70/2014, na qual é solicitada a apuração das informações contidas no Relatório de Fiscalização Ambiental (RFA) produzido pelo INEMA após a FPI. No descritivo da inspeção consta o ocorrido:

> Aos 25 (vinte e cinco) dias do mês de agosto de 2014 foi feito a inspeção na PEDREIRA onde a associação dos extrativistas de Pedras do Povoado de Campos de São João no Município de Palmeiras realiza atividade de extração de pedras, segundo nos informaram, para ser comercializada na comunidade e prefeitura local. Fomos informados pelo Sr. M. extrator de pedras e presidente da associação que a atividade de extração de pedras estava sendo realizada sem autorização do órgão competente. Foram encontradas ferramentas usadas para a extração das pedras onde as mesmas foram apreendidas. O INEMA interditou a atividade de extração de pedras sem autorização nº de auto de infração n 823/2014 até ulterior deliberação do órgão competente e apreendeu as ferramentas usadas que foram mensuradas o valor de R$ 300,00 reais pelo Sr. M. O órgão ficou como fiel depositário dos objetos supracitados.

No primeiro encontro para assistir as filmagens que havíamos feito, fui confrontada com outra narrativa sobre o momento do embargo. Desta vez nas palavras de Luis:

> Bom, o momento, acaba voltando aquele filme na cabeça da gente do que a gente passou, porque eu acho que mexeu muito com a dignidade. Aí mostra uma cena, aí [apontando] como que eu to pensativo aí na imagem, parece que foi por causa do filme, mas quando toca nesse assunto da pedreira feriu a dignidade da gente aquilo ali. Mexeu com o lado sentimental da gente. Tem toda uma realidade por trás daquele embargo, de ter uma família, de ter pais de família que não tem muita instrução e dependeram da gente que tava a frente pra ir lá negociar com policial, com chefe de órgão ambiental, de ser agredido por eles, tratou a gente com até certa estupidez... Aí rola esse filme por trás, quando a gente tava filmando isso, gera um sentimento de mágoa de injustiça, isso também é real, isso que brota na gente, uma certa incoerência.

Esta pressão sofrida pela comunidade não acontece somente em Campos de São João, mas foi identificada amplamente ao longo das visitas à campo do INRC-CD. Diversos são os casos de pequenos extratores privados de suas práticas, o medo do Estado era perceptível ao longo das entrevistas, o mesmo medo que os extratores de pedra demonstravam ter no início desta pesquisa.

Com a recente suspensão do processo sobre crime ambiental da Samarco[33] o princípio da igualdade jurídica se mostra às avessas: o Estado coíbe os pequenos extratores, inviabilizando a permanência da população no campo e eliminando a economia tradicional ancorada em seus saberes, mas ao mesmo tempo exime de responsabilidade a empresa bilionária autora do que foi considerado o maior crime ambiental do país. No contexto local, autoriza também que os recursos ambientais sejam explorados pelo agropolo de Mucugê/Ibicoara, o qual "por razões de 'flexibilização legal', com a justificativa da continuidade operacional do empreendimento, [foi] dispensado do processo de licenciamento ambiental" (Relatório: Levantamento Preliminar p.220)

O relatório do Levantamento Preliminar do INRC-CD (2015) diagnostica:

> No INEMA há um sem número de processos deste tipo, para embargar e/ou limitar o uso dos recursos naturais pelos mais pobres, representantes dos saberes e técnicas tradicionais. Quando se proíbe que uma equipe comunitária colete artesanalmente areia de um local utilizado tradicionalmente, abre-se um processo de institucionalização desse uso, no entanto no órgão ambiental competente, já consta diversas solicitações de mineração neste mesmo local, ou seja grandes mineradoras já requereram a extração de minérios em quase todo o território, por serem especialistas e profissionais, obtém vantagens em detrimento às comunidades tradicionais que sofrem por falta de organização, informação e acesso a cidadania. (p. 226).

Entendo que, ao criar condições intransponíveis para as populações tradicionais, os órgãos responsáveis acabam por criminalizar o ofício. O ofício se torna uma prática ilegal, executado à revelia dos autos de infração e interdição, carregando hoje em dia uma dose de medo e frustração naqueles que entendem que a desigualdade social é intrínseca à ação do Estado.

1.4 DA PRATICA ILÍCITA AO RECONHECIMENTO DA NAÇÃO, A PATRIMONIALIZAÇÃO COMO SAÍDA?

No campo do Direito é entendido como "tragédia dos comuns" quando um recurso comum é explorado por uma pessoa, diminuindo o benefício de outra pessoa sobre o mesmo bem. "No Brasil, para evitar a 'tragédia dos comuns', a opção constitucional foi a inserção

[33] http://g1.globo.com/minas-gerais/desastre-ambiental-em-mariana/noticia/justica-federal-suspende-acao-criminal-que-tornou-acusados-reus-por-homicidio-no-desastre-de-mariana.ghtml

dos minerais no rol dos bens da União Federal. Não se tratam, pois, de bens privados, mas sim de bens públicos" (MOSCOGLIATO, 2001, p. 04). Desta forma, minerais são bens da União (CF, art. 20, IX, § 1º; arts. 176 e 177), com pena de detenção de seis meses a um ano e multa prevista no art. 55 da Lei 9.605/1998.

> Se na tragédia dos comuns a ausência do direito de propriedade (o livre acesso) leva à sobreutilização dos recursos por todos, poderíamos pensar o caso dos cortadores de pedra pelo seu contrário. A Teoria dos Anti-Comuns pode ser utilizada para compreender este caso. Para os autores:O problema reside nos demasiados direitos de exclusão sobre o recurso, tornando o uso eficiente do recurso demasiado dispendioso. Após o aparecimento de um "anti-comum", o processo de passagem para o âmbito de um direito de propriedade privada pode ser moroso e extremamente lento, dadas as características associadas aos processos em causa. (FILIPE; COELHO; FERREIRA, 2006, p. 06)

A excessiva regulação deste ofício acarreta na inviabilização da extração. Isso se dá pela dificuldade burocrática em obter os documentos necessários, mas sobretudo pelo custo disso, ou seja, a extração é um problema de acesso ao dinheiro que ganha a aparência de outros problemas; ambiental, burocrático, tributário, etc. Nas nossas conversas esse tema era recorrente, por vezes o trabalho é rentável, mas também há semanas que eles passam preparando uma pedra e na hora de explodir o lajedo não se solta como deveria, ou não rende tanto quanto o esperado. Uma semana inteira de trabalho pode resultar em nenhum retorno financeiro. Se além do ônus da baixa rentabilidade da área onde extraem atualmente eles tiverem que pagar pela manutenção da cooperativa compromete-se assim a continuidade no ofício. O patrimônio cultural encontra-se ameaçado no contexto dos saberes tradicionais da construção em pedra na Chapada Diamantina pela sobreposição de proteções que incidem no território e que inviabilizam as populações tradicionais de executarem seus ofícios.

O cerne de uma das cenas do filme "Cortadores de Pedra" é a denúncia do desfalque atribuído ao atravessador sobre o produto do trabalho dos extratores. O *milheiro*[34] (mil unidades) de paralelo é vendido por 250 reais, aos quais o comprador deverá acrescer o valor acordado com o dono da caçamba pelo frete. O que acontece muitas vezes é que a venda é intermediada pelo atravessador, os compradores não conhecem os extratores. Sendo o atravessador o único meio de contato com o consumidor, sua palavra é questionada pelos extratores. Sobretudo quando afirma que o cliente ofereceu pagar menos pelo milheiro. Para

[34] Cada formato de pedra tem sua tem seu preço e são vendidas por diferentes medidas. As pedras para meio fio são vendidas ao metro o qual custa 6 reais. O paralelo é vendido por *milheiro* (mil unidades) a 250 reais. As lajes (peças grandes de 40×40 cm utilizadas em calçadas e dentro das casas) são vendidas por 3 reais a unidade. Estes valores são os praticados no ano de 2017.

persuadi-los de vender a mercadoria apresenta o dinheiro no ato da compra. Sem ter outra forma de escoar os cortadores acabam por vender por um valor muito inferior ao de mercado. Irregulares, não são capazes de emitir nota fiscal sobre o produto para saber a quantia paga pelo consumidor. Nas nossas conversas relatam que o *dono da carreta* é quem mais lucra com o negócio, pois seu rendimento soma o valor do frete e parte do valor do produto. Há também outros golpes aplicados aos extratores que vendem sua produção a prazo para terceiros que nunca retornaram para pagar.

As questões mercadológicas, abordadas na ação 3.5 *Ampliação de mercado com benefício exclusivo dos produtores primários dos bens culturais imateriais* do Eixo 3 da Política de Salvaguarda (IPHAN, 2017), devem ser incluídas nos debates com os sujeitos de pesquisa para a elaboração planos de salvaguarda e ações de preservação do patrimônio imaterial. Este assunto é trazido para as reuniões do Conselho Gestor da Salvaguarda do Ofício das Baianas de Acarajé, nas quais elas demandam a intervenção do Iphan na negociação com a prefeitura pelos espaços de comercialização, na compra do camarão seco e outros. Mesmo com a pedreira embargada, a compra de pedras não cessa, das reflexões no dia da montagem coletiva do filme destaco o comentário de Edson sobre o assunto:

> Fala de parar, de embargar, de não tirar pedra, mas a procura não para né? A procura é grande. A necessidade é grande. O que é que os órgãos estão fazendo nessa parte do comércio? Quer dizer se para uma pedreira então também tinha que parar a construção em pedra, não parou, nunca para. O consumo, a oferta, a procura é grande. Há uma incompatibilidade entre o que eles querem atacar, mas a outra parte eles deixam livre.



Figura 8 - Hotel Canto das Águas em Lençóis utilizou pedra embrechada na recepção e incorporou o lajedo do terreno para cascata da piscina. Parede construída por Vangi, Mestre Artífice identificado no INRC-CD. Fonte: http://www.lencois.com.br/pt-br/galeria-fotos-chapada-diamantina. Acesso em 19/08/2017.

As pedras cortadas à mão são compradas por hotéis e pousadas e usadas na construção das casas de veraneio, operam como marcos de distinção social. Encontramos na dicotomia utilizada para descrever os conflitos locais: os nativos / os de fora a questão do uso deste material. Atualmente são os *de fora* que podem adquirir e construir com pedra, enquanto que para os nativos costuma ser um luxo inacessível, pois seu preço é superior ao da construção em bloco.

Os que constroem em pedra a entendem como um elemento distintivo, um destaque nas decorações de quartos de hotel que está em diálogo com a estética da região e das cidades tombadas. Com o investimento em turismo a cidade se torna um dos atrativos ofertados e as práticas típicas são carregadas de novos valores e sentidos, incorporando um valor simbólico que torna o investimento baixo para o comprador, se calculado o retorno em vendas aos turistas. Assim, abrindo mão da dimensão memorial do patrimônio, há uma estética patrimonial criada para a ambiência das Cidades-Atração (SANT'ANNA, 2003), preparadas para o turismo: "Além dos valores documental, simbólico e afetivo até agora atribuídos a esses bens, o seu valor de mercado é o que emerge na crista da onda cultural contemporânea, no Brasil e fora daqui." (ARANTES, 2004. p.14)

Se pelas vias tradicionais de acesso aos minérios se faz inviável que os extratores de pedra legalizem seu ofício, esta pesquisa busca trazer outras experiências em que o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) tenha contribuído para a continuidade das práticas culturais.

São diversas as motivações que levam os detentores recorrem à patrimonialização dos bens. Um motivo recorrente é quando a continuidade do bem em questão encontra-se em situação de risco. Exemplo disso é o pedido de registro da Festa do Sr. dos Passos, motivado pela situação de litígio em que se encontravam os representantes da igreja e da sociedade civil no início deste processo em 2015. O pedido foi feito pela entidade Sociedade União dos Mineiros entidade tradicionalmente responsável por diversos aspectos litúrgicos da festa que estava sendo coibida de suas práticas rituais. A atuação do Iphan, Ipac e Ministério Público do Estado da Bahia no último biênio resultou na dissolução dos principais entraves à execução dos aspectos litúrgicos da festa.

A patrimonialização pode ser entendida como ferramenta para a dissolução de conflitos, articuladora e agenciadora de recursos, tanto físicos quanto financeiros. De modo amplo, essas políticas são uma forma de garantir às populações tradicionais seus direitos culturais e o acesso a cidadania. Queiroz (2014) aposta na efetividade deste acesso por meio

do instrumento do Registro. O autor defende a ideia de que, pelo fato dos direitos culturais estarem no rol dos direitos fundamentais, a proteção dos bens patrimoniais tem status de lei.

Conforme apresentado acima, o grupo dos extratores de pedra não possui capital político suficiente nem representatividade para demandar uma política de salvaguarda perante a autarquia. Falta a estes coletivos a mobilização das categorias já apropriadas por outros sujeitos e detentores, como a identidade, para disputar lugar no campo das políticas públicas. Aqui entendo a relação entre identidade e políticas públicas de cultura como descreve Castells:

> Se o patrimônio é um artefato cultural, ele próprio sempre se (re)criando, nos afastando de uma postura essencialista, a identidade que nos preocupa e dá sentido e continuidade a esse patrimônio é a que pressupõe a transformação (apropriação) de seu passado na sua própria vivência e a manipulação de seus atributos de alteridade como forma de defesa de direitos.(CASTELLS, 2007, p. 71)

Existem outros caminhos possíveis que vem sendo acionados pelos grupos, instituições e pesquisadores para legitimar as práticas populares. O SEBRAE (2004) sugere pensar as produções rurais – incluindo as atividades não-agrícolas rurais – a partir da política de indicação geográfica de origem controlada, certificação já concedida às panelas produzidas pelas paneleiras de goiabeiras sobre as quais incide também a proteção do registro do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI).

A criação dos conceitos de "comunidades tradicionais" e "fundo de pasto" também são contribuições mobilizadas para acessar direitos, geralmente seu uso está atrelado a direitos fundiários mais do que direitos culturais. Segundo Carneiro da Cunha:

> A categoria de 'populações tradicionais' é ocupada por sujeitos políticos que estão dispostos a conferir-lhe substância, isto é, que estão dispostos a construir um pacto: comprometer-se a uma série de práticas conservacionistas, em troca de algum tipo de benefício e sobretudo de direitos territoriais. Nessa perspectiva, mesmo aquelas sociedades que são culturalmente conservacionistas são, não obstante e em certo sentido, neotradicionais ou neoconservacionistas. (2009. p. 300)

A categoria não se encontra atrelada a um povo específico, podendo ser acionada pelos mais diversos sujeitos políticos para mobilizar pautas específicas. A atividade econômica dos grupos também passou a ser um marcador de pertencimento às comunidades tradicionais, inicialmente pelo movimento dos seringueiros e quebradeiras de coco babaçu e logo se expandiu para diversas atividades extrativistas, coletoras e pescadores tradicionais. O decreto 6.040/2007, que institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos

Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), baseia-se na concepção antropológica do termo, em seu Art. 3 entende por Povos e Comunidades Tradicionais "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."

Por fim, a última categoria que eu gostaria de apresentar é "Fundo de pasto". Termo que inicialmente se referia a uma forma de criar caprino em áreas de pastagens comuns na Bahia, ganhou força política, articulou-se enquanto movimento social, mais recentemente a categoria foi ampliada para uma multiplicidade de sujeitos e grupos sociais que a habitam. Nessa dilatação da identidade dos fundo de pasto inclui-se, por exemplo, comunidades pesqueiras e marisqueiras, que acionam a identidade territorial para acessar as possibilidades que ela traz. Mais do que pertencimento identitário essas categorias:

> São novas unidades de mobilização social que implicam novas alianças, novas pautas e novas denominações. Sua pertinência depende de seu poder de mobilização e ação política, da eficácia como categoria de confronto (ALMEIDA, 1988) definida pela capacidade em conquistar poder, espaço político, terra, recursos, políticas públicas e projetos. (FERRARO; BURSTYN, 2008, p.6)

Observa-se assim, alguns caminhos possíveis para preservação desse saber. A patrimonialização, alavancada pelo Iphan, neste caso, foi que deu início à discussão e expôs, ao mesmo tempo, os limites de cada uma dessas ações se vistas de modo restrito, sem que haja um diálogo entre várias frentes. A política de identificação será o foco dos seguintes capítulos, com ênfase no lugar da produção audiovisual no INRC, conforme tem sido pensada na CGIR.

CAPÍTULO 2

O AUDIOVISUAL NA POLÍTICA DE INVENTÁRIO

São as imagens produzidas no escopo das pesquisas de inventário que possibilitam outras apreensões das práticas culturais. O aprendizado do corte de pedra, assim como o aprendizado dos outros ofícios identificados pelo INRC-CD, se dá de forma não-verbal, é na permanência na pedreira e pela observação e repetição do gesto que o saber é transmitido. A imagem em movimento se faz ferramenta privilegiada para a pesquisa que tem como objeto a transmissão de um saber não verbalizado:

> Sua apropriação pela pesquisa antropológica permite uma via mais fértil ao imaginário, às experiências sensoriais, a toda a pletora de sentidos que não se restringem a simplesmente olhar e descrever, mas a uma experiência sensorial sinestésica, que não deixa de lado gestos, olhares, posturas e movimentos (BARBOSA, *et al.* 2016. p. 11)

Nas avaliações das versões anteriores do projeto Mestres Artífices é identificada a centralidade da imagem na transmissão deste saber, a ausência do uso de seu caráter informativo é apontada na avaliação: "Em alguns casos há o registro das suas falas, nas quais ele descreve a técnica, mas sem o complemento das imagens, torna-se difícil entender os fazeres relacionados a ela, os usos das matérias primas e ferramentas, os modos de execução, os resultados encontrados." (Nota técnica nº10/2012 CI/DPI)

Esta avaliação, assim como outros documentos acessados no sistema interno do Iphan/DPI, me sugere conceitos que permeiam a atuação dos técnicos e a produção fílmica nos INRCs, também olho para as mudanças que ocorreram ao longo dos 17 anos de PCI. É em torno desta reflexão que este capítulo orbita, pretende-se aqui sistematizar o debate e servir como fonte para os interessados em pensar a atuação com o audiovisual.[35]

---

[35] A estrutura do capítulo foi concebida a partir de duas entrevistas realizadas no DPI que elucidaram os caminhos. Agradeço a gentileza de Ivana Cavalcante e Sara Morais que se dispuseram a conversar sobre o tema e aos demais técnicos do DPI que colaboraram com a pesquisa durante a semana que estive presente no departamento, em julho de 2017.

2.1 ORIENTAÇÕES INICIAIS E O FILME COMO DOCUMENTO

O INRC é um instrumento de identificação utilizado pelo Iphan para inventariar bens de natureza imaterial, buscando apreender os sentidos e significados atribuídos pelos sujeitos às suas práticas e sistematizar as informações sobre diversidade cultural do país. (MORAIS; RAMASSOTE; ARANTES, 2015). O inventário utiliza-se de cinco categorias para delimitar os bens culturais. São elas: *Celebrações*, categoria que inclui os ritos e festividades como as festas de santo, procissões, São João e carnaval; *Formas de Expressão*, que inclui as formas não linguísticas de comunicação, como músicas e danças. A categoria *Lugares* refere-se aos espaços apropriados pelas práticas culturais que carregam sentidos referentes ao bem inventariado, são exemplos de Lugar as famosas feiras, como o mercado Ver-o-peso (Belém). A categoria *Edificações* agrega todas as construções que sejam apontadas como referências da história e memória do bem inventariado. Por fim, a categoria *Ofícios e Modos de Fazer*, norte temático da pesquisa desenvolvida na Chapada Diamantina, compreende os saberes e os conhecimentos das técnicas, neste caso, construtivas.

Enquanto instrumento de identificação, nota-se considerável importância dada ao audiovisual no INRC. Em seu Manual de aplicação (2000) há um tópico dedicado exclusivamente a esta questão com a justificativa da necessidade de definir parâmetros unificados para captura, registro e tratamento de informações coletadas e produzidas no âmbito dos inventários como forma de garantir a qualidade exigida aos vários usos a que se destinam. Nas "Orientações gerais" recomenda:

> Em primeiro lugar, cabe ressaltar que a metodologia do INRC recomenda explicitamente que na equipe de pesquisa existam profissionais de audiovisual - de preferência com experiência em antropologia visual - capazes de realizar com competência e qualidade, os registros de vídeo, áudio e fotografia. Esta exigência precisa estar presente em todos os documentos referenciais para licitação, elaboração de cooperações e quaisquer outros instrumentos, do projeto básico ao contrato, de modo a garantir que isso seja observado. É preciso lembrar que, pela experiência reunida na realização de inventários desde a criação da metodologia, está evidente que sem uma captação profissional de registros audiovisuais, realizada com equipamentos adequados, o tratamento e edição das imagens, assim como a conseqüente elaboração de produtos fica extremamente comprometida. (INRC, ANEXO 2, P.1)

Segue-se no documento recomendações sobre "quando" realizar o registro audiovisual indicando que, embora exista uma fase específica chamada "documentação", ela

deve ocorrer durante todo o processo. Há uma diretriz também sobre o formato de entrega dos mesmos sugerindo dois conjuntos: material bruto e material de divulgação. O primeiro com os arquivos originais em alta qualidade de captura; o segundo tratado e editado com fins de dar publicidade ao inventário, compatíveis com os mecanismos de divulgação. Completa o documento uma série de orientações técnicas sobre volume de material a ser produzido e formatos de captura dos mesmos.

O Anexo 2 do Manual de aplicação do INRC debruça-se primordialmente sobre dois assuntos. Primeiro aborda os aspectos técnicos da filmagem, como a captação de áudio e vídeo deverá ser feita. É sugerido o uso de equipamento profissional ou semi-profissional e indicada a resolução das imagens. Há também recomendações de situações e ambientes que propiciariam uma melhor qualidade para a capatação. É mencionando os formatos aceitos para arquivos digitais. O segundo aspecto abordado se refere às questões de arquivamento do material. Nomenclatura dos arquivos, composição das legendas de cada formato: vídeo, foto, mapas, áudio e textos.

No entanto o anexo não traz nenhuma orientação sobre *o quê* deve ser produzido sobre os sujeitos da pesquisa, nem *como* será produzido, como se estabelecerá a relação com esses sujeitos, quais princípios éticos que regem a relação entre pesquisador e pesquisado, se haverá ou não compartilhamento destas imagens com os sujeitos nelas representados. Também não sugere textos, linhas teóricas da antropologia ou uma filmografia de referência para os realizadores.

Para orientação dos pesquisadores o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) oferece uma capacitação para as equipes executoras do INRC. Tive acesso a apresentação de *powerpoint* denominada *A identificação de bens culturais de natureza imaterial*[36]*,* elaborada pela CGIR para este fim. No documento apresenta-se quais os produtos devem ser entregues pela pesquisa, o que é o inventário, suas categorias (sítio e localidade; celebrações, formas de expressão, ofícios e modos de fazer, edificações e lugares); etapas (Levantamento preliminar, identificação, documentação) e os conceitos com que se trabalha (referência cultural, "comunidade", território). Sobre o audiovisual este documento especifica:

> c) Recomendação para registros audiovisuais sistematização de documentos digitais.
>
> **Quem?** Necessidade de equipe profissional;

[36] Arquivo de *powerpoint*, 2014. Os metadados do arquivo atribuem a autoria à Mônia Silvesterin. Conta com 52 slides e foi elaborado para a formação da equipe INRC-CD.

