

Rubens Alves da Silva
Franciéle Carneiro Garcês da Silva
Frederico Luiz Moreira
Samanta Coan
Organização

PATRIMÔNIO, INFORMAÇÃO E MEDIAÇÕES CULTURAIS

Belo Horizonte, MG
Escola de Ciência da Informação
2020

Comitê Editorial e Científico

Adalson Nascimento (UFMG)
Carina Santiago dos Santos (UDESC)
Daniella Camara Pizarro (UDESC)
Diana Taylor (Universidade de Nova York)
Carlos Alberto Ávila Araújo (UFMG)
John Dawsey (USP)
Mônica Barros (IFMG)
Márcio Ferreira da Silva (UFMA)
Natalia Duque Cardona (Universidad de Antioquia)
Sainy Veloso (UFG)

Comitê de Avaliação Ad Hoc

Elisângela Gomes (UFG)	Graziela dos Santos Lima (UNESP)
Erinaldo Dias Valério (UFG)	Dirnéle Carneiro Garcez (UFSC)
Bruno Almeida (UFBA)	Leyde Klébica Rodrigues da Silva (UFBA)
Márcio Ferreira da Silva (UFMA)	Nathália Romeiro (UFMG)
Edilson Targino de Melo Filho (UFPB)	Jobson Francisco da Silva Júnior (IBICT)

Diagramação: Franciéle Carneiro Garcês da Silva

Arte da Capa: Frederico Luiz Moreira

Revisão textual: Franciéle Carneiro Garcês da Silva

Ficha Catalográfica: Priscila Fevrier - CRB 7-6678

P314

Patrimônio, informação e mediações culturais / Rubens Alves da Silva, Franciéle Carneiro Garcês da Silva, Frederico Luiz Moreira, Samanta Coan. (Org.). – Belo Horizonte, SC: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
1130 p.

Inclui Bibliografia.

Disponível em: <<https://neppamcs.eci.ufmg.br/>>.

ISBN 978-65-88178-02-7 (Impresso)

ISBN 978-65-88178-03-4 (Ebook)

1. Ciência da Informação. 2. Patrimônio. 3. Mediações culturais. 4. Memória. 5. Informação. I. Silva, Rubens Alves da. II. Silva, Franciéle Carneiro Garcês da. III. Moreira, Frederico Luiz. IV. Coan, Samanta. V. Título.

A EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL COM OS SABERES TRADICIONAIS NA UFMG

César Guimarães

Pedro Aspahan

1 INTRODUÇÃO

*"Quem sabe, se a academia
abandonar os seus preconceitos
e considerar as variadas visões
de mundo dos povos e suas
formas de interagir no mundo,
não iremos encontrar chaves
para abrir portas, como abriram
muitas portas nossos
antepassados para que a gente
pudesse chegar onde chegamos?
A gente pode abrir muitas portas
para as gerações futuras para
que elas possam entender mais
do que entendemos hoje."
Valdina Pinto⁵⁵.*

Desde 2014, o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG convidou e acolheu em torno de cinquenta mestras e mestres das culturas afro-

⁵⁵ PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver**. Salvador: SEPROMI, 2015, p. 151.

brasileiras, indígenas e populares para ministrar disciplinas ligadas aos seus saberes – abertas a todos os cursos de graduação –, no esforço de criar práticas pluriépistêmicas de ensino e pesquisa, tal como reivindica o grupo de professores envolvido na implantação do projeto:

A iniciativa parte do gesto político-pedagógico de alargamento do horizonte epistemológico que delineia o papel social da universidade, qual seja, o de guardar, produzir e compartilhar conhecimentos. Não se trata apenas, portanto, de resguardar um único tipo de conhecimento, aquele de matriz eurocêntrica, calcado no modelo clássico da ciência positiva, mas de admitir a multiplicidade de ciências e formas de produção e validação dos conhecimentos e tecnologias que deles desbordam.⁵⁶

A presença dos diversos mestres e mestras no ambiente acadêmico tem proporcionado aos alunos uma experiência radicalmente diversa daquilo com o que estão acostumados, pois as aulas são marcadas – sensível e intelectualmente – pelo encontro com manifestações concretas de alteridade, em diferentes dimensões: tanto em função da singularidade própria aos mestres no seu modo de ensinar (marcado pela forte presença da oralidade, do corpo e da espiritualidade) quanto dos mundos que eles habitam e da cosmovisão que trazem consigo. Essa situação ganha um acréscimo de

⁵⁶ GUIMARÃES, César et al. Por uma universidade pluriépistêmica: a inclusão de disciplinas ministradas por mestres dos saberes tradicionais e populares na UFMG. **Tessituras**, Pelotas, v. 4, n. 2, 2016, p. 181.

complexidade quando os mestres, falantes de línguas indígenas, requerem o trabalho de tradução para o português, realizado pelos assistentes que os acompanham. Este foi o caso dos pajés Osmar Rodrigues (Huni-Kuin) e Paixão Wa'umhi (Xavante), bem como dos rezadores Gurani Kaiowá Valdomiro Flores e Tereza Amarília Flores.

Além disso, muitas mestras e mestres vivem em situações de extrema vulnerabilidade social, até mesmo ameaçados de morte – como é o caso do Cacique Babau, liderança tupinambá do Sul da Bahia –, ou tendo seus territórios e modos de vida ameaçados por empreendimentos privados e públicos, como é o caso da luta pela terra de lideranças quilombolas como Dona Maria Luzia Sidônio, do quilombo urbano dos Luízes, em Belo Horizonte, ou de Maria Luiza Marcelino, em Ubá, na região da Zona da Mata (MG). Assim, as mestras e mestres fazem de seu ofício um exemplar e admirável gesto de resistência política, cultural e religiosa frente aos sempre agressivos modos de exploração