> **Quando?** Durante todo o processo de pesquisa, para que os registros não estejam descolados dos contextos de produção de conhecimento;
>
> **Como?** Com equipamentos de qualidade e obedecendo orientações específicas da área técnica de audiovisual;
>
> **Características do registro** - necessidade de definição de qualidade mínima para fotos e de extensão de arquivos padronizados.
>
> Necessidade de fazer uma seleção prévia dos registros quando da finalização do inventário, levando em consideração: características de qualidade técnica e de conteúdo; e a importância das informações veiculadas pelos registros, mesmo que a qualidade não seja a ideal; a representatividade dos registros.
>
> Sistematização e organização dos registros: formatação, nomenclatura, legendas.
>
> Para a edição dos registros para transformá-los em produtos (documentários, por exemplo), é necessário sempre elaborar roteiros que levem em consideração o público ao qual se destina e que consigam expressar as dinâmicas culturais e características dos bens levantadas na pesquisa.
>
> O preenchimento da declaração de cessão de uso de direitos autorais pelos profissionais é imprescindível, mesmo que isso já esteja declarado no contrato (ver formulário).

No caso da experiência do INRC-CD este curso foi ofertado aos coordenadores da equipe de pesquisa, os professores da UFBA. A contratação da equipe Montanhas Filmes foi feita pela UFBA, via FAPEX, esta nunca teve contato direto com o Departamento, mas recebeu este documento, assim como o Anexo 2, como diretriz para a execução do seu trabalho.

Quinze anos após a elaboração do INRC, o coordenador do projeto que deu origem ao instrumento, Antônio Arantes, revela em entrevista as ideias que embasam o fazer imagético dos inventários, que por sua vez refletem algumas práticas na instituição. O audiovisual é compreendido neste momento pelo seu aspecto documental.

> porque o registro audiovisual produzido em um trabalho dessa natureza **documenta** as práticas que estão sendo inventariadas de modo a permitir que gestores e pesquisadores possam identificar, no futuro, transformações e realizar avaliações que respondam ao que é previsto no Decreto 3551. Por esse motivo, em se tratando de documentação oficial, esses registros fotográficos ou audiovisuais não devem ser, stricto sensu, trabalhos autorais, livres e independentes. Eles são registros de referência e, como tais, **não devem ser realizados exclusivamente a partir de um olhar,** enquadramento, preocupação, interesse, linguagem que sejam particulares ao artista que os realizou. Tal como ocorre em registros fotográficos do patrimônio arquitetônico, algumas informações básicas padronizadas devem ser contempladas. No INRC, a equipe fez algumas sugestões nesse sentido, mas não tenho certeza se são as melhores orientações, pois foram feitas antes que se tivesse acumulado experiência suficiente para avaliar a sua adequação às finalidades específicas a que deveriam servir. É um assunto que deveria merecer a atenção da Copedoc e dos gestores do arquivo do Iphan." (MORAIS; RAMASSOTE; ARANTES, 2015 .p. 244) (grifos meus)

A aproximação que Arantes faz entre o audiovisual para o INRC e a fotografia arquitetônica[37], me leva a pensar nos procedimentos necessários para a obtenção das tais "informações básicas" que ele menciona. Na busca por um **documento** dramatiza-se a cena, as fotografias de fachada não podem incluir "pessoas, animais ou objetos pitorescos", fotos que comporão os inventários que estão esvaziadas do contexto urbano, seus usos e apropriações pelos habitantes. Da mesma forma, os ambientes internos também deveriam ser produzidos pelo fotógrafo, o qual deveria eliminar todos os adereços contemporâneos (portaria nº 3, de 8 de janeiro de 1948). A fotografia teve e tem ainda um papel de destaque no embasamento do instrumento do tombamento e na construção do imaginário de um patrimônio nacional, era uma exigência de Rodrigo M. F. de Andrade a presença de "documentação fotográfica tão completa quanto possível" (GRIECO, 2013) nos pedidos de tombamento e pretendia-se formar um acervo fotográfico do SPHAN. Oliveira (2008), em uma publicação institucional, dedica um capítulo à fotografia de arquitetura no qual a difere da fotografia artística:

> A fotografia documental de arquitetura, mesmo apresentando, em linhas gerais, os mesmos problemas de outros tipos de fotos, tem suas especificidades. Diferentemente da fotografia dita artística, nas quais determinados efeitos são permitidos e até mesmo desejáveis para comunicar emoções subjetivas aos observadores, ela deve primar pela capacidade de **clareza** e **legibilidade** de informações. (grifos do autor) (P.58)

Talvez as informações básicas que Arantes procura encontrar no registro audiovisual do INRC estejam permeadas desta noção de que a fotografia de patrimônio seja clara, que explicite o que é, longe portanto, de qualquer acepção artística. As imagens resultam de uma sucessão de escolhas e por isso refletem pensamentos (MACDOUGALL, 2005). Até mesmo a fotografia dita documental também expressa um desejo de comunicar uma visão de mundo, ou seja, possui um papel ideológico, direciona o nosso olhar, é uma representação da arquitetura, constrói uma realidade e, neste caso, uma noção de patrimônio. Sem me aprofundar aqui no debate documento/ficção, problematizo a ideia de que estas duas categorias (fotografia documental e fotografia artística) sejam tão distintas assim. A partir da aplicação de técnicas de fotografia pode-se "comunicar emoções

[37] Sobre a fotografia do patrimônio ver a portaria nº 3, de 8 de Janeiro de 1948, intitulada "Fotografias de obras de valor artístico e histórico"; COSTA, 2015; GRIECO, 2015.

subjetivas" mesmo mantendo a legibilidade da foto. Da mesma maneira, o vídeo também se constituiu como uma ferramenta de criação de realidades, acrescido de outros recursos como montagem e edição.

Dialogando com entendimentos contemporâneos da antropologia visual (GONÇALVES, 2016; CAYUBI NOVAES, 2010; MACDOUGALL, 2005), compreendo a fotografia e os registros audiovisuais não como um registro mecânico objetivo, sem interferência humana, nem como um dispositivo imbuído da tarefa da defesa contra o tempo e o fim da existência, à qual poderíamos emprestar o termo "complexo da múmia" cunhado por Bazin (2014). Foto e vídeo, assim como o material escrito pelos pesquisadores, sempre serão uma representação mediada por um olhar.

Sem ser entendida como ilustração, a fotografia fomenta a descrição, presentifica os modos de ver, atualiza a experiência e opera também como constituinte destes saberes retratados enquanto bem imaterial. Balizando pesquisadores, instituições e sujeitos, a imagética do patrimônio imaterial pauta políticas e influencia decisões; basta pensar na centralidade que o vídeo tem ao ser submetido o pedido de Registro de patrimônio imaterial ao Conselho Consultivo do Iphan. Segundo as diretrizes do Crespial para a aplicação de registro audiovisual se faz necessário pensar a fotografia de forma mais ampla:

> (...) a fotografia não constitui um simples anexo ou complemento do registro do patrimônio cultural imaterial, mas sim que a imagem é também portadora de conceitos e significados; por tanto, o cuidado dado ao registro visual será tão importante como aquele dado ao registro escrito. Como documento, ambos são portadores de informação, igualmente geradores de sentido. (CRESPIAL, 2011. P.7)

Tentando encontrar referências sobre o audiovisual no Iphan nos INRCs, deparei-me com a ausência de uma discussão sistematizada sobre o tema. Talvez seja correto afirmar que isso se deve à ênfase colocada nos parâmetros técnicos, de arquivamento e direitos de imagem questões que balizaram o debate desde o início da implementação do INRC. O audiovisual foi pensado do ponto de vista do registro técnico documental, e menos em relação às narrativas e formas estéticas sobre como se poderia apresentar visualmente um bem como patrimônio imaterial. Como as equipes escolheram fotografar ou filmar, o que se pretendeu registrar em um uma série fotográfica ou filme, e, por conseguinte, pensar no audiovisual como documentos que trazem uma série de recortes operatórios para trazer à tona uma manifestação cultural em um dado tempo presente, tudo isso esteve à margem das discussões sobre a imagem.

O audiovisual como documento é apenas uma das dimensões deste recurso, que, no entanto, por um período da política de inventário foi entendida como fator central para a produção de tais imagens. Sobre essa imbricação de o que seria um produto audiovisual para o patrimônio e ausência de diretrizes Sara Morais explana na entrevista concedida em julho de 2017:

> Não é qualquer equipe que pega uma câmera e faz imagens que sejam interessantes para a gestão da política. Quando o INRC foi construído, essa não era uma questão fundamental. A gente vê a prerrogativa do texto escrito sobre a imagem e, por outro lado, uma política pública que se vale muito do que se divulga. A prioridade naquele momento inicial era construir dados escritos e ter um mapa do que havia de patrimônio imaterial no território. (MORAIS, 2017)

A ausência da reflexão se dá pela falta de profissionais[38] com formação em fotografia ou audiovisual que iniciem esse debate e pela distância entre os técnicos e o material audiovisual; não há ilha de edição que possibilitaria uma independência do Departamento para lidar com seu acervo sem contratações de empresas. Os novos computadores do DPI não possuem leitor de CD/DVD, em breve se fará difícil o acesso ao material entregue pelas equipes, que em sua maioria são neste tipo de mídia. Sem contato com a matéria, a reflexão sobre processo de feitura do audiovisual também foi afastada por muito tempo. O volume de trabalho associado a um quadro reduzido de técnicos responsáveis por acompanhar os processos também é um fator para a ausência de reflexão, esse hiato parece ter sido notado, pois o Departamento realiza atualmente a avaliação do INRC por meio do GT-INRC e as oficinas de capacitação em fotografia e audiovisual que serão apresentadas neste capítulo.

2.2 O INVENTÁRIO COMO PROCESSO: A DOCUMENTAÇÃO DO PROCESSO DE FEITURA DA PESQUISA.

Ao longo dos 17 anos de aplicação do INRC foram realizados três encontros de avaliação sobre seus usos, respectivamente, em 2005, 2007 e 2013. Tive acesso aos

[38] Exceção à regra é o consultor PRODOC Fernando Campos que atrelou suas consultorias às produções audiovisuais do DPI. Seus produtos foram em sua maioria voltados para a padronização do acervo para inserção no sistema e elaboração de diretrizes de captação.

documentos referentes ao último encontro, nos quais pude encontrar algumas expectativas e objetivos dos técnicos em relação ao audiovisual realizado nessa política.[39]

Os slides[40] de apresentação deste encontro de avaliação diagnosticam alguns problemas referentes ao audiovisual, lê-se: "Integração insuficiente entre os pesquisadores e os profissionais de audiovisual"; "de modo geral, produção audiovisual muito abaixo do que seria o padrão mínimo para a documentação de bens culturais, o que impede, muitas vezes, a utilização dos registros" e "qualidade técnica insuficiente, na maior parte dos casos. "

Quanto ao primeiro tópico, Ivana Cavalcante (2017) relata que no começo se contratava as equipes de uma forma muito descolada, devido às dificuldades que o equipamento audiovisual apresentava, seu manejo era mais concentrado nos profissionais da área e o alto custo dos equipamentos limitava as equipes aptas a realizar o serviço. Outro fator que contribuiu para a falta de integração é a dificuldade dos técnicos de pensar as contratações e avaliar os produtos. Isso se dá por não ter conhecimento da especificidade da linguagem audiovisual e do tempo que se leva para trabalhar com este tipo de material, assistir os vídeos. Segundo Ivana Cavalcante, os técnicos acabavam por atuar com o material sistematizado, escrito, com o qual tem familiaridade. Olhando desta forma para o processo de inventário de maneira desmembrada: a pesquisa e seus resultados escritos, por um lado, e a documentação audiovisual como resultado, e não como como processo de trabalho. Nas palavras de Ivana:

> Com o tempo a gente foi considerando cada vez mais importante essa documentação e entendendo que ela é indissociável do processo de pesquisa. Quando a gente dá as capacitações para as equipes a gente sempre fala isso, que o ideal é que a documentação acompanhe o processo de pesquisa, que tenha uma narrativa comum entre a documentação e as questões que estão sendo tratadas na pesquisa, que uma coisa espelhe a outra que sejam parte do mesmo processo. Não tenho dado pra falar se foi feito de uma forma legal, a gente não avaliou este trabalho para saber se isso foi feito ou não. Embora seja uma orientação que está cada vez mais difundido e tem sido cada vez mais a perspectiva do departamento eu não sei te dar esse dado. (CAVALCANTE, 2017)

No caso em estudo aqui, apenas as duas primeiras etapas do INRC Mestres Artífices da Chapada Diamantina foram realizadas pela equipe de pesquisa da Universidade Federal da Bahia (UFBA)[41]. A terceira etapa, nomeada "Documentação", destinou-se à produção de

---

[39] Mesmo as publicações feitas visando avaliar o INRC (IPHAN, 2006) não mencionam a questão da imagem.

[40] Apresentações de PowerPoint sem autoria intitulados "INRC – Questões Gerais" e "INRC – Questões Técnicas"

[41] A equipe de pesquisadores produziu vídeos dos mestres e demais entrevistados que serão analisados mais a frente.

novas imagens e vídeos, culminando na entrega dos produtos: 250 fotos, dois filmes de 40 minutos e um de 10 minutos. Além da produção de uma publicação, nos moldes das outras congêneres das edições anteriores do INRC dos Mestres Artífices. Para esta etapa realizou-se uma licitação pela Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão (FAPEX)[42] na modalidade Tomada de Preços (nº 001/16) em março de 2016 que resultou na contratação da empresa Montanhas Filmes, com corpo técnico composto pela equipe mínima estabelecida no edital: um diretor, um roteirista, um fotógrafo, um produtor e um cinegrafista. Conforme o edital, caberia à empresa realizar a "filmagem, direção, produção, edição e pós-produção do material gravado, assim como, preenchimento das fichas de audiovisual, segundo o manual do INRC. " (FAPEX, 2016. p.17)

Interessante ressaltar que neste caso a equipe era composta por moradores da Chapada Diamantina que possuíam alguma experiência prévia com o Iphan. Joana Horta, pesquisadora no INRC-CD foi produtora na equipe audiovisual. Marcelo Abreu, cineasta que assina a produção, havia produzido um filme[43] para o ETNODOC[44]. Por fim, Ieda Marques, fotógrafa, havia trabalhado no INRC de Mucugê. Portanto, mesmo que a maioria dos integrantes não tenham participado do processo de pesquisa, a equipe de filmagem já tinha algum conhecimento prévio sobre o trabalho do Iphan. Durante as viagens, apropriavam-se do conteúdo redigido nos questionários de identificação para que suas filmagens fossem próximas ao que foi abordado durante a pesquisa. Vale ressaltar que foi feito um grande esforço em realizar reuniões para alinhar os entendimentos de forma que não houvessem dissonâncias.

O audiovisual realizado por profissionais do cinema dialoga com as perspectivas deste campo: os filmes carregam em sua linguagem a assinatura do diretor na composição narrativa e estética, em oposição ao que se objetivava enquanto 'fotografia documental' como mostramos acima. A equipe Montanha filmes entregou o DVD intitulado *Mestres e Artífices* composto por dois filmes de 40 minutos – um enfatizando aspectos das técnicas construtivas e outro aspectos biográficos dos mestres – e um de 10 minutos, que pode ser

[42] A equipe Montanhas Filmes foi contratada pela licitação feita pela equipe realizadora do INRC-CD, não tendo nenhum vínculo direto com o Iphan, sendo o filme resultado de uma quarteirização da produção.
[43] Curandeiros do Jarê. 26 min, 2010.
[44] Edital de apoio a documentários etnográficos sobre patrimônio cultural imaterial que, segundo o site, "foi criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial, do Iphan. Coube à Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro a gestão do projeto, patrocinado pela Petrobras." Fonte: http://www.etnodoc.org.br/indexa787.html?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=2 Acesso em 31 de outubro de 2017.

entendido como um resumo da proposta audiovisual. A primeira versão destes filmes que foi apresentada ao Iphan tinha um viés mais autoral, não apresentava o INRC-CD no início do filme, não trazia à tona os elementos da pesquisa que levaram aos mestres, nem as categorias utilizadas para a pesquisa de campo. Já na pesquisa produzida pela equipe da UFBA a autoria do estudo é dissipada entre os diversos atores e pesquisadores envolvidos no processo. A própria equipe Montanha Filmes entendia seus produtos como algo em certa medida independente do INRC, e sua compreensão como parte de um processo de pesquisa foi sendo construída ao longo das reuniões pela intervenção da supervisão técnica do Iphan que embutiu no filme o *texto* da pesquisa, seja nas frases de abertura explicando o contexto de produção da pesquisa, ou em legenda e narração; a versão final do filme *Mestres e Artífices* aproximou-se das explicações elaboradas pelos pesquisadores sobre os ofícios construtivos. questão.

O filme *Mestres e Artífices* foi realizado como um **produto**, não é entendido como parte da pesquisa propriamente dita, mas como externo, anexo a ela. A sua preocupação estava voltada para a linguagem, narrativa, estética e conteúdo das entrevistas. O tempo estabelecido pelo edital de 60 dias corridos para a entrega do filme não permitiu a tempo para apropriação da pesquisa, para conhecimento de produções audiovisuais realizadas no escopo do INRC, ou para a inclusão de novos entrevistados, como por exemplo pesquisadores e gestores locais. Nem a apropriação ampla da pesquisa pode ser feita, pois os produtos elaborados na etapa Identificação não estavam prontos e não foram entregues ao Iphan.

Vale ressaltar que ambas equipes produziram seu acervo audiovisual, sendo distintos os conceitos que perpassavam suas práticas. A equipe de pesquisadores da UFBA produziu *filmagens como documentos*, sendo um dos usos prioritários do audiovisual o registro da cessão de uso de imagem de cada um dos mestres entrevistados. Segundo o coordenador do projeto este procedimento foi adotado para evitar constrangimentos, pois muitos mestres não foram alfabetizados. Para que o leitor possa compreender de que se trata esses vídeos e como são incapazes de cumprir a função que se destinam fiz uma seleção de alguns casos que considerei problemáticos, convido a assistir essa compilação disponível no site *Youtube.*[45] Ao assistir essas filmagens é perceptível as falhas de execução deste

[45] Também pode ser acessada pelo endereço: < https://youtu.be/aE1BAeB49V8 >

procedimento como bem apontado pelo Parecer Técnico nº 0277/2017 do Iphan referente aos produtos entregues na etapa Levantamento Preliminar do INRC-CD:

> De uma forma geral, as autorizações [de uso de imagem] contêm muitos problemas, desde o constrangimento dos entrevistados até sua pouca efetividade para cumprir seu papel de dar ciência aos entrevistados da utilização que seria dada ao material e, assim, de obter um consentimento bem informado. (Parecer Técnico n º 0277/2017, p.8)

Ressalto que o debate que tenta abordar a questão do audiovisual no INRC constantemente recai sobre o tema dos termos de cessão de uso de imagens. Mesmo sendo uma questão recorrente e diversas vezes trabalhada para a elaboração de seus parâmetros, não se elaborou diretrizes para coleta verbal das autorizações, que acabam sendo feitas das formas mais heterogêneas como as apresentadas no vídeo acima.

No material bruto entregue pela equipe da UFBA – assim como em outros materiais brutos que encontrei no arquivo do DPI – existem vídeos que denotam que não houve nenhuma sorte de triagem para a entrega. A filmagem de objetos estáticos, vídeos curtos que parecem ter sido gravados acidentalmente, de materiais incompreensíveis, que não cumprirem os requerimentos básicos de iluminação e som. Sem critérios para a inelegibilidade do que está sendo filmado, como apresentar a situação, os sujeitos, ou minimamente o contexto das filmagens. Há também nesse material, produzido na primeira e segunda etapa do INRC-CD pela UFBA, bons vídeos que cumprem algum papel informativo: trazem manifestações culturais que estavam ocorrendo como roda de capoeira, uma cantiga de reisado além da demonstração do ofício dos mestres artífices. Ainda ressalto que essas filmagens trazem pouca informação do contexto de produção: quem são os sujeitos filmados? Muitas filmagens começam enfocando as mãos, a prática, e concordo com a afirmação de Kant que "a mão é a janela que dá para a mente" (*apud* SENNET, 2009 P.169), a técnica de fato está ligada a expressão do artista, ora o que essas imagens trazem é uma técnica dissociada do sujeito, a pessoa – e, portanto, o pensamento – não se faz presente, o sujeito é o mero executante de uma prática, destituído de alma.

Eu divido as filmagens da equipe UFBA em três grupos, aquelas que deveriam substituir os termos de cessão de uso de imagem, aquelas que poderiam ter sido excluídas na triagem do material bruto pois seu conteúdo é ilegível e por fim, as entrevistas. Estas pretendiam registrar tudo que era relatado pelos mestres para servir como documento, mas principalmente como um suporte para a transcrição de suas falas, sendo uma ferramenta para produção textual. Esta forma de filmar as entrevistas – que poderia ser substituída pela

simples gravação de áudio – parece ser uma diretriz para as equipes. Na Nota Técnica[46] que analisa o material da pesquisa Mestres Artífices realizada em Minas Gerais é apontado como problemas do audiovisual que "nem todas as entrevistas foram filmadas" e, esperando que o material audiovisual fomente o preenchimento dos campos, mais adiante é pontuado que "existe muito mais material disponível para a descrição e interpretação do bem cultural do que aquele que foi usado na sistematização das fichas." Ou seja, espera-se que toda a pesquisa deve vir a ser filmada e que todo o material audiovisual fomente a escrita dos questionários e fichas, que ambos são produzidos para o mesmo fim.

Sobre este aspecto não há uma solução satisfatória, uma normativa que congregue todas as experiências e aponte para a forma ideal de execução das filmagens. É interessante que o audiovisual não se dê por subcontratações e que esteja presente em todas as etapas da pesquisa, como prevê o manual do INRC. Preferencialmente que seu uso seja feito com consciência das particularidades inerentes do vídeo e de como otimizar seu uso. Mas ao fundir os dois produtos (produção textual e audiovisual) em um só, surgem os casos em que as empresas delegavam toda a execução ao pesquisador que não era especializado em audiovisual e executava mais de um trabalho ao mesmo tempo.

Eu me encontrei neste lugar durante a pesquisa na segunda etapa do INRC-CD, tendo que fotografar, entrevistar, certificar-me de que havíamos coberto todos os tópicos, tentar estabelecer uma relação horizontal com o entrevistado e em breve estar pronta para partir para a próxima entrevista. Ainda que não seja uma atividade fisicamente desgastante, por vezes chegávamos já cansados no local da entrevista. Os muitos quilômetros de estrada e o calor extenuante das queimadas impunham-se sobre nós. De tanto repetir já havíamos dominado a nossa técnica. Depois de nos apresentarmos e de ter a entrevista consentida pelo mestre, sacávamos a filmadora *handycam*, gravador de áudio e câmera fotográfica, deixando o maquinário pronto, aguardando o momento de apertar *rec*. Longe de ser uma situação ideal de pesquisa, fiz o melhor que pude, estando ciente das falhas que aconteceram ao longo do caminho. Ivana Cavalcante relatou como isso é percebido no DPI. Transcrevo o trecho da entrevista que vem ao encontro do que viemos debatendo até aqui:

> Esses processos todos vão nos fazendo refletir e melhorar os próximos. A gente teve um avanço na descrição técnica de estabelecer quais profissionais. De ter profissionais especializados. De diferenciar qual material o pesquisador pode produzir, porque as vezes a gente coloca a produção do pesquisador é importante, mas ao mesmo tempo tem que gerar uma imagem que esteja atenta

[46] Nº01/2012 CI/DPI, assinada pela Coordenadora de Identificação e Registro Mônia Silvestrin.

> ao caráter da difusão e não só na qualidade técnica da imagem. De pensar o que a pessoa quer retratar, de que forma e qual o melhor momento de produzir essa imagem. Então a gente acha que as vezes delegar ao pesquisador tudo isso também vira um trabalho muito pesado para o pesquisador. Quando ele tem esse conhecimento técnico a gente pensa se o cara vai conseguir filmar e ao mesmo tempo fazer a entrevista e realizar a pesquisa. São questões que a gente pensa. Das condições de realização disso. A gente tem isso na cabeça, de reflexões, nada muito estruturado porque a gente não conseguiu ainda produzir esses documentos com orientação.

Não fica claro no diagnóstico extraído do slide do terceiro encontro de avaliação do INRC o que seria o padrão mínimo esperado pelos técnicos, mas nas visitas aos arquivos digitais encontrei exemplos de vídeos que se tornam inaproveitáveis para qualquer fim: vídeos escuros, fora de foco, trechos incompreensíveis, ou trechos em que o pesquisador usou a câmera filmadora na posição vertical, ignorando o formato dos filmes. O parecer[47] sobre os vídeos da etapa Levantamento Preliminar do INRC-CD realizados pela UFBA pode elucidar o quão mínimo são os parâmetros esperados:

> Muitas vezes o vídeo começa no meio da fala do entrevistado; em outras não houve sequer o cuidado de iniciar o vídeo filmando o rosto da pessoa, mas iniciando diretamente na filmagem das mãos ou pés, sem considerar a integridade da pessoa que executa, mas recortando o objeto de interesse patrimonial a um único gesto. Não houve uma seleção mínima do material a ser apresentado, tendo sido incluídos vídeos que parecem ser uma gravação aleatória, por engano. A qualidade dos equipamentos utilizados, e, portanto, da captação do som e imagem são baixas, e não houve tratamento posterior para melhorar o resultado final. Os vídeos por vezes são filmados com a câmera em posição vertical (deixando o vídeo exibido "de lado"), ou até mesmo de cabeça para baixo, impedindo sua visualização. Muitos vídeos tem qualidade técnica muito baixa (muito escuros, ofuscados, desbotados, com som ruim). Os vídeos apresentam, no geral, informações fragmentadas, desencontradas, aleatórias,(...) no geral, houve grande empenho de tempo e recursos humanos da equipe para resultar em um material que é de difícil utilização para qualquer propósito. (p.8)

O esforço em elaborar as diretrizes técnicas abordadas no item anterior se apresenta como uma tentativa de antecipar estes problemas, mas ainda assim não os resolvem por completo.

Identificado na degravação[48] das conversas do último seminário de avaliação do INRC como Sr. Paulo, este participante questiona o que se entende por qualidade do audiovisual:

---

[47] Parecer nº 0277/2017 de 02 de junho de 2017.

[48] Arquivo de Word intitulado "DEGRAVAÇÃO SEMINÁRIO DE AVALIÇÃO DO INRC. Período: 26 a 30/08/2013". Disponível na rede interna do DPI. Acesso em 28 de julho de 2017.

> Muitas vezes já surgiu aqui a questão dos valores muito variados, problemas às vezes de se exigir uma qualidade audiovisual, e ao mesmo tempo não ter uma percepção do que isso significa. A questão do audiovisual ela perpassa com **outras perspectivas metodológicas** da área de pesquisas de campo, que vai desde o que se aplica, do que se busca como a gente já vem utilizando a ideia do filme premiado ou a valorização da perspectiva do olhar dos próprios detentores, a ideia de autoria e criação artística da equipe contratada e necessidades de documentação voltadas mais para a política de patrimônio. (Grifos meus)

Ainda que não vá se debater neste momento as metodologias empregadas pelo audiovisual, vale ressaltar que esse questionamento já existia em 2013. Na degravação é possível observar que as questões referentes ao audiovisual estavam muito atreladas aos desafios postos sobre os direitos de uso de imagem, a elaboração de parâmetros técnicos para a captação e algumas questões sobre o sistema que incluíam a gestão do acervo digital. Nas palavras de Paulo:

> O nosso diagnóstico do passivo ele não é muito bom, a gente fez um levantamento em relação aos materiais audiovisuais dos inventários e percebe que um dos grandes problemas é a falta de termos de seção de uso, a baixa documentação e a pouca organização desses materiais. Isso pode ser diagnosticado como uma falha do Anexo II, mas na verdade é uma falha das equipes de seguir essas diretrizes de organização e fazer documentação completa no sentido de ter o nome das pessoas, terem as suas autorizações de uso organizadas, ter fotos bem tiradas, bem documentadas, ter gravações completas de momentos importantes e a produção audiovisual do vídeo necessariamente, onde o vídeo pode servir como **documentações completas de etapas de processos e identificação** de bens, mas também podem servir como produtos finais do inventário.

Começam, no entanto, a surgir alguns apontamentos para o uso desse audiovisual. No parágrafo anterior o participante sugere que se utilize o vídeo como produto final, mas também como documentação da própria pesquisa.

Até este momento tentei mostrar como os filmes produzidos pelos INRCs são concebidos: como documento histórico, enquanto produção de informação e conhecimento sobre o PCI, como forma de anuência de populações não letradas para a participação nas pesquisas, como um produto que pode ser utilizado para a difusão deste bem e, por fim, como documentação da forma de se fazer pesquisa. Ressalto que essas capacidades do filme não são excludentes entre si, o material pode ser concebido para todos esses fins e todos eles são objetivos legítimos do que seria um audiovisual para o patrimônio. Ivana Cavalcante mapeia a transformação deste entendimento:

> Outra mudança foi pensar a documentação audiovisual como uma documentação do processo todo. Boa parte dos INRCs produzia-se a documentação pensando na edição, no que seria o produto final do inventário, então não tinha o acompanhamento todo do campo, o vídeo acompanhava os momentos da pesquisa em que se precisava das tomadas para o vídeo final do

> projeto. Então se era uma celebração o bem inventariado, a equipe audiovisual acompanharia só o momento da celebração, todo o período anterior de realização do INRC que estava documentando a produção da festa não era filmado.
>
> A documentação da própria pesquisa foi algo que virou orientação muito depois. Era uma visão de que a equipe de pesquisa ia produzir a pesquisa e identificar os momentos compatíveis para a produção audiovisual e a partir disso que se contrataria o audiovisual que documentaria esses pontos em específico.
>
> A documentação da pesquisa em si, das reuniões com comunidade, das decisões do processo, foi entrando na nossa cabeça como necessário só recentemente. Teve a questão da nossa vivência com as coisas, o que a gente achava importante o que a gente entendia. (CAVALCANTE, 2017)

No próximo ponto trarei experiências do uso do audiovisual para além da documentação dos processos, abordarei o caso do INRC Guarani e do INRC das Congadas para mostrar como foi usado para construir processos com os grupos.

2.3 NOVOS DESAFIOS PARA REFLETIR: O INRC COMO PROCESSO DE FORMAÇÃO.

> Conforme a documentação audiovisual vai sendo transformada, vai se atualizando e transformando a concepção do próprio INRC. De início se planejava atingir o produto, agora há na CGIR uma apreciação maior pelo processo de feitura do inventário, talvez isso tenha sido fruto das ótimas experiências de documentação que atrelaram as populações a pesquisa, mas também uma boa dose de frustração com as diversas tentativas de sistema que nunca se concretizaram, ao fato dos produtos finais serem pouco ou nada acessíveis ao público em geral e talvez outros motivos tenham feito com que a orientação geral seja de olhar mais para o processo do que para o conteúdo final. (CAVALCANTE,2017)

Este tópico relata as reflexões sobre imagens dentro da política do INRC. Como foi entendido ao longo do tempo e como há um esforço atualmente para repensar a produção de imagens.

O GT de avaliação do INRC (GT-INRC) é composto por técnicos do DPI, DAF, Depam e técnicos das superintendências que acompanharam a execução de INRCs. Este GT[49], formado em julho de 2016, estruturou-se em quatro subgrupos temáticos e conta com reuniões presenciais e videoconferências com o intuito de reavaliar o instrumento do inventário. Sua previsão de encerramento de atividades é em dezembro de 2017.

As entrevistadas para essa pesquisa, Sara Morais e Ivana Cavalcante – ambas participantes do GT-INRC – relataram que sempre que o assunto audiovisual é abordado

[49] Instituído pela Portaria 283 de 15 de julho de 2016.

nas reuniões decide-se pospor a discussão para que coincida com o curso de capacitação previsto ainda em 2017. Por problemas orçamentários algumas reuniões foram postergadas, atrasando o calendário do GT. O trabalho ainda está em curso e debate não chegou ao audiovisual: o grupo que discute aspectos teóricos enfocou somente os conceitos base como bem cultural, comunidade, território, etc. Contudo a contratação de consultora externa para a capacitação em audiovisual joga luz sobre o debate, reconhecendo que a instituição desconhece a temática, ou pouco se apropria daquilo que ela mesma produz, surge de fato a possibilidade de que a discussão ultrapasse as questões técnicas (captação e gestão do arquivo) e as questões legais (direitos de uso de imagem).

O GT-INRC divide-se em quatro subgrupos; 1 - Análise dos produtos dos consultores; 2- Análise sobre as metodologias de inventários mundo; 3 - Revisita de aspectos teóricos envolvidos no INRC, propondo análise de conceitos chave; 4 - Análise de INRC. Os participantes dividiram-se entre essas temáticas e produziram conteúdo específico referente à área que escolheram. Enfoco aqui o subgrupo 4, responsável pela análise de oito INRCs, dedica-se a avaliar o contexto, o perfil dos pesquisadores, o conteúdo das fichas e relatórios, ações devolutivas, porém quando abordam o audiovisual – em sua maioria – a análise se propõe a entender no que consiste a produção audiovisual, seu quantitativo de vídeos, fotografias e gravações sonoras. Aborda-se também a contratação, citando o tipo de profissional e especificações do edital assim como a adequação dos arquivos à nomenclatura estabelecida pelo Anexo 2. O único caso que faz uma leitura compreensiva das imagens é o texto[50] que avalia o INRC Arte Santeira do Piauí:

> As fotografias digitais privilegiam cenas dos mestres talhando, ou seja, durante o processo de trabalho (é comum o enquadramento da mão do mestre segurando a ferramenta enquanto talha a madeira). Poucas são as fotografias que documentam os mestres com as peças terminadas, de modo a compreender a diversidade formal da produção santeira. (BEZERRA, 2017.)

Destaco a análise de Beatriz Freire, que se debruçou sobre o INRC Comunidade Mbyá-Guarani em São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul. INRC considerado piloto do que viria a ser depois aplicado nos estados do Sul e Sudeste, o projeto é apontado como o exemplo de ação bem-sucedida de produção audiovisual. Transcrevo aqui trecho da análise[51]:

---

[50] Documento *word* intitulado "Análise do INRC Arte Santeira do Piauí". Juliana Izete Muniz Bezerra. Apresentado ao GT-INRC em junho de 2017.

[51] Documento *word* intitulado "Análise do INRC Comunidade Mbyá-Guarani em São Miguel Arcanjo." Beatriz Muniz Freire - Apresentado ao GT INRC em junho de 2017.

> Ainda assim, a prática de fotografar e a realização de pequenas filmagens chamou a atenção de jovens *mbyá*, interessados em aprender a usar os equipamentos. Disso resultou a ação de salvaguarda mais importante dentre as realizadas durante o Inventário: a contratação de oficinas de audiovisual para os *guarani*, ministradas pela ONG Vídeo nas Aldeias. Três jovens concluíram a formação, produzindo o filme *Duas Aldeias, uma Caminhada*, que registra o cotidiano das comunidades da Aldeia *Anhetenguá* (no espaço urbano de Porto Alegre) e da Aldeia *Koenju*. O filme retrata, também, situações vividas pelos *mbyá* dentro do sítio de São Miguel Arcanjo, a *Tava Guarani*.
>
> A partir dessa experiência, os jovens fundaram um núcleo de cinema indígena na Aldeia *Koenju* e ensinaram outros *guarani* a filmar. Alguns de seus filmes foram premiados em festivais nacionais e exibidos em eventos internacionais. Posteriormente, dois cineastas *mbyá* integraram a equipe do Vídeo nas Aldeias que elaborou o filme *Tava, a Casa de Pedra*, produzido para instrução do processo de Registro da *Tava Guarani*. (Freire, 2017. p.11)

O INRC GUARANI

O projeto "Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani" foi realizado enquanto extensão da 1ª fase do INRC (entre 2009 e 2011).[52] A pesquisa foi realizada pelos Guarani Mbyá, formados em cinco módulos em uma metodologia que combinava o ensino dos brancos e os momentos de ensinamentos guarani com falas de "aconselhamento dos mais velhos, a dança, o canto" (CTI, 2013. P.6). Para construir coletivamente a estratégia de pesquisa, que se debruçaria sobre a dança Xondaro, o primeiro curso abordava os diferentes modos de conhecer, os diálogos possíveis entre os conhecimentos guarani e o conhecimento dos brancos. A ideia era aproximar os conceitos que embasam o inventário - cultura, referências culturais, bem cultural - e necessários para a interlocução com o Estado. E é somente no quarto curso, após refletir sobre as formas possíveis de tradução que, "a partir das proposições e categorias do INRC discutimos em quais locais o Xondaro se encaixaria realizando um esforço cuidadoso de tradução." (CTI, 2013. p.7) Os pesquisadores Guarani participaram de reunião com o Iphan sobre a patrimonialização das ruínas das Missões de São Miguel (Tava), podendo tomar conhecimento e participar ativamente nas políticas patrimoniais do Estado. Esse longo processo de formação é ressaltado no relatório como sendo o maior ganho do projeto.

Os produtos desta pesquisa foram um livro e um filme, ambos intitulados *Xondaro Mbaraete - A Força do Xondaro*. O filme está disponível no *youtube*[53] pelo canal do Centro

---

[52] Executado pelo convenio entre Iphan, Centro de Trabalho Indigenista (CTI), a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) e Agencia Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID).

[53] < https://www.youtube.com/watch?v=4FbUVwDwp9U >Acesso em 20 de setembro de 2017.

de Trabalho Indigenista (CTI). Na descrição que acompanha o *upload,* assinada por um dos pesquisadores, Lucas Keese, ele afirma uma ampliação da metodologia do INRC para a produção audiovisual:

> Através do trabalho com as imagens e falas aqui contidas buscou-se não apenas complementar a pesquisa, mas estender seu método e seus procedimentos à realização audiovisual. Responsáveis pela captação e condução das entrevistas, os pesquisadores também tiveram que organizar o material, selecioná-lo e roteirizar uma edição. Esse processo buscou aprofundar o trabalho de elaboração e tradução dos saberes revelados nas falas dos mais velhos e demonstrados durante as danças. Sempre enfáticos ao dizer que o conhecimento do xondaro vai muito além de seus depoimentos, que cada um entende e dança o xondaro de maneira própria, a diversidade de falas aqui reunidas pelos pesquisadores projeta a imagem de um quebra-cabeças cujo fim ninguém ousa conceber. Desafiados e instigados, como no centro de uma roda de xondaros, os pesquisadores, assim como todos nós, temos a oportunidade de aprender algo das tantas coisas que o xondaro nos faz ver sobre o mundo Guarani. Aguyjevete! (KEESE, 2014)

Revela-se no relato o uso do audiovisual para apresentar o que é ágrafo na manifestação do Xondaro, ou melhor, aquilo que está além dos depoimentos e explicações; a gestualidade, a maneira de proferir as palavras, os diferentes tempos. Sem fragmentar em campos distintos do conhecimento aquilo que na prática se dá como um todo a dança; o sujeito que a executa, a forma de comunicação e a relação que se configura são elementos intrínsecos entre si. Também é ressaltado no relatório que a montagem primou por manter longos trechos de fala dos guarani, com poucos cortes e mantendo a integridade das falas, trazendo para o filme o escutar a fala dos mais velhos, a forma de aprendizado nativo: “Conforme nos foi enfatizado ao longo dos encontros, o conhecimento para os guarani é algo que pode ser relembrado e/ou revelado, e o conceito de "transmissão", tal qual o entendemos, pouco se aplica.” (CTI, 2013. P.19)

No relatório do CTI sobre o projeto são apresentadas as diversas etapas do processo de pesquisa; enfoco aqui no trabalho do audiovisual que se destaca por ter-se utilizado do INRC para formar e capacitar os pesquisadores indígenas, permitindo que eles participassem ativamente da construção de narrativas sobre si.

> A formação de pesquisadores indígenas, em seu objetivo de desenvolver habilidades de apropriação e tradução de formas de conhecimento distintas das praticadas tradicionalmente na cultura guarani, teve a escrita como meio principal de organização dessas reflexões. Entretanto, permaneceu fundamental no projeto a utilização de mediações mais próximas às modalidades de aprendizado dos guarani, aquelas centradas na fala e no corpo. Neste aspecto, a linguagem audiovisual e as tecnologias de registro a ela relacionada possibilitaram essa aproximação. (CTI, 2013.P. 17)

A formação audiovisual (captação, linguagem e edição) foi fundamental para que eles desenvolvessem seus filmes. O engajamento do CTI com os sujeitos pesquisadores permitiu que este INRC se desenrolasse em um processo de formação de jovens lideranças, de compreensão dos modos de atuação do Estado e de ativismo da sociedade civil.

O INRC Guarani é um exemplo de que inventários atrelados aos processos de formação das comunidades podem produzir pesquisas onde esses grupos se vejam refletidos nos resultados e ao mesmo tempo mobilizados socialmente em um processo de autonomia dos sujeitos. Fazer acessível o fazer fílmico a populações que normalmente estariam excluídas dessa prática "está relacionada ao direito à construção da própria imagem, à autorrepresentação; além de significar a compreensão das formas de representação e dos mecanismos simbólicos de dominação. " (GAMA, 2009. p.210). Sendo fruto das questões dos grupos, o INRC está diretamente vinculado ao rol de práticas de salvaguarda apontadas pelos pesquisadores. O INRC Guarani:

> foi um inventário que talvez tenha chegado o mais perto do que seja o ideal de uma salvaguarda, de uma boa prática de salvaguarda, que é o envolvimento dos grupos sociais com a política pública e outros mediadores, com os pesquisadores que consigam fazer uma construção de sua própria narrativa identitária não desconectada de seus próprios agentes. Os guaranis estiveram o tempo todo presentes na pesquisa, eles não só participaram ativamente na parte escrita, criticando e ajustando as categorias, mas também tiveram treinamento para fazer a captação de suas próprias imagens. Nesse sentido, acho que talvez esse inventário tenha sido um divisor de águas na política de identificação do patrimônio imaterial. (MORAIS, 2017)

O inventário Guarani deixa de herança no Iphan a forma de trabalho do Indigenista Vicent Carelli – um dos fundadores do CTI e criador do projeto do Vídeo nas Aldeias – que desde 1986 produz filmes realizados por indígenas.

O INRC CONGADAS

O projeto "Salvaguarda da música, canto e dança de comunidades afrodescendentes localizadas em território brasileiro" fez parte de projeto multinacional coordenado pelo Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL) nomeado "Universo Cultural Afrodescendiente de América Latina". O DPI elege para este projeto inventariar as Congadas, manifestação que se encontrava em processo de instrução do Registro como PCI.

A peculiaridade deste processo é que se trata de três pesquisas. Cada uma realizada não por empresas alheias ao objeto, mas por associações e pesquisadores já atuantes entre

os grupos congadeiros. A Associação Filmes de Quintal realizou a pesquisa "Os saberes do sagrado: Irmandades do Rosário e o registro patrimonial" no estado de Minas Gerais, a Casa do Congado realizou a pesquisa "Os Grupos de Congada de Mogi das Cruzes: origens e festejos" em São Paulo, e Universidade Federal de Goiás realizou a pesquisa intitulada "Memórias e Cantos do Moçambique do Tonho Pretinho".

Cada equipe realizou a sua produção audiovisual, sendo que estes três documentários finais deveriam ser re-editados para a apresentação de um filme único a ser apresentado ao CRESPIAL. Para tanto, foi estabelecido um acordo entre as equipes de que o filme final seria feito sob a coordenação de Rafael Barros, da empresa Filmes de Quintal.

Houve neste momento a necessidade de um alinhamento entre as três equipes e seus diversos entendimentos sobre este audiovisual, tudo isso deveria confluir com a expectativa do CRESPIAL para esse material. Em informação cedida por Sara Morais sobre o processo de construção desse vídeo, tenho acesso ao relato de Rafael Barros sobre os critérios para a montagem do filme:

> Somos condicionados muitas vezes pela linguagem das reportagens e "documentários" de TV com seus tempos rápidos, cortes de imagem e som sintéticos, dizeres informativos externos, aos quais estamos tão habituados, ao contrário aqui, procuramos organizar o filme **como documento e registro destes patrimônios de forma mais integral e documental**, onde os planos sonoros completos e a evolução das performances com início, meio e fim, assim como as falas dos personagens fossem respeitados. Como editamos nosso material de forma compartilhada, colaborativa com integrantes dos grupos, percebemos as dificuldades em relações a tais reduções ou reducionismos, críticas colocadas como erros em relação a cortes no desenvolvimento de uma ação ritual e procuramos respeitar, na medida do possível, os pontos de vista dos detentores. (grifos meus) (MORAIS,2017b)

Questionava-se neste momento a duração total do filme e de algumas falas, consideradas por vezes muitos extensas, ao que Rafael Barros responde exaltando as peculiaridades do audiovisual para patrimônio imaterial, que não se fazem presentes nos filmes de cortes rápidos. O próprio CRESPIAL entende que o audiovisual para o patrimônio consiste em um conteúdo que conflui as informações sobre o bem, o entendimento de que o filme em si é uma forma de documento histórico e uma narrativa que alie a qualidade técnica, estética com a complexidade de uma metodologia para a pesquisa visual, que neste caso incluiu a edição compartilhada. "Quando o marco conceitual e o metodológico guiam a técnica fotográfica, a fotografia alcança sua qualidade discursiva, necessária para o registro

do patrimônio imaterial. É o corpo teórico o critério orientador do que pode ser fotografado. ” (CRESPIAL, 2011. P.5)

Sendo uma necessidade da instituição a capacitação de seus técnicos para o acompanhamento das produções audiovisuais (entendendo por acompanhamento a capacidade de orientar as equipes, estabelecer a relação com a comunidade, avaliar os produtos entregues e saber que tipo de produção se quer para o patrimônio imaterial) ocorrerá entre o fim de novembro e início de dezembro de 2017 a Capacitação em Audiovisual para o Patrimônio Imaterial. Este curso será ministrado para os técnicos do IPHAN e contará com atividades teóricas e práticas. Foram contratados dois profissionais para ministrarem o curso, um com experiência em audiovisual, e outro em fotografia. Entendo a elaboração do GT-INRC e da formação do curso de capacitação como um avanço na discussão sobre o que é essa produção de imagens do patrimônio imaterial e decorrente do diagnóstico, a partir das experiências singulares do INRC Guarani e INRC das Congadas, de que é fundamental reconhecer que há uma especificidade nessa produção a qual os técnicos precisam ter ciência para a elaboração das instruções que constam nos PBs. Por fim, proponho uma breve reflexão sobre o objetivo desta documentação, esperando que essa dissertação possa contribuir para a formação dos técnicos uma vez que Ivana Cavalcante afirma que “pensar as finalidades é uma das grandes questões que a gente quer tratar no curso.”

2.4 PARA QUE(M) SE DOCUMENTA? A NÃO DIFUSÃO E A DIFICULDADE DE ACESSO AO ARQUIVO.

A realidade atual que a gente tem no âmbito do audiovisual do INRC e processos de identificação é um grande arquivo que a gente desconhece.

Ivana Cavalcante

Por fim, uma questão que gostaria de esclarecer quando da minha ida ao DPI era a finalidade dessa documentação. Essa questão se desdobra em manejo do arquivo e políticas de promoção institucional.

Quando estive no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), localizado no Rio de Janeiro, durante o módulo de aulas do PEP, conheci Francisco Costa, fotógrafo do Iphan. O técnico responsabiliza-se pelo acervo fotográfico das ações realizadas pelo CNFCP que hoje estão arquivados na Biblioteca Amadeu Amaral, antes disso foi

responsável pelo laboratório do Centro de Preservação Fotográfica da Funarte, na época, um laboratório de ponta internacionalmente reconhecido. Francisco Costa está a par das discussões em pauta na área da arquivologia, falou-me de mídia perecível, como é difícil solicitar bons materiais nos termos de referência e quais são as maneiras mais seguras de se preservar o arquivo nas condições atuais da instituição. Gere o arquivo físico de fotografias que remontam à década de 1950 e se encontram em diferentes suportes, e há também o arquivo digital que consiste nas fotografias feitas em aparelhos digitais somando-se aquelas digitalizadas às quais o técnico acrescenta metadados, permitindo um fácil acesso e a indexação de todo o acervo em palavras-chave. Entre as discussões de ponta da arquivologia e as condições técnicas da instituição, cria em seu trabalho as soluções aos problemas que se apresentam. Essa visita despertou-me para pensar como o material dos INRCs são recebidos e no que se transformam uma vez entregues à instituição. Haveria para a Coordenação de Identificação e Registro uma normativa ou algum projeto arquivístico para a catalogação deste acervo.

Na semana que estive no DPI, pude explorar as pastas e subpastas que se encontram no sistema. Todo o material digital que se tem dos INRCs encontra-se lá. Acessei todas as pastas, algumas mais organizadas que outras, mas cada uma estruturada à sua forma. Percebo que em algumas houve o esforço de organizar as fotos e vídeos, provavelmente trabalho feito pelo consultor Fernando Campos, que se dedicou a estudar o audiovisual em suas consultorias. A maioria dos vídeos tem como nome de arquivo aquele criado automaticamente pelos equipamentos de captação. O material bruto inclui vídeos que não passaram por um processo de triagem, como no material entregue pelo INRC-CD: fora de foco, filmagens acidentais de poucos segundos de duração que nada dizem respeito sobre o estudo. E a ampla documentação feita pelos pesquisadores durante as etapas da pesquisa aumentando o volume do material produzido também foi problemático, pois não havia a contrapartida de identificar e acomodar este material. A transformação do arquivo produzida por cada INRC é identificada por Ivana Cavalcante:

> Quando o manual foi feito, no final dos anos 90 era outra perspectiva de documentação audiovisual, ainda era caro produzir fotografia filme, não era uma coisa que qualquer um podia comprar, qualquer um podia ter, se pega os primeiros inventários era um material pequeno, são algumas fotos. Era uma documentação bastante reduzida. E essa documentação vai crescendo em um nível absurdo. Tem a dificuldade das equipes de entender que a documentação não é simplesmente filmar e tirar foto, tem todo o processo de identificar o que são esses materiais, senão é um material que não serve de nada. Não vai ter

> condição de ver de saber o que é, muito menos de relacionar com a pesquisa. (CAVALCANTE, 2017)

Por vezes o tamanho da pasta ultrapassa 150 gigas. Não tendo nenhum HD externo disponível no departamento, não consegui copiar o diretório abaixo que consistia no material bruto do INRC Guarani Mbyá, que está na rede interna do Iphan. A navegação entre as pastas é errática, às vezes os caminhos levam a pastas vazias, outras a um material não executável no computador que me foi disponibilizado.

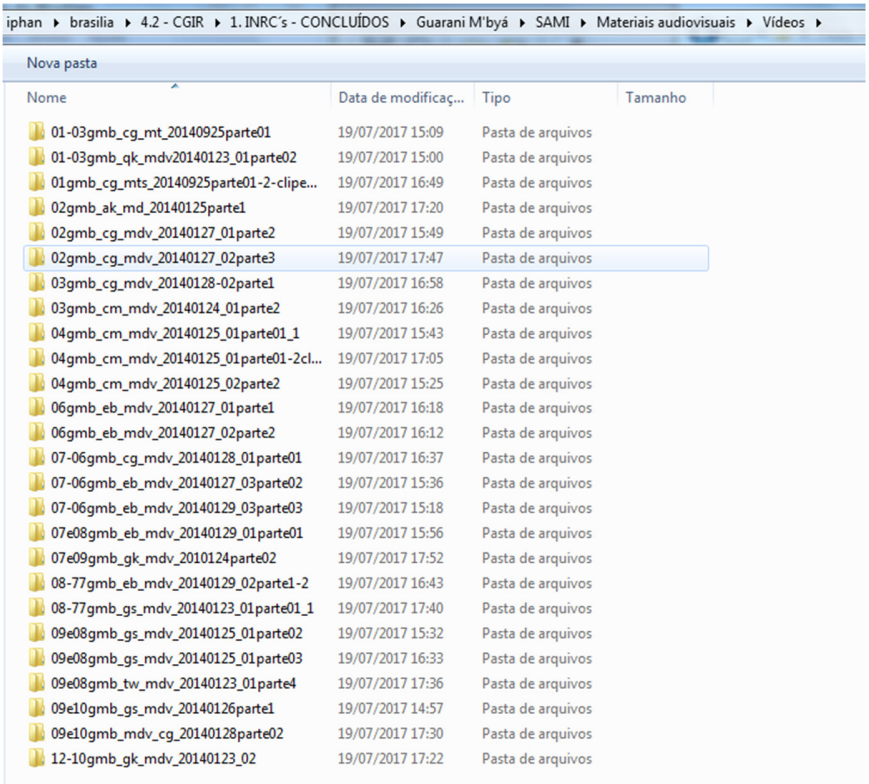


Figura 9 – Navegação entre pastas no arquivo. Captura de tela, imagem da autora, 2017.

Se você sabe o que quer encontrar provavelmente não será fácil acha-lo, mas na experiência de *flanêur* dos arquivos você pode se deparar com materiais interessantes e inesperados. Fato é que nada está sistematizado no arquivo digital. Segundo Ivana Cavalcante:

> A parte que a gente viu é a parte editada dos materiais finais. Todo o resto do processo o próprio instrumento de INRC não dá conta de identificar esse material, a ficha catalográfica tem suas dificuldades. Esse dado de te falar o que a gente tem, quais são as potencialidades desse material, como a gente vem usando esse material, eu vou te falar que é um dado desconhecido. A gente não tem conseguido usar esse material e todas as potencialidades dele estão latentes ali no arquivo. (CAVALCANTE, 2017)

Assim como no DPI, não há relatos de casos em que as superintendências tenham se utilizado do material bruto para outras produções. Há, nos arquivos, a potência de se desdobrarem em outros filmes, de serem costurados por novas narrativas para repensarmos sobre as mesmas práticas. A edição de um filme de arquivo permite difundir o acesso a memórias que estariam confinadas ao espaço mais recluso das bibliotecas e acervos. Criado a partir dos arquivos do CNFCP, o filme 'Em busca da tradição nacional' (2008) é uma experiência que demonstra do potencial do arquivo em gerar novos frutos. O filme monta, a partir dos fragmentos disponíveis, a memória das ações do Movimento Folclórico no período retratado. Esta montagem priorizou "colocar, num primeiro plano, como narrador, os próprios agentes que constituíram esse campo, de criar a 'ilusão' junto ao espectador de que ele teve um acesso direto a esses agentes. " (Reis, 2010. p.156)

Uma vez os produtos finai.s são enviados pela superintendência esse material é analisado pela área técnica, usualmente por meio de nota técnica. Gabriela e Gilmara, estagiárias da Coordenação de Identificação (COIDE), ocupam-se em organizar o acervo digital no servidor e a documentação física nas caixas arquivo. Esse material é acomodado em uma ilha no vão central, logo à entrada do Departamento. As informações – físicas ou digitais – podem ser consultadas, e ocasionalmente, são procuradas por pesquisadores que se dirigem ao departamento.



Figura 10 Entrada do DPI, onde estão arquivados os INRCs. À direita os arquivos dos INRC Mestres Artífices. Fotos da autora, 2017.

Sobre a ilha, várias publicações ilustram sua gama de atuações. Em um outro armário, ao fundo, estão os INRCs dos Mestres Artífices, ainda não organizados. Durante os

dias que estive ali Juliana Bezerra, técnica do DPI, mencionou que aquele era o armário da bagunça. Em um e-mail a técnica esclarece o porquê:

> Olhe, o caso da bagunça do armário dos mestres artífices é mais por conta de que a pessoa que o acompanhava saiu do Iphan (...) e não conhecíamos a organização dela nesse espaço. A única diferença, portanto, é que não analisamos ainda a documentação dos mestres artífices e não vimos ali o que é do projeto, o que são documentos pessoais da Yeda ou outros documentos. (BEZERRA, 2017)

O trabalho das atividades supervisionadas, assim como esse momento da pesquisa, desmistificou muito a instituição. Passei a entender que o trabalho toma a forma de seus técnicos, as políticas públicas são compostas de rostos, pessoas. Da mesma forma que o arquivamento dos processos segue muito mais as preferências individuais de organização do que normativas e preceitos arquivísticos.

O conteúdo digital é o que o DPI mais se empenha em conseguir, uma vez entregue fica salvo no servidor do Iphan, o qual se espera que tenha *backup*. Já os materiais físicos dos INRCs foram centralizados no departamento em 2010 e 2011.

> Era um material totalmente disperso nas superintendências, a gente nem tinha a perspectiva do arquivo centralizado aqui. Por várias questões, era uma operação descentralizada mesmo, as superintendências faziam por demandas próprias, então por muito tempo se pensou de qual era a necessidade de um arquivo centralizado em Brasília. (CAVALCANTE, 2017)

É a chegada deste arquivo no DPI que desperta para a amplitude de materiais e suportes existentes. Fitas cassete, betacam, e outros suportes já inacessíveis. Em partes as dificuldades referentes ao audiovisual estão atreladas à constante transformação dos recursos técnicos e à consequente obsolescência dos equipamentos e suportes. O que é definido como suporte, forma de guarda, materiais de captação rapidamente não são mais os procedimentos adequados. Isso ocorre pelas atualizações tecnológicas, mas também é necessário compreender as condições de atuação do Iphan. O tempo decorrido entre a escrita de um Projeto Básico, em que se discrimina todos os itens do projeto e o momento em esse projeto é de fato executado geralmente extrapola um ano, havendo casos que esse tempo é muito maior. Ivana Cavalcante também destacou a incompatibilidade dos formatos demandados e os suportes de reprodução na instituição:

> Era uma época que o Iphan não tinha servidores então tudo tinha que ser reproduzido em mídia DVD. Também pedia Betacam, fita que era considerada a mais segura da época, mas que depois nem o Iphan tinha condições de acessar. A dificuldade de lidar com audiovisual é a questão de arquivo de manejo que não tem como acessar. Os nossos computadores novos não tem mais o leitor de CD. Então como acomoda? (CAVALCANTE, 2017)

DISTRIBUIÇÃO E DIVULGAÇÃO

Os produtos finais costumam incluir DVDs com o material editado do filme. O termo de referência estabelece quantas cópias serão entregues deste material; no INRC-CD foram demandadas 2000 cópias do filme além de 3000 cópias do livro Caderno de Memórias. Destas cópias a CGIR costuma ficar com 50, as outras são destinadas às superintendências. Não há uma política de distribuição, as unidades enviam suas cópias a parceiros, agentes que estiveram presentes no processo, pesquisadores interessados no tema. O restante acumula-se nos armários da instituição. Acontece nos eventos do Iphan a divulgação da instituição e suas ações na distribuição das publicações dentre elas as publicações relacionadas ao patrimônio imaterial, que possuem sua própria estética; coloridas, alegres, exibindo 'detentores' que muitas vezes são destituídos de nome.

Nos Projetos Básicos não é prevista a distribuição desse material. Não há normativa sobre a venda ou distribuição gratuita das publicações. O conteúdo dos filmes não é enviado a canais de TV nem carregado para *steamming online* no canal do *Youtube* do Iphan. Contudo, é possível encontrar algumas dessas produções do Iphan de forma não sistemática postadas por outras pessoas, sejam as comunidades ou as equipes que realizaram os filmes. O *upload* deste conteúdo para a rede é algo que pode ser facilmente solucionado ao se adotar um procedimento de rotina. Segundo Ivana Cavalcante, não se trata de algo complexo, é uma tarefa simples, mas que ainda não foi executada.

Quando se trata de um inventário realizado na instrução de processos de Registro, o material fotográfico e audiovisual tem um uso destinado:

> No caso do bem registrado, o vídeo acaba sendo um pouco de divulgação, cuja finalidade é a valorização do bem e de seus detentores. Paradoxalmente, há um déficit de imagens de bens registrados. A Coordenação-Geral de Salvaguarda está tentando no momento levantar imagens para serem utilizadas em publicações. Há bem registrado que não tem foto com qualidade para ser divulgada! Outra questão é que para essas publicações precisamos de fotos de ações de salvaguarda no momento em que ocorrem (reuniões, oficinas, seminários, etc.); nesse caso, não há uma preocupação com estética ou tipo de equipamento. Às vezes o próprio técnico do Iphan, quando está acompanhando, conduzindo uma ação, tira a foto. Isso não é nenhuma recomendação, tira-se porque está documentando a reunião, o seminário. E é esse material que utilizamos como divulgação. (MORAIS, 2017)

A ausência de uma linha de distribuição ou um plano de divulgação não é decorrente da falta de reflexão sobre sua necessidade. Diversas vezes nas conversas com as técnicas falamos do *sistema*. O sistema é um mito nativo do departamento que conta a

história de um futuro onde todos os estudos produzidos estarão acessíveis pela *web* ao público em geral. As fichas do INRC foram elaboradas pensando no sistema, assim como trabalhos posteriores de organização do material já produzido e entregue pelas equipes. Enquanto não existe o sistema e essas pesquisas repousam em suas caixas-arquivos tão distantes dos seus contextos de origem, dos sujeitos ali retratados, persiste a pergunta: para que – e para quem – a produção de tanta documentação?

Finalidade e desdobramentos



Figura 11 - Seminário ArqPop. No sentido horário, mesa composta por mestres artífices dos quatro estados, adobe produzido pelos oficineiros e Mestre Tatai concede entrevista antes de realizar sua oficina de construção em pedra. Fotos da autora, 2016.

O sistema não se concretizou, o que inviabiliza o cruzamento das informações e o amplo acesso do inventário completo pela população. Contudo, os inventários podem ser acessados no DPI e são procurados por acadêmicos para fins de pesquisa. Também há um

rol de documentos e ações que derivam destes inventários que atinge mais pessoas do que a pesquisa completa. O INRC-CD se desdobrou no seminário ArqPop voltado aos estudantes de arquitetura da UFBA, na publicação Cadernos da Memória, no vídeo documental *Mestres e Artífices* e gerou também esta pesquisa.

Pensando a finalidade para além da materialidade dos produtos podemos olhar os INRCs pelo potencial de fundamentar e oferecer um referencial para as políticas públicas, contando que os gestores culturais e municipais venham a tomar conhecimento dos estudos realizados. Retorna nessa discussão da finalidade a guinada no entendimento de ver o processo e não os produtos como o fim em si, existem ações salvaguarda durante o INRCs das Cuias no Baixo Amazonas e do Carimbó, por exemplo. (MORAIS, 2016. p.14). Sara destaca que o inventário como salvaguarda não pode ser algo naturalizado a ponto de nos levar a crer que a produção de conhecimento é uma política para a proteção do bem inventariado, para a técnica "O inventario é uma ação de salvaguarda a partir do momento em que ela envolve todas as pessoas que estão interessadas em compartilhar aquele processo." (MORAIS, 2017)

A finalidade dessa produção audiovisual era uma das questões que queria desdobrar nessa visita ao DPI. Queria encontrar um objetivo da produção dessa videoteca que justificasse o todo o investimento do Estado nessas produções e que apontasse para sua efetividade na política pública do Patrimônio Imaterial.

O INRC como um todo esteve durante muito tempo atrelado à produção de conhecimento e informações sobre as práticas culturais com o intuito de que esse material fomentasse um posterior reconhecimento. A política do PCI foi sendo executada com a perspectiva de que haveria um encadeamento entre os instrumentos de Inventário-Registro- Salvaguarda e que a realização do primeiro implicaria no encadeamento dos outros dois. Depois a ideia se transforma, começa a surgir uma apreciação da salvaguarda concomitante aos processos de registro e inventário (como nos casos citados nesse capítulo) e a ideia de que esses processos podem acontecer separadamente. Sara Morais relata sobre o período que foi coordenadora de Identificação e Registro:

> Sempre ouço que, durante muito tempo, o maior orçamento do departamento era da identificação. Acabou que isso ficou naturalizado. Durante o período que atuei como coordenadora, desencorajei a realização de muitos inventários, cujas propostas não refletiam demandas efetivas dos próprios grupos. A realização de INRC passou a ser algo automático. Técnicos que ligavam sugerindo um inventário, e eu perguntava: "mas será mesmo que o inventário é a ação mais interessante nesse contexto? " (...) Muitas vezes chegávamos à conclusão de que

> não era. A promoção desse tipo de reflexão ficou adormecida durante muitos anos, porque o imperativo era faça-se INRC. Com a implementação da política em 2000, isso fazia todo o sentido, mas depois os desafios tornaram-se outros. Muita coisa foi sendo feita sem pensar nesse processo. A última vez que eu contei havia cerca de 150 inventários realizados. Efetivamente, como nos apropriamos desses estudos para formular política pública? O inventário acaba sendo um instrumento complexo que nem sempre é apropriado para o que se objetiva com o estudo. Na busca de respostas para o fim do material me deparei mais com respostas sobre o processo. Me é apontado como sendo o melhor do INRC seu próprio fazer que inicia uma mobilização dos agentes, o debate sobre questões identitárias de uma percepção do que se entende por patrimônio e a valorização do seu patrimônio. E como essas experiências permitiram maturar a política, levantaram questionamentos entre os técnicos e as comunidades, levaram as reflexões para o cerne das relações com o Estado. (MORAIS, 2017)

O INRC é um inventário e ao mesmo tempo uma política pública para a preservação do patrimônio inventariado, contudo, constato que esse objetivo é mais uma declaração de intenção do instrumento do que efetivamente sua prática. Não existe um campo em suas fichas e questionários que demande aos pesquisadores inventariar as políticas públicas relacionadas aquele bem ou aquelas já existentes no território que poderiam ser aplicadas nem compreender como os gestores municipais e estaduais tem atuado em relação a prática em questão. Espera-se que o INRC seja apropriado pelos gestores públicos, mas não há uma forma de acompanhamento do que se mobiliza enquanto ele é realizado. Os campos também não contemplam como se dá o processo da pesquisa, seu processo de mobilização e formação de agentes parceiros. Comentando sobre o assunto, Maria Paula Adinolfi, técnica que acompanhou o INRC-CD, aponta para as falhas que se identifica no instrumento:

> O INRC é duplamente problemático, pois por um lado ele não tem instrumentos para subsidiar a política pública, que ele diz ser seu objetivo, porque em nenhuma de suas partes este assunto é abordado. É como se o bem pairasse solto, sem relação com seu contexto. Não tem um campo nas fichas ou questionários para saber que políticas públicas acontecem lá, não tem como monitorar o que está sendo feito em termos de projetos, programas, nem quais encontros, audiências públicas ou reuniões com gestores foram feitas no âmbito do próprio INRC. Então essa teia, essa rede de mobilização e articulação dos sujeitos produtores do bem cultural e dos gestores públicos que é montada a partir de um INRC não consta como parte do INRC. E por outro lado ele faz mal o que outros estudos já fizeram bem, que é fazer um balanço do estado da arte da produção sobre aquele determinado bem. Um trabalho acadêmico vai fazer um apanhado bibliográfico que faça sentido na avaliação do conhecimento sobre o bem naquele momento e ele vai analisar os dados que ele produz. O inventário não analisa os dados que produz, então ele não é um bom estudo acadêmico, e também não é um bom instrumento de política pública. Então a gente questiona para que serve um INRC, se ele nem produz uma análise aprofundada como um estudo acadêmico, nem realiza bem um diagnóstico como base para elaboração de políticas públicas. (ADINOLFI, 2017b)

Assim, quando pergunto da finalidade da documentação audiovisual ela também é entendida para além do seu conteúdo. Ivana Cavalcante aborda as oficinas de formação audiovisual que aconteceram durante o projeto Guarani:

> Cada vez mais a gente tem achado que o INRC é um instrumento que serve a mobilização das comunidades e é interessante que você tenha uma participação ativa das comunidades não só como informantes. De uma forma muito marcante tem o Projeto Guarani, porque tinha como objetivo a formação de pesquisadores indígenas e também de documentação, então eles fizeram as oficinas de audiovisual, ensinaram a manejar os equipamentos. O vídeo nas Aldeias teve no primeiro inventário em 2004, eles fizeram essa oficina lá. O cineasta guarani, foi formado por este processo dos Vídeos nas Aldeias no processo de documentação do INRC. (CAVALCANTE, 2017)

Como não há processo de monitoramento da política de identificação não é possível mensurar seus resultados. O caso do cineasta Guarani citado acima é um exemplo de como são subjetivos os resultados de uma ação dessas; Ariel Ortega, continua trabalhando como diretor de cinema indígena. Este resultado também é decorrente do conhecimento da equipe executora, do Vídeo nas Aldeias, que já desenvolvia projetos similares e tinha uma prática engajada com os sujeitos. É claro que essas narrativas e a atribuição desse desdobramento ao INRC está atrelada ao lugar de fala das técnicas entrevistadas. O INRC das comunidades quilombolas no Piauí é um caso que se considerava o inventário a força motriz das discussões sobre identidade, contudo a narrativa do grupo era outra:

> Teve o inventário das comunidades quilombolas no Piauí que é outro inventário que não tem fichas, a ficha é a parte mais pobre do INRC, mas eles fizeram vídeo junto com a associação dos documentaristas piauienses. Eles foram fazendo coisas e as discussões tidas no âmbito do inventário eles levaram e reinterpretaram elas no âmbito do movimento quilombola e das questões de como eles se colocam na feira agropecuária. A Michele, mestranda que trabalhou com esse inventário, foi a campo tentar entrevistar eles, trabalhar essa questão do inventário e eles não tinham essa linha na fala deles. Porque as coisas são muito misturadas, eles estavam conversando com a gente, mas também estavam conversando com o INCRA e também com outro setor de governo. Eles lembram da pesquisadora, foi feito esses filmes. Mas é tudo muito misturado. (CAVALCANTE, 2017)

De todo o material da pesquisa que retorna às comunidades o audiovisual é o que se faz mais acessível e impactante. As pessoas se verem no material produzido, reconhecidas em sua cultura, reconhecidas perante ao Estado talvez seja o resultado imediato mais transformador para essas comunidades. Pude presenciar esse encantamento com a própria imagem ao apresentar as cenas do filme aos extratores de pedra. E talvez esse seja o desdobramento mais importante desses filmes, como eles são recebidos de volta e como isso é apropriado para as suas vidas. Me é muito viva a memória de Cabra Marcado Para Morrer

(1984) em que Eduardo Coutinho retorna para apresentar o filme nunca concluído e da emoção das pessoas em se verem ali. Foi esse êxtase compartilhado que sentimos na primeira sessão das cenas do filme.

Com o filme que fizemos juntos, não precisamos transformar as práticas de trabalho em explicações orais, formato utilizado na entrevista da segunda etapa para o preenchimento dos questionários do INRC. Utilizamos o recurso audiovisual para que eles se vejam representados, reflitam e recriem as suas práticas ao elaborar de cada cena. Segundo os idealizadores do Vídeo nas Aldeias "nas sociedades sem escrita, os meios de comunicação não-verbais (...) são determinantes pela sua capacidade evocativa" (GALLOIS; CARELLI, 1995. p.64). Ao refletir sobre suas práticas fomos capazes de construir novas: estas imagens não são somente capazes de preservar e transmitir o saber dos cortadores de pedra; mas podem ser utilizadas para reivindicação dos seus direitos enquanto pequenos extratores detentores do saber tradicional, podem ser meios que levem a uma reflexão acerca de uma política de salvaguarda imbricada nas diversas instâncias do poder público que atuam sobre essa prática. Convido o leitor agora a assistir o filme em questão. Sugiro uma pipoca e uma cadeira confortável, talvez a impostação de voz do interior da Bahia seja difícil para ouvidos não habituados, mas peço um esforço. Espero que se divirtam tanto quanto nós nos divertimos ao filmar essas cenas. Boa sessão!

CAPÍTULO 3

CORTADORES DE PEDRA

FICHA TÉCNICA
FILME, 30 MIN. 2017

DIREÇÃO
PAULA ZANARDI

ROTEIRO
CÁSSIO ARAÚJO DE JESUS
LUIS CARLOS ARAÚJO DE JESUS
MARCOS ANTÔNIO SILVA DOS SANTOS
PAULA ZANARDI

IMAGEM E SOM
AÇONY SANTOS
MARCELO ABREU
PAULA ZANARDI

EDIÇÃO
CAMILA BETONI
PAULA ZANARDI

FINALIZAÇÃO DE SOM
GUILHERME FIORENTINI

CLIQUE PARA ASSISTIR AO FILME
HTTPS://YOUTU.BE/MTX5BCQLBHW

CAPÍTULO 4

CONTRIBUIÇÕES PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

> Para mim, como etnógrafo e cineasta, não há quase nenhuma fronteira entre filmes documentários e ficcionais. O cinema, arte do duplo, é já a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica onde perder o pé é o menor dos riscos. (ROUCH *apud* HIKIJI, 2013. p.115).

Este capítulo relata o processo de criação do filme que acabaram de assistir, opto por trazer para o texto falas dos meus interlocutores que não constam no filme, intercalando suas percepções com as minhas e compondo, como no filme, um pensamento que se encontra. Aqui não somos etnógrafa e etnografados, assumo a posição de Gonçalves quando diz que "o outro é simplesmente *outro*, não é objeto de estudo, é sujeito, e, antes de tudo, um amigo em potencial" (apud HIKIJI, 2013 p. 116).

4.1 DA PROPOSTA DO FILME

A proposta de filmagem se inspira na antropologia de Jean Rouch, que em *A pirâmide humana* (1961) utiliza a ficção, não como mera metáfora, mas como um recurso de linguagem e de produção do conhecimento a partir do filme. A ideia de realizar uma ficção não se originou somente do meu referencial fílmico, mas a partir da primeira conversa que tivemos na qual a ficção sobre suas vidas apareceu como uma possibilidade. Se o cinema de ficção pretende ser verossímil, a ficção proposta por Rouch se afasta da pretensa proximidade com o real e cria uma realidade no ato da filmagem, co-criando o mundo e não filmando um mundo pronto que antecede a filmagem.

Sempre com a câmera em mãos, estabeleci desde o primeiro dia que esta seria a condição da interação, evidenciando que estávamos fazendo uma pesquisa. Constantemente enfatizei a ideia de que o filme não se tratava da extração de pedra, ou do ofício, mas que era um filme sobre o que gostaríamos de dizer, deixando claro que este filme "não se trata nem de

mensagem, nem de representação, mas de um registro de engajamento com uma cultura diferente" (MAC DOUGALL *apud* CAYUBI NOVAES, 2008. P.470). Também coloquei que esta é uma oportunidade deles se apresentarem da maneira que enxergam sua atuação a partir da profissão, já que o embargo os retrata como criminosos, fato de que se ressentem.

A primeira reunião aconteceu na roça de Tatai, sob o pé de manga. Marcamos este encontro no cinema que realizei na praça do povoado. Monto o tripé e a câmera, mesmo que ache que dali não aproveitarei nenhuma imagem, mas como uma ênfase do que estávamos fazendo. Mostro o gravador de áudio *zoom* e explico que aluguei esse equipamento pensando em gravar as canções de Tatai. Comentam que existe uma canção feita sobre os cortadores de pedra de Campos de São João, mais tarde eles cantam a música e eu me emociono de tão bonita.

Neste dia estiveram presentes todos aqueles que virariam parceiros do filme, além de Edmilson, agente comunitário de saúde do povoado. Amarildo participou de toda a reunião, mas recusou-se a ser gravado, alegando temer que a filmagem fosse prejudicar seu processo de aposentadoria por invalidez. Com os retornos subsequentes, mudou de ideia e decidiu que gostaria de aparecer também no filme.

Neste dia pensamos o gênero do filme, que cenas gostaríamos de filmar, quais personagens que estariam em cena. A princípio havíamos cogitado incluir o Estado como personagem, corporificado no burocrata que impede a extração. Nem tudo o que foi discutido neste primeiro dia foi executado, mas ao longo das filmagens nos tornamos cada vez mais parceiros e o filme pode tornar-se reflexo desta cumplicidade. A cada nova gravação o filme se transformava em um produto de nossas reflexões, fomos amadurecendo ao longo do processo. Este é bem colocado na explicação de Piault:

> Aqueles que se exprimem (nos filmes) falam em seus nomes e não são atores submissos a um roteiro pré-concebido, eles contribuem em sua elaboração, participam assim da construção de um lugar antropológico de interrogação. Neste espaço a priori abstrato da pesquisa antropológica se criará uma situação concreta, uma história vai se desenvolver, aquela do encontro de pessoas que não pertencem a uma mesma cultura e questionam abertamente entre elas seus pertencimentos, seus desejos, seus prazeres e suas obrigações.
>
> (*apud* HIKIJ, 2013. P. 116)



Figura 12 - Primeira reunião sobre o filme. Imagem da autora, 2016.

A transformação da nossa história em torno desse filme também foi percebida por Luís:

> Quando eu te conheci, você teve aqui em casa, foi por intermédio de Tatai. Aí fez a proposta de fazer o filme da pedreira, a princípio – e eu confesso para você que aceitei isso – foi pensando num filme, é as coisas da cultura, ela é do Iphan e tal, vai ser um filme. Aí a coisa foi caminhando para uma outra direção, mais profunda, que eu jamais entendi naquele momento que seria por uma coisa da cultura, aprofundar isso como tem sido feito, que tá muito bom. Mas naquele momento eu pensei que a gente ia fazer só umas cenas aí, ia rir. A gente até sentou no pé de manga lá daquela vez, estudou; vai ser o que? Comédia? (...). Mas chegou num momento que a gente notou: Poxa! Tá tendo uma oportunidade real agora de demonstrar coisas que a gente não pode demonstrar, então tá muito melhor do que eu pensei que pudesse estar. De conversar sobre isso, de falar da operação que teve. Porque fechou?! Porque não desenvolvimento sustentável?! Talvez seja até bom que esse filme seja aproveitado para gente mostrar isso que pode ser feito um desenvolvimento sustentável. Se está sendo bom para você, pro seu estudo, pra sua dissertação também tá sendo muito bom pra gente. (DE JESUS, 2017)

O INRC-CD não foi capaz de mobilizar os Mestres de forma a fazer com que eles se percebam como sujeitos da pesquisa, nem – para usar o jargão da instituição – como detentores do patrimônio cultural. A pesquisa não os estimulou a se apropriar das ideias que embasam essa política. Não houve uma articulação dos Mestres, formação de coletivos ou reverberações nos respectivos municípios para uma mobilização enquanto sujeitos de direitos culturais. O Patrimônio, como categoria política, não se tornou um recurso para os sujeitos na pesquisa do INRC-CD. A minha pesquisa também não pode dar subsídios para aprofundar os conhecimentos sobre os conceitos e formas de engajamentos possíveis a partir das categorias políticas. Contudo, como a fala de Luis denota, o ofício passou a ser percebido como uma "coisa da cultura", e diferente de só fazer um filme a nossa relação permitiu uma

"oportunidade real" de mostrar o que não pode ser mostrado e conversar sobre as possibilidades para o futuro ofício, levantando os aspectos cruciais para a sua salvaguarda.




Figura 13 - Primeira filmagem na pedreira. Fotos: Açony Santos, 2016.

As filmagens ocorreram em nove encontros entre setembro de 2016 e fevereiro de 2017. As idas a campo eram estabelecidas conforme a disponibilidade de todos os envolvidos, pela mediação de Suele Santos, esposa de Luis de Jesus, principal interlocutor para a realização da pesquisa. Em junho de 2017 retorno com as primeiras cenas editadas para um encontro de montagem coletiva. Posteriormente os extratores estiveram presentes na ação devolutiva do INRC-CD, o seminário ocorrido na Casa do Patrimônio de Lençóis em 11 de setembro de 2017, onde puderam colocar-se a respeito do fechamento da pedreira perante o Promotor de Justiça Ambiental e demais autoridades presentes. Finalmente, retornei em 21 de outubro para apresentar a versão final do filme a eles, à qual foram feitas algumas alterações sugeridas por eles, culminando na versão entregue à banca, que antes foi enviada a eles por link de *youtube* e aprovada.

O Termo de Autorização de Uso de Imagem e Voz (Anexo 4) foi o último documento a ser produzido no processo, às avessas da prática da equipe INRC-CD. O conteúdo do termo foi baseado no modelo apresentado pelo professor Pedro Portela durante a Capacitação em Produção Audiovisual para registro Documental dos Bens Culturais Imateriais[54]. Nele os extratores autorizam o registro de imagem, voz e interpretação artística já realizado,

[54] O primeiro módulo da Capacitação ocorreu em dezembro de 2017 na sede do Iphan em Brasília e contou com aulas de audiovisual e de fotografia voltadas para o patrimônio cultural. O segundo módulo é previsto para 2018.

autorizam o uso desses materiais para a realização do filme que assistiram e aprovaram, e, por fim, a sua distribuição gratuita nos mais diversos meios e sem limite de tempo determinado. Este termo foi assinado em março de 2018, com o objetivo de integrar a versão de depósito desta dissertação e iniciar as projeções do filme em Campos de São João e outros povoados.

4.2 COMO FILMAMOS

A saída pela ficção se apresentou no nosso primeiro encontro, e se consolidou como uma possibilidade de falar sobre uma prática que está criminalizada. A estratégia de recorrer à ficção como linguagem para falar do que não pode ser dito foi usada pelo cineasta Oumar Sissoko:

> Eu entrei no mundo do documentário porque sempre quis me prender à realidade. Mas os documentários não são sempre mostrados. Meu primeiro filme documentário foi censurado. Passei para a ficção como uma maneira de conseguir ser exibido nos festivais e nas competições, uma maneira de falar da mesma coisa, apenas mudando a linguagem. (SILVA, 2015)

Assim como Sissoko, empregamos a etnoficção como um recurso, produzimos desta forma uma linguagem mais próxima de suas experiências. Mais interessante do que contar sobre o couro de bode que insiste em cair durante o trabalho, preferiram encenar, utilizando a comédia para tratar de forma leve este assunto e outros mais sérios, como os acidentes de trabalho. Só pudemos chegar a esta escolha pelo filme de ficção porque entendemos – os interlocutores e eu – que a distinção entre documentário e ficção não é uma fronteira sólida, filmes de ficção retratam o real, da mesma forma que filmes documentais "son representaciones, realidades de segundo orden, no los acontecimentos originales." (CAIUBY NOVAES, 2010.) Na atuação da vida cotidiana, os cortadores de pedra refletem sobre seu presente e questionam o futuro da profissão. O roteiro improvisado *in loco* acompanha esse formular de novas ideias. Aqui a escolha pela ficção possibilita a criação de "novas resoluções para dramas vividos e conflitos já experimentados. Surge a possibilidade de ensaiar o futuro." (FERRAZ, 2013).

Durante a realização da pesquisa primei por estabelecer procedimentos que fossem éticos, havia no início das filmagens a dúvida sobre se elas seriam divulgadas ou não, sobretudo pelo temor de que a exposição dos meus interlocutores pudesse prejudicá-los, devido à ilegalidade da extração. Enfatizar constantemente que nenhuma imagem viria a público sem o consentimento deles permitiu que continuássemos a filmar, mesmo depois de

ter mostrado para a câmera o uso do explosivo. Cada vez mais envolvidos no processo e compreendendo como isso pode ser uma chave para transformar a maneira pela qual são vistos, os cortadores querem ver o filme divulgado amplamente, fazem questão de que suas imagens sejam publicizadas e que seus nomes constem no filme[55]. O histórico das suas relações com o poder público também foi um fator que interferiu na nossa relação, a confiança foi construída com um pé no receio sobre minhas intenções com estas imagens.

> Já devido ao fato de acontecer a operação, de órgão ambiental, de pessoas dizerem que vão ajudar e nada acontecia também, e aí surgiu Paula. "Rapaz, quem é essa mulher mesmo moço? E se de repente essa mulher mesmo for... [hum]" Aí Marquinhos ficava "moço, isso vai dar certo?" E Cassinho era o que mais botava pilha: "Moço... é melhor a gente ficar quieto..." Aí mesmo que Marquinhos ficava assustando ele: "O primeiro a ir acorrentado vai ser você". Aí de repente foi outra coisa que a gente começou a questionar entre nós "Quem é Paula? " E a gente meio que ficava que nem ratinho atrás da pedra olhando quem é Paula, vamos prestar atenção em Paula, que de repente Paula é alguém da **polícia** que quer levar a gente. Até essa confiança aparecer a gente ficou meio confuso. Mas isso foi gerado em que? Justamente nessa coisa da polícia estar envolvida da gente estar cortando pedra nessa situação. Aí as coisas foram acontecendo, aquela conversa que a você teve que a gente sentiu que era franca a fala sua, que você estava aqui por uma dissertação, um trabalho pelo Iphan, e a gente foi adquirindo aquele pouquinho de confiança, mas custou um pouco para gente chegar nesse patamar. (DE JESUS, 2017)

Uma vez a pesquisa terminada, o filme não deve comprometer a integridade e a permanência no local dos sujeitos de pesquisa, especialmente porque a situação de litígio entre cortadores e órgãos de fiscalização ambiental já está dada. Contudo enfatizava a cada encontro que não poderia garantir as apropriações que podem ser feitas a *posteriori* sobre essa pesquisa. Durante o INRC-CD, o medo de muitos em afirmar-se como mestre da construção civil tradicional é de ter os dados cruzados nos bancos de informações do governo e isso impedi-los de conseguir a aposentadoria enquanto trabalhador rural. Para conseguir a assinatura no termo de cessão de uso de imagens os pesquisadores – eu inclusa – afirmavam que essas informações jamais seriam usadas para prejudicá-los de forma alguma. Refletindo sobre essa afirmativa, sobre os usos que esta pesquisa pode ter após sua entrega, concluí que não poderia oferecer esta garantia aos cortadores de pedra. Opto agora por colocar que o uso indevido do material ou a subversão do que é dito é um risco que corremos, mas que ainda

[55] Também os consultei para saber se gostariam de mudar o nome no texto escrito da dissertação, mantendo o anonimato. Ao que respondem exaltando que, se mostram os seus rostos no filme que terá repercussão local, não teria motivo para esconder o nome no texto que será pouco acessível. De fato, entreguei cópias do projeto de pesquisa e de trechos de capítulos já escritos, enfatizei que era importante a leitura deles para que eu pudesse submeter à banca, para que eles pudessem corrigir ou questionar qualquer informação. Até o momento não retornaram sobre a leitura.

assim não devemos nos omitir do nosso papel de defender o que acreditamos. Por ter feito esta escolha, Amarildo inicialmente decidiu não aparecer no filme, atualmente ele pleiteia a aposentadoria por invalidez, temia aparecer cortando pedra no filme e ter sua aposentadoria questionada. Ao longo do processo, acompanhando as filmagens por detrás da câmera, decidiu aceitar o risco e aparecer assim mesmo. O filme também se configura como uma possibilidade de apresentar ao mundo a sua visão sobre a mineração de extração manual, e transformar o estigma sobre esse ofício. Na busca por uma linguagem capaz de expor suas pautas e lutas de maneira segura, a ficção se apresenta.

As cenas do filme não foram feitas na pedreira embargada, também chamada por eles de pedreira tradicional. Desde seu fechamento não se extrai mais pedra neste espaço. Toda a pesquisa de campo foi feita em outra área, a 800 metros do centro do povoado. O acesso se dá por uma estrada de terra, a direita da estrada encontra-se o rio Campos de São João, assoreado pela prática do garimpo. Há nessa área algumas casas onde ainda não chega luz e pequenos roçados.

Os interlocutores ressaltam a espontaneidade do filme como um fator que contribuiu para a vontade deles de fazer esse projeto. Eles enfatizaram o fato de estarem cansados de lidar com órgãos após três anos de tentativas de regularização da pedreira sem surtir nenhum efeito. Dizem que quando eu apareci com a minha proposta, por ser vinculada ao Iphan, acharam que estaria vinculada a algo mais "rigoroso" de "ter que legalizar" a extração. Porém a forma "espontânea" e "natural" com a qual conduzimos o processo os deixaram confortáveis com a pesquisa.

Tivemos também que estabelecer o momento do término das filmagens. De fato muitas outras cenas poderiam ser feitas, lugares para serem registrados e pessoas para darem seus depoimentos, contudo o que já tínhamos era capaz de agenciar as principais questões e se fazia necessário encerrar pra que eu pudesse dar encaminhamento à edição. Mesmo que não incluídas no produto final, o processo de criação das cenas pode ser incorporado nas pesquisas de inventário. Uma das cenas não realizadas foi a do *homem do governo*. Alguém atuaria como homem do governo, personificanado o Estado em toda a sua burocracia e morosidade. O homem do governo é aquele que avisaria os cortadores de que está faltando um documento, ou que a folha assinada estava errada e agora eles deveriam coletar todas as assinaturas novamente. Inventando esse homem, eles se divertiam e conseguiam rir das adversidades que enfrentaram e retratar a forma como percebem o Estado.

Outra cena é a do *carro da fiscalização*. A chegada de uma *pick-up* branca aterroriza os cortadores, que fogem para cima da serra. Luis afirma ser a favor da fiscalização de toda e qualquer atividade, porém que esses procedimentos sejam feitos de maneira idônea. A memória do episódio fatídico é de humilhação dos trabalhadores que tiveram suas ferramentas apreendidas e foram coagidos a expor quem eram os compradores de pedra. Além disso, alguns foram presos. O elaborar dessas cenas revelou as percepções locais sobre a relação ora clientelista com os políticos e ora burocrática e repressiva.

Pensando o audiovisual como ferramenta de produção de conhecimento, poderíamos incluir a roteirização do filme como um momento onde as discussões podem ser profícuas para apontar ações de salvaguarda. As discussões que serão abordadas no tópico "Roteiro como percurso etnográfico" elaboram os aspectos sociais que deveriam ser contemplados em uma política para tais trabalhadores.

Respeitar a integridade dos sujeitos também se aplica ao processo de edição deste filme, que deve manter a verdade da filmagem na estrutura do filme, sem manipular de modo a inverter o que foi dito, preservando a relação ética construída com o grupo. Corrobora esta ideia a noção de Coutinho de que:

> (...) trabalhando num documentário, você se expõe de início a uma limitação que não é só ética, é a limitação de que você trabalha, no caso do som direto, com pessoas e não pode mudar o que elas falam; você tem que respeitar uma certa estrutura de pensamento na comunidade e é obrigado a respeitar as coisas que a ficção não precisa (OHATA, 2013. P. 40)

O compartilhamento dos trechos editados foi feito pensando em confirmar com eles o conteúdo dos vídeos, que está sujeito às alterações sugeridas pelo grupo, reiterando assim uma relação de confiança que cresceu ao longo do processo, além de ser tarefa da antropologia compartilhada submeter o filme etnográfico ao diálogo com os filmados (SZTUTMAN, 2009; 111).

4.3 NA MESA DE MONTAGEM: UM FILME COMO A PEDRA

Apresentar o material bruto inteiro seria maçante e pouco eficaz para a criação do filme. Entendi que cabia a mim, por ser uma pesquisa minha e não deles, me dedicar a escutar todos os áudios e assistir todos os vídeos e fazer uma primeira seleção. Assim eliminei todos os vídeos de teste, as falas que se repetem ou que não são de muito interesse para os objetivos do filme. A seleção dos vídeos prezou pelo conteúdo mais do que pela qualidade da imagem,

som, enquadramento e outros aspectos técnicos. O filme inclui, assim, imagens que do ponto de vista do cinema não estavam bem resolvidas.

Tendo claro que montagem é seleção e que na escolha do que entra para um filme acabamos por eliminar vários outros filmes possíveis, foi-me necessário excluir trechos interessantes para criar uma narrativa. Na ilha de edição o filme ideal se desfaz para poder se realizar o filme possível, no qual muitas cenas ficaram de fora.

Ao assistir os primeiros dias de filmagem, estabeleci três critérios para a seleção das imagens. O primeiro se refere à negociação da filmagem. Se reclamo pela autoria compartilhada dos inventários, quero mostrar como isso se deu ao longo da criação das imagens, portanto incluí no filme alguns momentos de reflexão, momentos em que conversamos sobre o que será filmado, o que gostaríamos de apresentar.

Para Rouch o cinema é entendido "como meio de criação de diálogo com a população estudada" (BOUDREAULT-FOURNIER; HIJIKI; NOVAES, 2016 p.40), o filme retrata esse diálogo e propõe expor as trocas e aquilo que pudemos criar juntos. Essa prática pretende fazer com que "todo o processo de construção da etnografia não aparece como algo que se dilua por trás da autoridade de seu autor, mas como algo que explicitamente emerge da relação entre o pesquisador e seus interlocutores no campo" (BARBOSA *et al.* 2016 p. 11).

Eduardo Coutinho, que também é uma referência nesta pesquisa, opta por revelar os contextos de produção de seus filmes, incorpora os imprevistos - como o celular que toca em *As Canções* (2011) ou a depoente que pede para retornar em *Jogo de Cena* (2007). Apresentando a verdade da filmagem temos uma forma que resiste à sistematização, permanecendo sem método. Nas palavras de Lins:

> De modo próprio, Coutinho faz algo que se aproxima da tradição do cinema-verdade francês do antropólogo e cineasta Jean Rouch, que já nos anos 1950 percebeu que filmar era viver uma 'singular metamorfose' um 'cine-transe' que envolvia não apenas o diretor, mas personagens e também espectadores. Contrariamente às regras do cinema direto americano, que pregam a mínima presença possível da equipe, a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera – o que Rouch e Coutinho buscam é a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste ao filme e que deve sofrer uma nova transformação depois dele. Para o cinema de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele vai intensificar essa mudança, deixando clara a interação entre os dois lados da câmera e as condições de produção do filme. (LINS. 2013. P.380)

Para manter a *verdade das filmagens,* nos termos de Coutinho, incluo o registro de alguns debates que acontecem durante a filmagem. Assim, enquanto eles discutem o que filmaremos na sequência, a câmera continua registrando. O filme vai da criação *in loco* da

cena à sua atuação, sendo construído a cada passo. Ainda apresenta as novas reflexões surgidas no ato da filmagem, explicitando para o público quais os procedimentos que estamos usando para a criação do filme. A narrativa fílmica pretende revelar o encontro entre pesquisadora e cortadores, aproximando-se daquilo que João Moreira Salles identifica no cinema documental contemporâneo:

> Mas nesse ponto é preciso fazer uma observação importante: nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para vocês. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo. (SALLES, 2005. p.70)

O segundo critério de seleção foi o de priorizar as imagens que destacam o saber fazer dos cortadores de pedra. Incluir as cenas em que executam o seu ofício ressoa com os pressupostos que nortearam a documentação audiovisual do INRC-CD. O filme realizado pela empresa Montanhas Filmes deveria mostrar todas as técnicas, assim como aspectos biográficos dos 17 mestres selecionados para a etapa documentação. O filme *Mestres Artífices* só pode captar trechos da produção de cada um dos mestres, devido ao tempo curto para a entrega do produto[56], mas também à própria proposta de filme, em que não caberia incluir todos os processos. Devido a essa ausência no filme do INRC-CD, prezei por manter as mais diversas cenas da execução do ofício, entendendo que este registro colabora para a preservação deste saber e para a construção do argumento baseado nos conceitos de "tradicional", "sustentável" e "comunidades tradicionais" para os embates políticos que eles podem vir a travar em prol da legalização da extração de pedra. Assim, exibo no filme cenas que representam o trabalho em conjunto dos cortadores, a extração do carvão, o trabalhar a ferramenta no fole, o corte da pedra, o fogo, os trabalhos paralelos e a comercialização.

O documentar a forma de fazer tem objetivo de mostrar o que não é possível de ser dito com palavras e, no âmbito das políticas de Patrimônio Imaterial, traz à tona os aspectos tradicionais do ofício, que residem em um repertório de gestos e estão intimamente associados à corporalidade dos sujeitos. A narrativa visual tem potência singular para explorar aspectos não-verbais da cultura, que por tal razão são dificilmente traduzidos em palavras: a qualidade dos movimentos, a cadência, o ritmo, a intensidade, a peculiaridade do manuseio das

[56] O edital estabelecia a entrega do produto em 60 dias corridos da assinatura do contrato. FAPEX, 2016.

ferramentas e das matérias primas, saberes pautados no sentido do tato, enfim, uma série de técnicas do corpo (Mauss 1974) que constituem o cerne do bem cultural em si.

O último critério que usei para selecionar as cenas foi dar destaque às conversas nas quais são relatadas tanto as dificuldades para a permanência do ofício como suas próprias estratégias para mantê-lo. A proposta do filme tencionava refletir sobre a experiência da pedreira, e esta reflexão se faz presente no filme. Fazer o filme implica em parar para pensar sobre as formas de preservação desse saber, ao invés de aplicar rapidamente as fórmulas já conhecidas. "Criação de narrativas fantasiosas, fabulações que dialogam com a estética surrealista, podem se converter, sim, em armas políticas, em instrumentos críticos capazes de contribuir para a constituição e um projeto de resistência." (SZTUTMAN, 2009. P. 124)

Já no último dia de filmagem, quando damos por concluída a captação de imagens, trago à tona a edição e o que penso como linguagem estética para o filme. Toda a execução do filme foi feita sem direção de cena, o filme acompanhava o que estava sendo feito. Não se trata de imagens preparadas para o que vai acontecer, mas de um filme que anda pelas pedras e revela o que está sendo proposto no momento. A proposta visual é manter esse ruído, as cenas instáveis do cinema câmera na mão, do corpo que anda sobre pedras soltas. O filme é como a pedra cortada à mão, que por mais que seja lapidada, cada face apresenta um formato, continuam sendo irregulares, característica do artesanal.



Figura 15 - Andar sobre pedras soltas. Imagem: Açony Santos, 2017.



Figura 15 - A pedra como metáfora da filmagem. Imagem: Açony Santos, 2017.

A pedra como metáfora da edição do filme fez sentido para os interlocutores, concordaram com a ideia da edição incorporar o erro como linguagem. Os enquadramentos ruins, a luz que estoura, a pessoa que passa na frente da câmera. Assumir o caráter amador

dessas filmagens e primar por revelar as negociações de filmagens, as conversas, o que escolhemos fazer juntos.

Para o primeiro encontro[57] de proposta de montagem coletiva preparei três vídeos – sendo um de oito minutos e os outros dois de cinco – a partir dos critérios citados acima. Uma sequência se passa no fole, enquanto forjam as ferramentas que utilizam os cortadores relatam acidentes de trabalho, outra apresenta o trabalho de extração do carvão e comentam as queimadas na Chapada e a terceira mostra a preguiça da pedreira e os desafios de se manter no ofício.

Neste dia também apresentei tudo o que havia sido feito desde o nosso último encontro de filmagens. Entreguei cópias impressas do projeto qualificado que havia sido enviado a eles antes da qualificação. Expliquei também o que planejava para a estrutura dos capítulos e o conteúdo de cada um deles e o meu cronograma de execução desta pesquisa. O encontro aconteceu na sala de Luis e estiveram presentes nesse dia, além dos principais interlocutores – Tatai, Marcos, Luís, Cássio, Amarildo e Suele – pessoas da comunidade que até então não haviam participado dos encontros. O padre Pedro, que havia sido pároco em Campos de São João no período do embargo, ouviu e acompanhou como padre o sofrimento dos cortadores nas conversas pessoais. É tido por eles como um grande aliado e apoiador da causa, o próprio padre me conta neste dia que quando vem visitar o povoado passa em um ferro velho para conseguir as molas de caminhonete S10, matéria prima para a confecção dos pixotes. E conta para o vendedor as histórias dos cortadores para conseguir o melhor negócio. Também estiveram presentes Edson e Zélia, membros locais da igreja.

Durante a exibição foram muitas risadas e surpresas com as cenas selecionadas. O que eu considerava problemático, como a luz estourada e o som do vento, não era percebido. Riam das piadas da cena do couro de bode e da atuação das personagens. Se impressionam com a habilidade de Marcos de cortar a pedra sem nem olhar para as ferramentas.

Este encontro também foi filmado. Sem ter quem me ajudasse nesse dia, o filho mais velho de Luis, Felipe, de 10 anos, assumiu a câmera *still* e me avisava quando a bateria acabava ou o cartão enchia.

---

[57] Realizado em 14/06/2017 na casa de Luís.



Figura 16 - Primeira montagem coletiva. Foto da autora, 2017.

Não havia no processo de criação deste filme a proposta de edição coletiva. Quando falo de edição refiro-me ao processo de escolha, corte e sequenciamento de cada uma das tomadas que cria a narrativa e confere ritmo à história. É neste momento que se incluem os efeitos de transição entre as diferentes cenas, letreiros de créditos e legendas, e se compõe o filme com imagens e sons.

Este processo foi feito por mim e exigiu tanta dedicação quanto a construção da narrativa textual desta dissertação. Para compreender quais seriam os critérios para a montagem – explicitados acima – foi necessário conhecer intimamente o resultado das filmagens, saber o que o conteúdo bruto poderia fornecer. As escolhas foram sendo feitas na ilha de edição, enquanto tecia o filme ele me mostrava o que estava embasando meu olhar. Posteriormente o filme foi finalizado por Camila Betoni, editora que me ajudou, com seu olhar externo ao filme, a cortar algumas cenas.

A aprendizagem da edição pelos cortadores, como foi feito pelo CTI para o INRC Guarani, não estava em pauta. Isso se deu por aspectos práticos, já que eu não poderia remunerá-los pelo tempo dedicado, nem dispunha de ilhas de edição para que todos pudessem aprender. Mas também nunca manifestaram interesse em aprender a prática do filme. Estava dado na relação que tínhamos papéis diferentes nessa construção do filme, o que gerava a expectativa de recebe-lo pronto logo após o término da filmagem.

Insisti no encontro que aqui denomino *montagem coletiva* para que pudessem se posicionar acerca do que estava sendo criado. A princípio pensava que seria um momento de questionar cenas, pensar a inclusão e a exclusão de algumas partes e elaborar a montagem.

Porém este momento se mostrou muito mais rico do que eu esperava. Assistir-se provocou as emoções, alegria e risadas dominavam a projeção dos três trechos editados. As reflexões que surgiram diziam respeito à nossa relação, às suas concepções de cultura e ao ofício. E me foi necessário mais de uma vez levantar o debate sobre a narrativa fílmica para pensarmos estas questões.

A ficção criada foi capaz de gerar reflexões sobre a própria realidade em todas as suas etapas, sendo a montagem uma experiência bem-sucedida. Para Gonçalves:

> A montagem no cinema, tomada como construção, atenta para uma percepção das imagens como fluxo, expansão, ressignificação. (...) Como construção baseada na dialética, a montagem gera reflexividade sobre as imagens, o que nos reenvia ao modo de pensar por imagens como uma forma de produção de conhecimento. (2016. P. 22)

Ao longo das filmagens conversávamos muito sobre a pedra, a extração, a criminalização, mas também sobre conceitos do meu mundo: a pesquisa, o Iphan, patrimônio, cultura, tradição. De forma não sistemática e a cada reaparição minha na pedreira, explicava um pouco mais do que eu estava fazendo, o que eu pensava sobre o nosso trabalho coletivo, quais reflexões suas propostas geravam em mim. Nesta exibição mostram que se apropriaram destes conceitos, referenciando se a Lençóis como cidade tombada e referindo-se a seu ofício como tradicional.

Se para mim era primordial visibilizar a relação existente durante as filmagens, para eles era importante que o filme representasse seu trabalho, fosse fiel ao que vivem. Tendo clara a tensão existente entre realidade e ficção, Luis afirma: “Não deixa de ser uma ficção, porque filme sempre é, mas é uma coisa real, o que foi mostrado aqui é aquilo que se vive na pedreira”. As cenas que eram exaltadas como ‘muito boas’ eram as que se aproximavam de suas vivências na pedreira, então a cena onde *apontam* ferramentas no fole foi considerada “muito real”.

Ressaltaram mais de uma vez que há um grande desconhecimento dos habitantes do povoado sobre o que é a pedreira e o que eles fazem lá. Muitos nunca foram até lá, sobretudo as mulheres. Segundo meus interlocutores, há um imaginário de que a pedreira seja muito grande, ou fonte de uma grande renda. Assim o filme coloca a possibilidade de levar a pedreira até o povoado, mostrar do que se trata. O retrato da realidade material é exaltado por Luis, que afirma: “O que Paula filmou aqui com a gente é justamente o que a gente vive, a área aqui é essa, é cheia de pedra, é mato, é risco de cair”. Aquilo que eu considerava erros técnicos, como o som estourado pelo vento, é entendido como um fator importante para vivenciar a lida



Figura 17- Encontro com as cenas. Imagem da autora, 2017.

dos cortadores. Segundo Marcos: “A imagem do jeito que você colocou pra mim tá perfeito, não precisa tirar nada nem colocar nada, do jeito que tá natural. ”, ao que Luís também comenta: “Inclusive até o vento que você disse que tinha que tirar o barulho, aquilo para mim foi a coisa mais natural do mundo. Eu sou leigo, mas para mim aquilo ali faz parte da natureza”.

Para pensar a montagem levei comigo neste encontro frames de cada dia de filmagem impressos em folhas A4 com a data e uma breve descrição do que havíamos filmado aquele dia. A ideia era que a gente conseguisse montar a linha narrativa inteira neste dia, porém

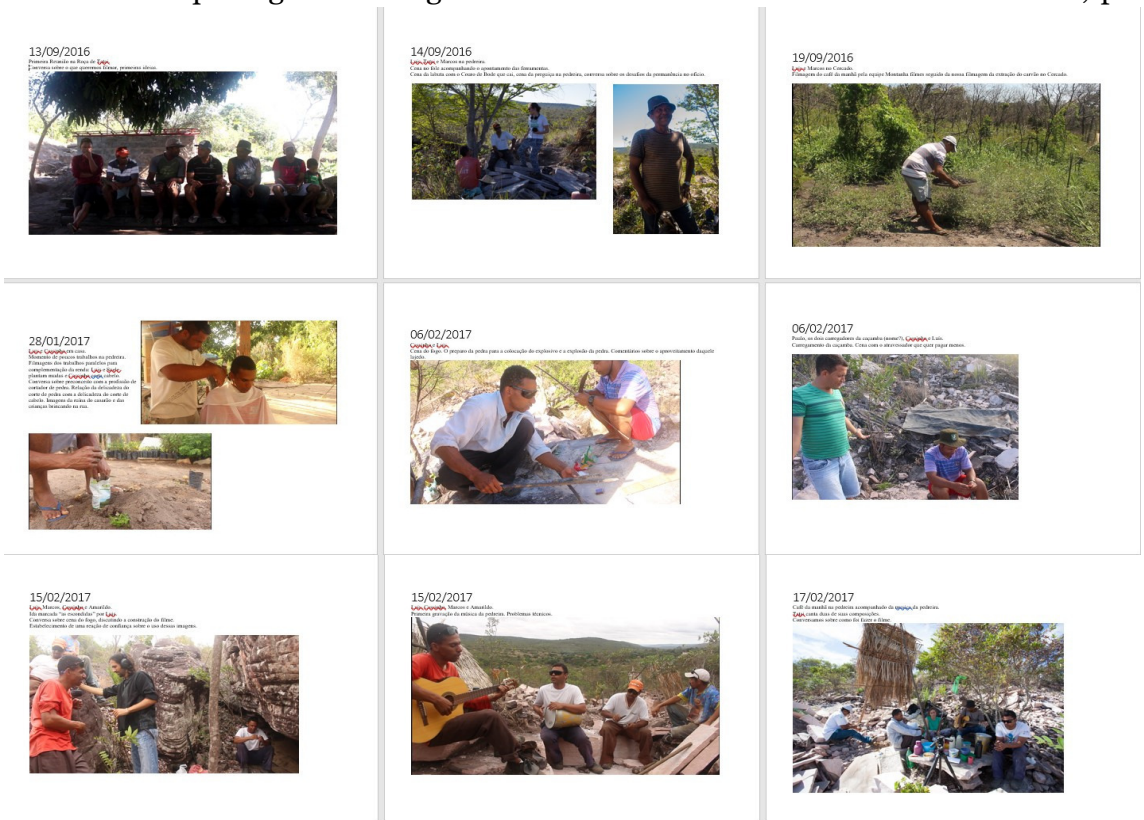


Figura 18 Chapas apresentadas para pensarmos a sequência do filme. Colagem da autora, 2017.

quando chegamos a cena do *fogo* a discussão abandonou o construir a sequência para discutir se essa cena deveria compor o filme ou não. Passamos o resto do encontro neste embate e decidimos que eu montaria com a cena, respeitando na linha narrativa a sequência do ofício, e depois de assistir o resultado final pensaríamos se deveria fazer parte do filme ou não.

Essa posição é um tanto arriscada, pois o que compus enquanto filme tinha em seu arco narrativo a cena da explosão como o ápice. Caso essa cena fosse excluída, não teria apenas que retirá-la no programa de edição, mas repensar como contar essa história. Creio que, ao assistirem o filme completo, eles também entenderam que ao tirar essa cena criaríamos um buraco no meio da história. Boa parte do desejo em manter a cena é o ineditismo dela para eles mesmos. Poucas adaptações foram solicitadas neste momento, são elas:

1. A exclusão de algumas imagens do fogo. A exclusão dessas imagens perdeu a sequência do processo passo-a-passo como estava antes, ficando mais subjetivo o modo de fazer, porém não comprometeu o entendimento da cena.
2. Cortamos o nome da empresa que Luis cita ao comparar a extração em Campos de São João à mineradora mais próxima.
3. Excluímos o trecho de uma fala que demostrava a ciência da irregularidade da prática;
4. Corrigimos o nome da música de Mestre Tatai, “Meu Barracão”.

O filme, assim como a escrita, nunca está pronto, pode ser editado e reeditado diversas vezes, melhorando alguns aspectos, percebendo ele por outros ângulos. Ao fazer essas edições solicitadas pelos interlocutores aproveitei para incluir imagens do uso de pedra no povoado, encurtar duas sequências e corrigir pequenos erros nos créditos. Segundo um amigo cineasta, quando se faz um filme se faz um filho que vai sempre te demandar, te mostrar o que você está fazendo de errado. Por uma limitação de tempo, decido parar por aqui, sabendo que a cópia enviada à banca carece de uma finalização de som, recurso que não domino.

Ainda assim, superando o perfeccionismo, podemos ver que o filme ainda é pertinente pelas discussões que ele mobiliza. Concluo este tópico com a fala de Edson, membro da comunidade da Igreja em Campos de São João que assistiu os trechos no dia de montagem coletiva.

> O impacto desse filme para vocês em relação ao governo, eu penso que vocês acovardam o governo com esse filme, se eles já não estão [acovardados]. Mesmo que eles não saibam, mas vão estar porque o governo sabe que quando o povo se organiza, tá discutindo, o governo teme isso. Porque vocês estão buscando o

> direito de vocês, a sobrevivência. É a vida que está em jogo. Esse filme tem esse impacto, acho que vocês já estão tendo vitórias. Isso é positivo para vocês e alguma coisa está acontecendo. O povo quando se organiza, quando luta, ele vai a frente. Acho que o documentário vai gerar um impacto muito positivo, não só para vocês, mas para tantas pedreiras que tem aí no país, de outras atividades: "ó tá vendo aí ó, o que esse pessoal fez, fez um documentário, olha o filme aí (SILVA, E. A., 2017)

4.4 ANÁLISE DO PROCESSO DE FILMAGEM: ENTENDENDO O OFÍCIO A PARTIR DO FILME

Metodologicamente a proposta da filmagem não apresenta roteiro pré-definido. Neste quesito também se aproxima do trabalho de Jean Rouch pois uma vez que "seu método de trabalho prima pela inexistência de um roteiro escrito anterior às filmagens, a improvisação para a câmera e o trabalho com atores não profissionais que convivem com o antropólogo-diretor, dão o tom da história." (FERRAZ, 2010 p. 203).

Elaborei um primeiro roteiro após a montagem e a primeira edição, praticamente ao fim do processo, com o intuito de explicar o filme para a colaboradora externa que o finalizaria. Escrevê-lo foi importante para refletir sobre o encadeamento das sequências e para registrar aquilo que quisemos exprimir com cada uma das cenas. Certamente objetivo que o filme seja compreensível ao assisti-lo e que a leitura do roteiro seja um recurso para os que estiverem interessados em conhecer um pouco mais sobre o processo.

A seguir apresento o roteiro do filme. O texto original foi acrescido com extratos do caderno de campo, com comentários dos cortadores durante o nosso encontro de montagem coletiva e reflexões nossas no processo de criação do filme. O resultado é um roteiro/*makingoff* que apresenta momentos importantes da pesquisa.

CORTADORES DE PEDRA

ARGUMENTO

A proposta é criar um filme de autoria compartilhada com os cortadores de pedra do povoado de Campos de São João. Os extratores encontram-se em situação de litígio com os órgãos ambientais, e por não possuírem recursos, não conseguem regularizar sua prática, a principal fonte de renda do povoado está comprometida, causando desemprego e dando ensejo a problemas como o alcoolismo e abuso de drogas. O filme apresenta as etapas de

produção do ofício, desde a extração do carvão até a venda do produto final aos atravessadores. Também prima por mostrar as dificuldades para a permanência no ofício, questões que devem ser utilizadas para subsidiar as políticas de salvaguarda do saber. Por fim, prezamos por incorporar no filme os aspectos inerentes a sua feitura, as cenas dialogadas, a construção coletiva. O aspecto experimental das filmagens não foi excluído, mas incorporado, expondo o nosso processo de criação coletiva.

"Tem que começar pelo carvão, não tem jeito"
Luís

Carvão

Essa sequência foi escolhida para ser a primeira pelos extratores, para que a ordem das imagens apresente o encadeamento de cada uma das etapas para a extração de pedra. No filme fazemos a escolha de mostrar que os cortadores de pedra dominam todas as etapas da atividade, fazem o carvão para utilizar o fole e forjar as ferramentas e então podem cortar as pedras, ressaltando o caráter artesanal do ofício.

> O carvão que foi mostrado aqui nem sempre acontece da gente chegar e achar um carvão pronto de uma queimada que aconteceu. Normalmente se faz o carvão, do veludo seco, é a madeira mais explorada. O veludo não tem uma duração muito longa, ele cai por si só quando seca. Isso não quer dizer que a gente põe fogo na mata. Isso Marquinhos explicou muito bem no filme. (DE JESUS, 2017)

A cena mostra o processo manual de extração do carvão vegetal da árvore veludo, nativa do cerrado. A arvore tem raízes superficiais, queima e cai com facilidade nas queimadas da Chapada Diamantina. As falas evocam a habilidade dos extratores em fazer a coivara, queima controlada e em pequena escala, outro método para a extração de carvão. Segundo Cássio "Eu só fiquei um pouco preocupado de se mostrar pra um órgão eles fica assim, será que foi um cortador de pedra que bota fogo na mata pra extrair o carvão. [...] Foi bom você ter explicado ali. "

Luís exalta a atuação deles como brigadistas voluntários e que não são incendiários. A suspeita de que eles possam ser os responsáveis pelas queimadas passa por uma ideia um tanto difundida localmente: os que vivem da extração são necessariamente contra o PNCD e veem nele o fim do desenvolvimento dessas atividades na região, o descontentamento com a

presença do parque levaria os extratores de pedra – e outros como caçadores, garimpeiros, etc. - a causarem as queimadas.

Fole

A cena consiste em mostrar a forja das molas de camionete S10 em ferramentas de trabalho. Acompanha-se o processo inteiro, de acender o fole, esquentar a ferramentas, forjá-las e temperar no óleo reaproveitado de motores de carro.

Enquanto trabalham atuam para a câmera, contam entre si anedotas de acidentes de trabalho. O dedo preso na tentativa de restaurar um marrão e a mão presa sob uma pedra que cai. A falta de Equipamentos de Proteção Individual (EPIs) e de diretrizes de segurança do trabalho resulta em lesões. Durante as entrevistas que realizei no INRC-CD os extratores de pedra eram os mestres mais lesionados pelo ofício, identificam-se amputação de falanges, estilhaços de pedra que machucam as pernas, estilhaços nos olhos que danificam permanentemente a visão. Mestre Fausto, extrator de pedra do município de Andaraí, relata que o tratamento dos extratores para estilhaços nos olhos é aplicar manteiga para aliviar a dor e continuar trabalhando. Na época da entrevista o Mestre aguardava tratamento ocular, indisponível na cidade onde reside.

A preguiça da pedreira

Sequência composta de dois momentos, primeiro de uma encenação proposta pelos cortadores, da lida diária com o *couro de bode,* cobertura para proteção contra o sol feita em formato de tripé com palhas, as vezes também feita com lona, placas de amianto ou outro material reaproveitado. Segundo os extratores, a estrutura costuma cair com o vento, por isso alguns preferem trabalhar sob o sol do que rearmá-la constantemente.

O ofício exige muita labuta. Não é só o trabalho braçal que exige dos cortadores, mas a agência das coisas também é relatada como sendo um desafio na execução. Por vezes se labuta com o couro de bode que fica "pirraçando", outras vezes são as pedras que não querem "dar veio" ou serem abertas de tal forma. Para a filmagem da cena da preguiça Marcos tenta abrir um lajedo enquanto Luís o importuna. Esta pedra ele vai cortar para vender como *paralelo* (bloco de pedra para construção de alvenaria ou calçamento), mas as *folhas* de pedra que ele marca para abrir são muito finas, e Luís provoca: "Isso é *laje*, não é paralelo não" (laje é uma placa de pedra de aproximadamente 5 cm de espessura), ao que Marcos responde

“Corta grossa pra você ver, aqui não tem quem *traça* (abra) não. É dura, moço”. Ao invés das quatro folhas sugeridas por Luís, Marcos divide a pedra conforme ela lhe permite: em cinco folhas. É a pedra que determina como a ação será feita; este aspecto do ofício só pode ser apreendido a partir da experiência fílmica.

A pedreira embargada é descrita como sendo superior àquela que aparece nas filmagens. É mais rentável para a extração de pedra porque possui um lajedo contínuo que, uma vez limpo das plantas e camadas superiores, consegue-se extrair uma grande quantidade de pedras boas, otimizando o tempo de preparação para o corte. Em oposição, os novos espaços são repletos de pedras que não podem ser extraídas, pois seus veios não se abrem ao corte. Os pedaços de pedra não são contínuos, exigindo assim mais tempo de preparação, e por vezes também descobrem ao cortar que a pedra “não era boa”, que não se consegue trabalhá-la para transformar em paralelo ou lajedos. É mais recorrente perder dias de trabalho em algo que não será possível de extrair na nova pedreira do que era naquela embargada.

A *preguiça* foi apontada como uma das cenas indispensáveis ao filme. “Dominguinho” é como carinhosamente chamam a segunda-feira, nesse dia não há trabalho *à vera*, mas todos dizem que apontam uma ferramenta, que deixam algo encaminhado para poder começar a semana de trabalho na terça. Seu Tatai complementa explicando que a preguiça no dominguinho “é um abrir de boca que não fecha mais nunca. ”

Mas o querer gravar a cena da preguiça tem uma relação maior com o tipo de relação trabalhista do que com a pretensa vagabundagem. Apesar dos muitos problemas que enfrentam, os extratores (assim como muitos mestres entrevistados no INRC-CD) exaltam o fato de que não trabalham para alguém, de serem autônomos e, portanto, poderem descansar se assim o desejarem. Este valor é constatado na avaliação feita por Adinolfi (2017, p. 268) sobre os ofícios tradicionais na Chapada: “ ‘Não ter patrão’, ‘ser seu próprio patrão’, ‘trabalhar para si mesmo’, são categorias frequentes no discurso dos artífices, que representam um ideal que almejam como modalidade de trabalho”. Haveria de se aprofundar mais nessa questão, porém das entrevistas com os mestres do INRC e da experiência com os cortadores, posso afirmar que a jornada de trabalho é tão ou mais longa que a de trabalhadores assalariados.

O trabalho livre é de fato valorizado na Bahia interiorana, que ainda se vê imbricada na “longa duração” das relações coloniais. O corte da pedra se aproxima do garimpo, que “por ser atividade ilegal, é um espaço aberto para o trabalho livre. ” (TOLEDO, 2008 P.85)

Toledo (2008) em sua tese descreve dois tipos de organização para a exploração do garimpo na Chapada Diamantina, onde havia as lavras (de caráter empresarial) nas quais

trabalhavam escravos e excepcionalmente homens livres. Outro tipo de organização do trabalho eram as faiscações, explorações individuais e nômades das áreas de produção pouco rentáveis. “Os faiscadores podiam estar reunidos no mesmo ponto, porém cada qual trabalhando individualmente e por conta própria, com instrumentos rudimentares. Essas faiscações sempre existiam, mas se generalizavam na decadência da mineração” (TOLEDO, 2008. p. 106). As formas de trabalho da pedreira pesquisada se aproximam em muito das faiscações descritas, a ênfase em poderem ter preguiça, ou seja, serem autônomos, é uma referência ao que eles não são; trabalhadores contratados sujeitos a formas de coerção.

O segundo momento dessa sequência é um depoimento da atual situação da pedreira e das dificuldades encontradas por eles no processo de legalização intercalado com imagens do processo de extração:

> hoje não tem como falar da pedreira sem falar da operação, toda vez que a gente tá conversando sobre a pedreira volta a mesma cena. Queira ou não a gente vive hoje com a preocupação do amanhã. Antigamente a gente trabalhava e não tinha essa preocupação, hoje a gente trabalha, mas... (DOS SANTOS, 2017)

O depoimento de Luis não padece da necessidade de explicações. Gostaria apenas de incluir outra dimensão que me foi apontada em algumas ocasiões, mas não trabalhada no filme. Os cortadores de pedra sofrem discriminação de classe em relação ao seu ofício, que possivelmente também esteja perpassada pela questão racial, embora não tenhamos aprofundado isso nas nossas conversas.

> Eu noto essa visão às vezes em pessoas que já tem cargo efetivo, seja na prefeitura ou no governo federal, que tem um padrão de vida mais elevado e quer fazer a gente entender que a gente tem que buscar outra alternativa, que a gente tem que sair dessa. E quando fala “vocês têm que deixar disso, tem que sair disso” isso incomoda. Quando diz “Rapaz vocês tem condição de ser alguma coisa” desse ponto de vista dá a entender que é buscando uma melhora pra gente, mas no fundo existe uma descriminação em relação ao trabalho. (Depoimento oral concedido por Luis de Jesus)

Fogo

Sequência em que filmamos a explosão da pedra. Por ser feita com explosivos adquiridos de forma irregular alguns ficaram receosos de mostrar esta cena. Na primeira versão que editei, o processo de feitura era mais compreensível, mas gerava medo por mostrar os materiais de contrabando. Nos comprometemos no meio do caminho, optamos por tirar as cenas em que eles estão “carregando o fogo” e mostrar as partes do processo que não revelam o explosivo nem o estopim. Assim como há medo, há fascínio por ter filmado este momento.

Trata-se de uma parte fundamental da extração que eles mesmos nunca haviam visto, pois sempre correm do local da explosão quando ela ocorre. No dia desta filmagem me pedem pela primeira vez para assistir as imagens na tela da câmera assim que finalizamos.

O "*fogo*", como chamam, é a prática de explodir a pedra para que ela se desprenda do lajedo e possa ser cortada. Usar o explosivo não é uma garantia de que a atividade seja menos trabalhosa. Por vezes eles *tomam couro da pedra*, o furo que deve ser feito para poder colocar os explosivos tem em média 70cm de profundidade, e com frequência os *aços de fogo* (ferramentas que dão a direção do corte da pedra) ficam presos no buraco. O "tomar couro" é esse dia inteiro de trabalho perdido, quando um furo que não conseguem fazer, ou uma pedra que depois de limpa e deslocada não *dá o veio*, impossibilitando assim que seja cortada em paralelos ou lajes.

Sobre o Fogo

Marcar um novo encontro após a cena do *fogo* foi difícil. Pelo menos três vezes eles desmarcaram às vésperas do encontro. Ingênua, acreditava que isso se devia à demanda de trabalho dos meus interlocutores, não pensava que poderia ser uma questão estritamente do projeto do filme. Para que eu pudesse voltar, Luís marca comigo, porém sem avisar aos outros, portanto quando apareço na pedreira ele, como bom ator, se faz de surpreso como os outros. Cássio está com medo de sofrer represálias e este dia se transforma no diálogo sobre o que queremos fazer com esse filme e como poderíamos continuar filmando, recriando os laços de confiança, eu garantindo que não apresentaria nada sem a autorização deles. A cena é sobre esse reencontro.

Ao comentar sobre essa sequência no encontro de edição coletiva Luís comenta:

> Tem uns que fazem vista grossa, outros dizem que não tem nada a ver com isso [...] então [o filme] é algo que está partindo da gente, fica mais forte isso pra gente, essa iniciativa da gente estudar, da gente debater isso, eles próprios vão sensibilizar de que a gente tá querendo que a coisa seja legalizada, até porque nós pensamos no meio-ambiente, quem parece que não está pensando, nesse caso, nesse jogo de empurra, são eles próprios. [...] Isso partindo num filme, mostrando pra eles a realidade e que pode ser diferente, essas entrevistas aí, isso é uma coisa que ninguém faz, de meter a cara e de dizer a realidade, de mostrar pra eles. Eu acho que esse filme vai ter uma repercussão grande isso vai vir à tona. (DE JESUS, 2017).

A fala de Luís ao fim da sequência; "a maneira como está sendo desenvolvida o trabalho de fiscalização não tem beneficiado a pessoa humana. ", aponta para a incapacidade

da dicotomia Natureza-Cultura, Ambiente-Humano em dar conta das situações híbridas do mundo real, só é possível pensar na preservação ambiental se estiver atrelada a ela a permanência dos sujeitos que são os agentes de preservação, na mesma medida em que só cabe pensar na proteção aos ofícios tradicionais atrelado à proteção dos recursos naturais.

ATRAVESSADOR

"A questão do atravessador tem que ser colocada, é um sofrimento de muito tempo" Cássio

Esta cena foi feita no mesmo dia da do fogo. Aqui tratamos da comercialização das pedras. Ela representa os momentos em que foram enganados pelo atravessador, das carretas que saíram carregadas de pedras com promessas de pagamentos que nunca vieram, das prefeituras que demoravam a pagar, dos secretários que pediam que retornassem no dia seguinte, e no dia seguinte, e no dia seguinte.... Nas nossas conversas a palavra humilhação é recorrente. Entendo que se sintam assim, humilhados ao ter que cobrar o pagamento que nunca vem, por executarem um trabalho tão pesado e ainda assim implorarem para receber.

Sentem-se obrigados a vender pelo preço que os caçambeiros querem pagar. Rememoram os momentos em que cortavam, mas que ninguém estava comprando e a produção se empilhava na pedreira à espera da possibilidade de venda. Rememorar neste caso é reviver partes da história ainda dolorosa para eles. Talvez encenando a si mesmos e vivenciando seus dramas na proposta do filme eles encontrem alívio para as dores geradas pelo embargo.

A câmera altera o mundo à sua volta, cientes disso filmamos não como forma de apreender o mundo real, mas produzindo os momentos, as cenas e as falas que representariam aquilo que queríamos dizer com esse filme, criando juntos a história que contamos. "Uma boa história interessa mais que a verdade no cinema. Ou melhor, a boa história contém uma verdade. " (FERRAZ, 2010 p. 208) A performance deste dia também lhes permite questionar a idoneidade do caçambeiro. Tendo a pedreira como palco e o ato da filmagem como público para justificar suas falas, puderam dizer, enquanto atores, o que de fato pensam e sentem. Puderam retratar o caçambeiro como o enxergam, personagem que também pode pronunciar a sua verdade, contrapondo os cortadores e afirmando que só está "*ganhando apenas a minha correria*", ou seja, sua renda é sobre o valor do frete e não sobre o valor de venda das pedras.

Este “enquadramento” de sua experiência permite reviver, e assim refletir criticamente, com vistas a atuar sobre tal experiência, conforme Turner e Turner:

> To frame is to discriminate a sector of sociocultural action from the general on-going process of community's life. It is often reflexive, in that, to "frame," a group must cut out a piece of itself for inspection (and retrospection). To do this it must create - by rules of exclusion and inclusion - a bordered space and a privileged time within which images and symbols of what has been sectioned off can be "relived", scrutinized, assessed, revalued, and, if need be, remodeled and rearranged. (1982, p. 34)

Renda

Os cortadores de pedra não conseguem mais se manter somente do ofício. Todos executam uma outra atividade. Essa sequência acompanha Luís que vende mudas de plantas[58] e Cássio que corta cabelo aos sábados para complementar a renda.

Esta cena improvisada no ato da filmagem foi geradora de reflexões sobre si próprios. A associação entre o corte de cabelo e o corte de pedra que Cássio faz revela muito sobre como entende o seu ofício. Para Hikiji e Caffé, “A câmera tem papel ativo no agenciamento de ações e reflexões. A câmera é provocadora, participativa, observadora e observada”. (2012, p.523)

Ao ser apresentado com uma ideia sobre si, enquanto sujeito bruto, Cássio reflete e consegue articular uma ideia muito complexa de uma maneira que todos conseguem entender. Não resta dúvidas que a extração de pedras requer força, mas também sensibilidade, ou *jeito*. Acredito neste momento do filme como o momento em que puderam se reinventar.

Café da manhã

Uma vez a pedreira fechada, o grupo que chegava a ter 40 homens se desmembrou. Os cortadores de pedra seguiram diferentes rumos: uns trabalham como pedreiros e fazem serviços pra fora, outros pararam de trabalhar. Diversas vezes me foi relatada a existência do problema de abuso de álcool e drogas no povoado associado pelos moradores à falta de trabalho e de perspectivas de futuro. Mesmo temendo serem presos, alguns cortadores de pedra continuam no ofício.

---

[58] Os conhecimentos de Luis sobre as plantas da região podem ser apropriados para um plano de recuperação da área degradada pela extração, no qual os próprios extratores poderiam ser capacitados para o plantio de mudas nativas.

Os cortadores que se mantiveram no ofício se dividiram em áreas menores, além de serem menos propícias à extração, a separação dos trabalhadores em pequenos grupos acarretou em transformações nas dinâmicas sociais do trabalho. O café da manhã na pedreira é um exemplo disto; antes do fechamento da pedreira, quando todos trabalhavam na mesma área, os homens tomavam café da manhã juntos. Agora, como estão dispersos pelo povoado, cada um toma o café em sua área em pequenos grupos. Pensando em executar a cena para O filme, Marcos gostaria de propor algo mais próximo ao que se realizava na pedreira anterior, onde o ritual agregava muitos homens. Nas suas palavras:

> O café geralmente é mais nós aqui, mas aí eu posso chamar mais três para o grupo ficar maior, porque lá em cima antes de fechar a pedreira era muita gente que reunia, porque era uma área sozinha. Aí quando fechou dividiu as áreas né? Ficou um pessoal um pouco ali e outro pouco aqui, aí para não sair daqui para ir lá em cima ou sair de lá pra vir aqui cada um toma o café na sua área. Mas eu trago o meu café ele traz o dele, senta naquela mesa e cada um vai beliscando um pedacinho de um e de outro. (DOS SANTOS, 2016)

Desde o primeiro dia de trabalho, o café da manhã foi apontado pelos meus interlocutores como um momento chave do trabalho. A cena, que deveria ser uma das primeiras a ser filmada, foi atravessada pela filmagem executada pela equipe Montanhas Filmes, que filmava no mesmo dia para o INRC-CD. Marcamos mais duas vezes para executar essa cena, que consideravam imprescindível e, no cronograma, foi a última a ser filmada.

O ato de compartilhar o pão, neste caso a mesa de pedra e o cuscuz sob o couro de bode é, segundo Amarildo, "o melhor momento da pedreira". Para Franco (2001), comensalidade no meio rural é

> uma importante maneira de promover a solidariedade e reforçar laços entre os membros de um grupo de afinidade. Neste sentido, "o comer" é um ato tanto social quanto político e envolve costumes, diálogos, usos, sabores, odores e até mesmo as etiquetas, que correspondem às maneiras de comer, que são aprendidas no próprio processo de comensalidade que se dá nos grupos. (LIMA, 2015. P. 63)

Momento que inaugura o início da jornada de trabalho, os trabalhadores poderiam comer cada um em sua casa, mas preferem, antes de cada um se encaminhar para a sua pedra, sentar e comer juntos. Compartilham essa refeição. Lima (2015) que explora em sua tese as teorias acerca das dinâmicas de comensalidade as define como:

> a capacidade de estabelecer relações de sociabilidade importantes, pois implica em reunir as pessoas em torno da mesa. Ou seja, enquanto come, o grupo tem também a oportunidade de dialogar e trocar experiências do cotidiano. (LIMA, 2015. P. 62)

Mantem-se assim os vínculos sociais e, quase sem notar, passamos à próxima cena.

Cantoria

A música "Cortador de pedras", de Luís Carlos Piedade, foi cedida gentilmente pela sua irmã Sandra Piedade, moradora do povoado. Luís faleceu no ano de 2016, mas antes disso compôs diversas canções sobre o povoado e a vida na Chapada. É lembrado pelos colegas como uma pessoa importante para a comunidade.

A música, rememorada pelos interlocutores, é apresentada como o hino dos cortadores de pedra. Descreve a árdua tarefa em ritmo de xote, suas palavras evocam o som das ferramentas que são oportunamente apropriadas por eles para a execução da música. Finalmente evoca Nossa Senhora da Conceição, padroeira do povoado, junto com São João Batista.

A canção finaliza o filme com um tom feliz. Demonstram – ao longo do filme e na letra da música que escolheram para cantar – sua reflexão sobre o ofício. Longe de serem o *animal laborens* de Hannah Arendt (2010), estão presentes e conscientes dos "como" e "porquês" de sua condição de trabalhadores, apontando para a reflexão de Sennett (2009) de que "o pensamento e o sentimento estão contidos no processo de fazer. "

Cortador de Pedras

Acorda bem cedinho sobre a serra
Com sua roupa de guerra
Mais um dia de consumição
Resignado, acende o fogo, bate o fole
Que a batalha não é mole
Exige muita atenção

Marreta na cabeça do pixote
E a batida vira xote
Mas a coisa não é festa não
Essa é a vida de um cortador de pedra
Talhadeira sempre cega
Para judiar a mão

Minha madrinha
Mãe Conceição
Protege com a força de sua reza
Todo Cortador de pedra
De Campos de São João

Acompanhando os créditos – ou melhor, ofuscando-os – aparece a música do Mestre Tatai. Composta por ele enquanto trabalhava como pedreiro em Goiânia, a música evoca em seu conteúdo os desafios desse outro ofício. Tatai introduz a música, dedicando-a: “Segura meus amigos, essa música eu fiz pra todos os pedreiros do Brasil.”

Meu Barracão
Mandaram eu fazer uma casa
Sem esquadro, sem aprumação
O prumo das paredes era meu olho
Minha linha era um vergalhão

Minha colher era uma pá
E o caixote de massa
Meu era o chão

Fui lá na serraria comprar a madeira
E o dono não me vendeu
Porque passei um cheque sem fundo
Olha meu amigo o que aconteceu

Amigo não tenho transporte
O carro que eu tenho
É um carrinho de mão
Amigo lutei pra caramba
Mas aprontei o seu barracão

Olha aqui amigo

A chave do seu barracão
Me pague de uma vez
Que eu não gosto da prestação

Ô Ana, meu amor
Ô Ana, eu estou ligado que você me falou
Eu nunca esqueci não viu Ana, tchau viu
Depois a gente se encontra. Tchau!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação buscou mostrar como os filmes produzidos pelos INRCs são entendidos: nas primeiras produções prevalecia a ideia do audiovisual enquanto *documento* histórico, que deveria contemplar as informações disponíveis sobre o bem, com abordagem restrita à sua descrição. Mais tarde começam a surgir recomendações de que o filme também documente o processo de realização da pesquisa.

No caso do INRC-CD, o audiovisual foi empregado como *documento:* enquanto forma de anuência de populações não letradas para a participação nas pesquisas e como registro de informações para embasar o preenchimento das fichas, nas etapas de levantamento preliminar e identificação. Na etapa de documentação, o audiovisual foi concebido como um *produto* final, que pode ser utilizado para a difusão deste bem e que foi produzido de forma descolada da pesquisa.

Também abordei outras experiências fílmicas, como o INRC Guarani e o Projeto Congadas, que assim como o filme 'Cortadores de Pedra' estão inseridos no contexto das novas propostas para produções dos INRCs. Considero que essas produções trazem outras reflexões e novas propostas audiovisuais para o futuro das políticas de inventário. Estes filmes têm sua riqueza nos processos de execução e criação e podem servir como ferramentas que desencadeiem outros processos, seja de formação de comunidades, seja acesso a cidadania ou início do diálogo com o poder público por meio de ações de preservação. Desta forma, diferem de filmes feitos como "complementação" visual dos depoimentos e material escrito do INRC. Avalio que os filmes se fazem indissociáveis da pesquisa em si, que é por eles composta.

Abordei também as diretrizes concebidas para nortear a produção audiovisual do INRC, argumentando que elas não estabelecem os objetivos dos filmes no âmbito do inventário, mas se limitam a dispor sobre formas de arquivamento e questões técnicas relativas à captação de áudio e imagem. De fato, não seria produtivo nem viável delimitar um formato de conteúdo *a priori* para a execução dos filmes para o INRC. Contudo, seria profícuo para o Iphan, e os futuros inventários a serem realizados, que as experiências consideradas bem-sucedidas, sejam difundidas entre os técnicos da instituição, para o público amplo e, sobretudo, para as empresas contratadas par a realização dos projetos.

Em relação ao acervo que estas pesquisas geram, cabe ainda refletir sobre o que será feito com este material cada vez mais volumoso. Os arquivos brutos das filmagens repousam

praticamente inacessíveis nas caixas-arquivo e redes digitais internas do DPI e Superintendências. Surge, à medida que esta produção cresce, a necessidade de que a política de inventário esteja intimamente ligada a um projeto de gestão da informação e, idealmente, de gestão partilhada da mesma.

Em relação às questões socioambientais, ao longo desta pesquisa pude identificar uma série de entraves entre as perspectivas de preservação dos órgãos ambientais e as instituições de cultura. Sublinho que, ao longo dos diálogos com os cortadores, estes enfatizaram o impacto mínimo de seu trabalho na degradação do ambiente. Isso se deve aos seus conhecimentos de técnicas associadas (a coivara, o manejo de plantas) assim como as ações que desenvolvem para manutenção do lugar, como o voluntariado em brigadas de incêndio. Essa perspectiva é corroborada no *Caderno de Memórias Mestres Artífices: Bahia* (2017) no qual os autores concluem que os impactos ambientais do tipo de extração identificada, como a pedreira em Campos de São João, são "praticamente nulos":

> Outro problema que merece ser ressaltado é generalizar a suposição de que uma atividade extrativista realizada em pequena escala tenha capacidade de atingir e comprometer, de maneira significativa, a área ambiental que lhe fornece a matéria-prima. Na realidade, estas atividades, por suas especificidades de desenvolvimento, apresentam um impacto mínimo em relação ao meio ambiente, sendo, portanto, praticamente nulos os danos causados pela extração da matéria-prima. (Mestres artífices: Bahia, 2017, p. 262)

Para a preservação destes ofícios é imprescindível que as instituições envolvidas na preservação (ambiental e patrimonial) citadas ao longo do capítulo 1 estabeleçam diálogo na busca de soluções para a continuidade das práticas tradicionais e a sobrevivência das comunidades estudadas. Poderia dedicar-me nestas considerações finais a redigir indicações de salvaguarda para o ofício dos extratores de pedra, porém este trabalho foi executado e consta na publicação citada (2017, p. 272). Tais indicações podem ser norteadoras das ações de preservação do ofício de extrator de pedra, assim como os outros inventariados no INRC-CD.

Um de meus objetivos ao realizar essa pesquisa era o de propor caminhos para a legalização da extração de pedras em Campos de São João. Infelizmente as políticas públicas dependem da articulação de diversos gestores e atores locais para a aplicação de recursos humanos e financeiros das entidades envolvidas. A regularização da pedreira não será feita em uma ação pontual e dependerá do protagonismo dos extratores para tanto. O comprometimento, talvez, seja um fator gerador de angústias em uma proposta de antropologia compartilhada, tal como fiz. Eu não era uma pesquisadora autônoma, mas sim

vinculada a uma instituição que promove políticas públicas para populações tradicionais e a um projeto que gerou grande expectativa – talvez maior de minha parte do que deles – de que se concretizassem ações posteriores de salvaguarda dos ofícios, para além do inventário.

O envolvimento com os sujeitos da pesquisa, que permitiu a realização do filme, gerou um senso de responsabilidade para com o grupo. Dessa experiência saímos todos afetados; me sinto representada pelas percepções de Fabiene Gama em seu estudo com a comunidade negra rural de Alto da Serra: "A vontade de fotografar trouxe, junto com as poses, a esperança de um futuro menos conflituoso. Quanto à pesquisa, a generosidade do grupo em colaborar revela mais do que um reflexo de gentilezas, é o desejo de ver a justiça sendo cumprida. Espero ter feito algo em prol dessa causa." (GAMA, 2006).

O filme que produzi em diálogo com os extratores não resolve todos os problemas dos extratores, senão os revolve. Continuo acreditando na potencialidade deste encontro como forma de interação com sujeitos de pesquisa e como ferramenta para trazer à tona as reflexões, pudemos pensar em conjunto e o mérito pretendido deste trabalho é a criação coletiva transversal aos campos do conhecimento. Concordo com Sztutman quando afirma que "o pensamento é tanto melhor quando tecido nesse trânsito entre arte, filosofia e ciência, é tanto melhor quando tem em vista, além das funções e dos conceitos, os perceptos e os afectos, elementos fundamentais, diga-se de passagem, de toda experiência etnográfica. " (2009, p.111). Nos propusemos a pensar fora dos campos disciplinares e aprendemos nas nossas trocas, eu sobre o ofício deles, eles sobre o meu.

O resultado final desta pesquisa, o filme, por ser muito mais acessível às populações do que o material escrito, ainda deve ser ponto de partida para muitos questionamentos, sobretudo ao ser exibido e circulado no contexto dos trabalhadores da Chapada Diamantina. Pretendemos concluir este processo com a exibição do filme na praça em Campos de São João, pois "as imagens tomadas, assim como o inventário ou registro em sua totalidade, sempre deve retornar a seus portadores, e é aí que reside seu verdadeiro valor como instrumento de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial" (CRESPIAL, 2011. p.5)

Outra contribuição que o processo de produzir um filme junto com os cortadores aportou foi a criação de muitos dados etnográficos sobre o ofício do corte de pedra. Infelizmente a pesquisa não teve o escopo – nem a pesquisadora fôlego – de analisar estes dados adequadamente para a elaboração de uma reflexão antropológica ou para o embasamento de ações de salvaguarda. Certa de que essas questões são merecedoras de

aprofundamento teórico-conceitual, elas se encontram brevemente apresentadas no tópico 4.4, quando me proponho a entender as questões pertinentes aos cortadores a partir do filme.

Comento, para concluir, algumas destas cenas, como elas se relacionam com os conceitos que trabalhamos no campo do patrimônio cultural. A necessidade de começar pela cena do carvão e constituir a narrativa mostrando todas as etapas referentes ao saber extrair as pedras está intrinsecamente relacionada às ideias de 'maestria' como pleno domínio das técnicas e de 'ofício tradicional', utilizadas no patrimônio imaterial. A agência dos objetos, as relações trabalhistas, as percepções sobre as relações de classe no povoado, a instabilidade da remuneração, os rituais de comensalidade são dados etnográficos que puderam ser expostos a partir desta forma de co-criação da pesquisa. Mesmo com a banalidade das imagens que poluem nosso cotidiano, a câmera ainda consegue ser geradora de fascinação. Tanto dos extratores, quando puderam ver pela primeira vez a explosão da pedra, quanto da pesquisadora, com a quantidade de desdobramentos que essas imagens puderam gerar. Há também as reflexões únicas que somente puderam ser criadas a partir da presença da câmera, em particular, minha favorita, a reflexão de Cássio, que mostra toda a sutileza e delicadeza necessária para a extração da pedra.

A última etapa do processo do filme 'Cortadores de Pedra' foi a criação do termo de cessão de uso de imagens. Este momento ocorre após apresentar o filme editado e entregar uma cópia desta dissertação aos extratores de pedra. Devolvo os DVDs contendo o material bruto das filmagens ao mesmo tempo em que apresento o termo. Acredito desta forma estar proporcionando a eles a maneira mais informada de consensuar sobre o uso que fiz do material que criamos. Esta forma de obter autorizações contrasta com o modo como foi aplicada na execução do INRC-CD, na qual a concessão da anuência precedeu qualquer outra relação entre pesquisadores e pesquisados, conforme apresentado no vídeo editado para o capítulo 2.

Quando produzimos um filme em que os detentores, em lugar de simplesmente descreverem o que fazem, engajam-se em representar os problemas existentes em suas práticas, o patrimônio pode ser entendido como uma ferramenta de ação, um modo de articular-se e expressar-se. Nas palavras de Daniel Reis:

> Patrimônios culturais são formas de agir no mundo. Mecanismos por meio dos quais o monumento, a festa, o ofício, o saber-fazer, o lugar são acionados em contextos específicos para reivindicar um determinado passado, uma determinada cultura; de objetificar e delimitar determinados aspectos da vida social como forma de construção subjetiva e coletiva para si e em relação a outrem.

> É um campo de embate. De negociação entre várias vozes e, mais recentemente, de reivindicação por direitos e acesso a cidadania. (REIS, no prelo, p.1)

Desta experiência ficam as trocas que tivemos e uma vaga sensação de que, por mais que não amparadas, algumas tradições continuam, repaginadas, carregando os anseios dos novos tempos. Na despedida em um dos dias de pesquisa o filho mais velho de Luis conversava comigo e sua mãe. Implorava a ela para sair com os outros meninos logo cedo no sábado, o que ela negou pois ele estava um pouco gripado. Concordaram que ele sairia às 8 da manhã junto com seu pai. Perguntando um pouco mais ele me conta que queria sair cedo para cortar brita com os seus primos, trabalho leve da pedreira que tradicionalmente era feito por crianças e mulheres. Lembrei da história de Tatai que dizia que às vésperas do São João ele cortava brita pra poder comprar bombinhas. Perguntei pra Felipe se era essa a motivação. “Não” me disse ele. “Bombinha eu já vou ganhar do meu pai, esse dinheiro é pra guardar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADINOLFI, Maria Paula. **Em busca do prumo, régua e compasso para a salvaguarda dos ofícios da construção tradicional na Chapada Diamantina.** IN: LINS, Eugênio. A. [et al.]. Mestres artífices: Bahia. Brasília, DF: IPHAN; Salvador: UFBA,2017. (Cadernos de memória 4)

ARANTES, Antônio. **O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda**. Resgate (13) Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas (SP), 2004.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** Tradução de Roberto Raposo; revisão técnica: Adriano Correia. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAHIA. Governo do Estado da Bahia. Secretaria de Cultura e Turismo. **Plano de Manejo Síntese:** Área de Proteção Ambiental Marimbus - Iraquara. Salvador: 1998.

BARBOSA, Andrea *et al.*[ORG.] **A experiência da Imagem na Etnografia.** São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **El filme etnográfico:** autoría, autenticidad y recepción. Revista Chilena de Antropologia Visual, n. 15. Agosto. (p. 103-125) 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas.** São Paulo, Cosac Naify, 2009.

COSTA, Eduardo Augusto. **Arquivo, poder, memória:** Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN. Tese de Doutorado em História. UNICAMP, 2015.

CRESPIAL. **Módulo II:** Técnicas de Registro e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial. Sessão 4. 2011.

CTI. **Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani.** Convênio no 762977/2011. [Relatório do projeto Pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani] 2013.

DIEGUES, Antonio Carlos; COELHO, Daniele Maia Teixeira. **O registro do fandango caiçara e sua eficácia.** Vivência Revista de Antropologia nº 44. 2014. p. 53-66

ESTEVAM, Dimas de Oliveira. **A contínua descontinuidade administrativa e de políticas públicas.** II Seminário das Ciências Sociais Aplicadas. Anais, UNESC, 2010.

FAPEX. [EDITAL] **Tomada de Preços nº. 001/16** – Serviços audiovisual e fotográfico para o inventário nacional de referências culturais dos mestres e artífices da construção civil tradicional na Chapada Diamantina para a Faculdade de Arquitetura - ARQ da Universidade Federal da Bahia - UFBA (Salvador / Bahia). 2016.

FERRARO, Luiz Antonio; BURSZTYN, Marcel**. Tradição e Territorialidade nos fundos de pasto da Bahia:** do capital social ao capital político. IV Encontro Nacional da Anppas. Brasília, 2008.

FERRAZ, Ana Lúcia M. C. **"Dramaturgia da vida social e a dimensão patética da pesquisa antropológica".** In: DAWSEY et al. Antropologia e performance: Ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

FERRAZ, Ana Lúcia. A experiência da duração no cinema de Jean Rouch. Doc On-line. Agosto, 2010.

FILIPE, José António; COELHO, Manuel; FERREIRA, Manuel. **A Tragédia dos Anti-Comuns:** Um Novo Problema na gestão da Pesca? Portugal, ISCTE, 2006.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. **Vídeo e diálogo cultural** – experiência do projeto vídeo nas aldeias. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 1, n 2. 1995.

GAMA, Fabiene de M. V. **A autorrepresentação fotográfica em favelas e o movimento de inclusão visual.** Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 13, vol. 20(1+2): 199-217 (2009).

GAMA, Fabiene de M. V. **Alto da Serra.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

GONÇALVES, Marco Antônio. **Imagem e experiência.** IN: BARBOSA, Andrea *et al.*[ORG.] A experiência da Imagem na Etnografia. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

GRIECO, Bettina Zellner [org.]. **Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013. (Memórias do Patrimônio, 3)

GRIECO, Bettina. **Fotografia**. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

HIKIJI, Rose S. G. **Rouch compartilhado:** premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. Iluminuras, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, jan./jun. 2013.

HIKIJI, Rose; CAFFÉ, Carolina. **Filme e Antropologia Compartilhada em Cidade Tiradentes.** In Cole & Ribeiro. Antropologia, Arte e Sociedade. São Paulo: Altamira Editorial, 2012, v.1, p. 515-526.

ICMBio. **Plano de Manejo para o Parque Nacional da Chapada Diamantina.** Diretoria de Unidades de Proteção Integral. Versão Preliminar. Documento de Trabalho, parte 1, Brasília, 2007.

INRC. Inventário Nacional de Referências Culturais: **Manual de aplicação**. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

INRC-CD. Inventário Nacional de Referências Culturais dos Mestres e Artífices da Construção Civil Tradicional na Chapada Diamantina. **Relatório Etapa: Levantamento Preliminar.** 1ª versão para análise. Salvador, novembro 2015.

IPHAN. **Celebrações e saberes da cultura popular:** pesquisa, inventário, crítica, perspectiva. Rio de Janeiro: Iphan; CNFCP, 2006. p. 15-25. (Série Encontros e Estudos, n. 5).

IPHAN. **Modo de fazer viola-de-cocho.** (Dossiê) Brasília: DF, 2009.

IPHAN. **Ofício das Paneleiras de Goiabeiras** (Dossiê). Brasília, DF. 2006.

IPHAN. **Salvaguarda de bens registrados:** patrimônio cultural do Brasil : apoio e fomento / coordenação e organização Rívia Ryker Bandeira de Alencar. – Brasília : IPHAN, 2017.

KFOURI, Berenice Maria Barcellos. **Carreiras Gerenciais no Serviço Público*:*** Caminhos num Espaço sem Caminho. 1992. Dissertação de Mestrado em Administração de Empresas. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1992.

LIMA, Romilda de Souza, D.Sc., Práticas alimentares e sociabilidades em famílias rurais da Zona da Mata mineira: mudanças e permanências. [Tese] Universidade Federal de Viçosa, novembro de 2015.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho:** entre o personagem fabulador e o espectador-montador. IN: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LINS, Eugênio. A. [et al.]. **Mestres artífices: Bahia**. Brasília, DF: IPHAN; Salvador: UFBA,2017. (Cadernos de memória 4)

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image**: Film, Ethnography, and the Senses. 2005.

MANGILI, Liziane Peres. **Anseios, dissonâncias, enfrentamentos:** o lugar e a trajetória da preservação em Lençóis (Bahia). São Paulo, 2015.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais**. In: Marcel Mauss, Sociologia e. Antropologia, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MONUMENTA. **Chapada Diamantina Lençóis BA.** Série Preservação e Desenvolvimento nº11. Brasília, DF: IPHAN. 2008

MORAIS, Sara Santos; RAMASSOTE, Rodrigo Martins; ARANTES, Antônio. **Trajetória e desafios do Inventário Nacional de Referências Culturais**: Entrevista com Antônio Arantes. Revista CPC, São Paulo, n. 20, p.221-260, 2015.

MORAIS, Sara. Troca de e-mails para a execução do projeto Congadas. 2017b

MOSCOGLIATO, Marcelo. **Os Recursos Minerais e a Lei 8.176/1991**. Artigo publicado na Revista da Faculdade de Direito de Taubaté, n. 05, de 2001.

NOGUEIRA, Fernando do Amaral. **Continuidade e Descontinuidade Administrativa em Governos Locais:** Fatores que sustentam a ação pública ao longo dos anos. Dissertação (mestrado) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo. 2006.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, Mario Mendonça de. **A documentação como ferramenta de preservação da memória**: Cadastro, Fotografia, Fotogrametria e Arqueologia / Mario Mendonça de Oliveira. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2008.

QUEIROZ, Hermano Fabrício Oliveira Guanais e. O registro de bens culturais imateriais como instrumento constitucional garantidor de direitos culturais. (Dissertação) IPHAN, 2014.

REIS, Daniel. **Arquivos e memórias:** etnografia e narrativa audiovisual sobre a campanha de defesa do folclore brasileiro. In: Metodologia da pesquisa e multidisciplinaridade no IPHAN: Anais da II Oficina de Pesquisa – Coordenação-Geral de Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

REIS, Daniel. **Patrimônios culturais como campos de embate**: cidades, (i)materialidades, culturas. In: SOARES, Inês; PRAGMACIO, Mario (Ogs). Tutela jurídica e preservação do patrimônio imaterial. rj: juspodvm, (no prelo).

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SANT'ANNA, Marcia. **A cidade-atração:** patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil dos anos 90. In Santos, Afonso Carlos Marques et alli (orgs.). Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades. Rio de Janeiro: MHN, 2003.

SEBRAE. **Territórios em movimento:** cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva./ Vinícius Lages, Christiano Braga, Gustavo Morelli, organizadores. Brasília, DF, 2004.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Tradução de Clóvis Marques. 2ªed. Rio de Janeiro, Record, 2009.

SILVA, Flora Pereira da. **Cheick Oumar Sissoko e o cinema da verdade.:** A concepção africana da sétima.. 2015. Entrevista com Cheick Oumar Sissoko. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/cheick-oumar-sissoko-e-o-cinema-da-verdade/>. Acesso em: 24 fev.2017.

SZTUTMAN, Renato. **A utopia reversa de Jean Rouch:** de Os mestres loucos a Petit à petit. Devires, Belo Horizonte, V.6, n.1, Jan/Jul, 2009.

TOLEDO, Carlos de Almeida. **A região das Lavras Baianas.** [Tese]. USP: São Paulo, 2008.

TURNER, Victor e TURNER, Edith. **Performing Ethnography.** The Drama Review: TDR, Vol. 26, No. 2, Intercultural Performance. (Summer, 1982), pp. 33-50.

ENTREVISTAS

ADINOLFI, Maria Paula. Entrevista concedida em 9 de julho de 2017, Lençóis, Bahia. 2017b

CAVALCANTE, Ivana. Entrevista concedida em 25 de julho de 2017. Brasília.

DE JESUS, Luis Carlos Araújo. Depoimento concedido em 14 de junho de 2017, Campos de São João, Palmeiras, Bahia.

DOS SANTOS, Marcos Antônio Silva. Depoimento concedido em 14 de junho de 2017, Campos de São João, Palmeiras, Bahia.

DOS SANTOS, Marcos Antônio Silva. Depoimento concedido em 14 de setembro de 2016. , Campos de São João, Palmeiras, Bahia.

MORAIS, Sara. Entrevista concedida em 27 de julho de 2017, Brasília.

SILVA, Edson Araújo. Depoimento concedido em 14 de junho de 2017, Campos de São João, Palmeiras, Bahia.

FILMOGRAFIA

A pirâmide humana. Direção: Jean Rouch, 1961. 90 min

A Máquina: o amor é o combustível. Direção: João Falcão, 2005. 89min.

Cabra Marcado Para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho, 1984. 1h 59m.

Curandeiros do Jarê. Direção: Marcelo Abreu Góis. 2010. 26min

Em busca da tradição nacional. CNFCP Estudos sobre folclore no Brasil. 2008, 18 min.

Jogo de Cena. Direção: Eduardo Coutinho, 2007. 1h 45min

Mestres e artífices. Direção: Marcelo Abreu Góis. Montanhas Filmes [produção]. 2017

Tava, a Casa de Pedra. Direção: Vídeo nas Aldeias, Guarani-Mbya, 2012. 78 min.

Xondaro Mbaraete - A Força do Xondaro. Centro de Trabalho Indigenista (CTI), 2013. 45min

ANEXOS

ANEXO 1 – MODELO DO OFÍCIO ENVIADO

MINISTÉRIO DA CULTURA
IPHAN
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
7ª Superintendência Regional
Rua Visconde de Itaparica, n.º 08
Salvador/BA CEP 40.020-080
Tel: 71-33210133 Fax: 71-33223306
7sr@iphan.gov.br

Em 18/04/2017

De: Paula Pflüger Zanardi

Para: CREA - BA

A/C: Inspetor Eng. de Computação Jacques Jefferson Leão Lima

Assunto: Solicitação de dados e relatórios sobre o embargo da pedreira de Campos de São João.

O Iphan realiza no território de identidade da Chapada Diamantina um Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) executado pelo Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia – UFBA. O projeto denominado Mestres e Artífices da Construção Civil Tradicional na Chapada Diamantina vem sendo elaborado desde 2013 e tem previsão de conclusão em julho de 2017. Em paralelo, desenvolvo a pesquisa de mestrado acerca do ofício tradicional de corte de pedra existente em diversos municípios do território.

Solicito, para compreensão do contexto da prática desta atividade e da atuação desta instituição, a disponibilização de dados e relatórios produzidos pelo CREA-BA acerca da operação realizada no ano de 2015 que embargou a pedreira de Campos de São João.

Agradeço desde já a colaboração e nos colocamos à disposição para eventuais esclarecimentos.

Atenciosamente,

Paula Pflüger Zanardi
Mestranda em Preservação do Patrimônio Cultural – PEP/IPHAN

Maria Paula Fernandes Adinolfi
Técnica em Ciências Sociais
Mat. nº 1541741

De acordo,
Maria Paula Fernandes Adinolfi
Supervisora do INRC dos Mestres e Artífices da Construção Civil Tradicional na Chapada Diamantina
Mat. Siape 1541741

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Bahia
Praça Otaviano Alves, 08 - Centro - Lençóis – BA
CEP 46960-000
Tel. 75 33341123 / 71 91486756

ANEXO 2 – OFÍCIO-RESPOSTA ICMBIO

02125.000499/2017-21
Número Sei:1213817

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE
INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE
PARQUE NACIONAL DA CHAPADA DIAMANTINA

Rua Barão do Rio Branco, número 80, - Palmeiras - CEP 46930000
Telefone: (75)33322418

Ofício SEI nº 18/2017-PARNA Chapada Diamantina/ICMBio

Palmeiras, 24 de abril de 2017

À Senhora
Paula Zanardi

Praça Otaviano Alves, 80 Centro - Lençóis - Bahia

CEP: 46960-000

Assunto: **Resposta à solicitação de 18/04/2017**

Prezada senhora,

1. Ao cumprimentar-lhe, informamos que a equipe do Parque Nacional da Chapada Diamantina não participou da atividade fiscalizatória na qual foi realizado o embargo da pedreira de Campos do São João.

2. Informamos também que há aproximadamente no ano de 2005, quando o Parque Nacional da Chapada Diamantina era integrante do IBAMA, foram realizadas articulações no sentido de regularizar a situação da referida pedreira, havendo envolvimento do DNPM e prefeituras de Lençóis e Palmeiras. No entanto não encontramos documentos sobre esta iniciativa em nossos arquivos.

Atenciosamente,

MARCELA DE MARINS
Chefe-substituta

Documento assinado eletronicamente por **Marcela De Marins**, **Chefe Substituto**, em 08/05/2017, às 17:06, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.

A autenticidade do documento pode ser conferida no site https://sei.icmbio.gov.br/autenticidade informando o código verificador **1213817** e o código CRC **2B3EF72F**.

Ofício nº 18/2017	**Processo:** 02125.000499/2017-21

ANEXO 3 – OFÍCIO-RESPOSTA CIPPA LENÇÓIS

POLÍCIA MILITAR DA BAHIA
COMANDO DE POLICIAMENTO ESPECIALIZADO
COMPANHIA INDEPENDENTE DE POLÍCIA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL - LENÇÓIS

Ofício nº 044/SPO

Lençóis, 08 de junho de 2017
"Protegendo os Ecossistemas do Centro e do Oeste Baiano"

Senhora Supervisora,

Em atendimento ao oficio S/N desse IPHAN, datado de 24/05/2017, que solicita dados e relatórios acerca do embargo de uma pedreira em Campos de São João, informamos a V. Sª., que não consta nesta CIPPA/Lençóis nenhum registro de operação realizada no local informado.

Atenciosamente,

AROLDO PIRES DOS SANTOS – MAJ PM
Comandante

À Senhora
MARIA PAULA FERNANDES ADINOLFI
Supervisora do INRC
Lençóis – Bahia

Rua São Benedito, nº 27, CEP: 46.960-000, Centro, Lençóis-BA
Tels.: Recepção: (75) 3334-1493 / Comandante: (75) 99944-6916 / E-mail: cippa.lencois.cmd@pm.ba.gov.br

ANEXO 4 – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Projeto: Cortadores de Pedra	Filme, 32min.
Executante: Paula Pflüger Zanardi	Período de realização 2016 e 2017.

Nós, abaixo qualificados e assinados, na qualidade de participantes das atividades do projeto cultural acima identificado, doravante denominado **filme, AUTORIZAMOS** que a **EXECUTANTE** registre gratuitamente nossa imagem, voz e interpretação artística, para o presente filme realizado entre 2016 e 2017, por meio de sistemas de vídeo, áudio e fotografia. **AUTORIZAMOS** o uso de tais registros pela **EXECUTANTE** para a realização do filme de etnoficção "Cortadores de Pedra" para a distribuição gratuita, bem como para divulgação do filme por meio de materiais gráficos, tais como: Cartazes, folders, panfletos, livros, DVDs e etc. veiculação em websites, redes sociais, programas e chamadas em emissoras de rádio e televisão ou em qualquer outro meio de comunicação existente, sem limite de tempo ou número de vezes no Brasil ou no exterior.

Campos de São João, 03 de março de 2018.
(Local, dia, mês e ano)

Nome Completo	RG	CPF	Cidade de Origrm	Assinatura
Cássio Araújo de Jesus	09951341120	012.429.155.40	Palmeiras - BA	Cássio Araújo de Jesus.
Luis Carlos Araújo de Jesus	13207719 58	015928.565 86	Palmeiras-BA	
Marcos Antônio Silva dos Santos	13529746	031.013.855-90	Palmeiras - BA	Marcos A. Silva dos Santos
Amarildo dos Santos	20308444	513824665,87	Palmeiras, BA	Amarildo dos Santos
Clóvis Neves Araújo	5123.075	549053975,53	Palmeiras, BA	Clovis Neves Araujo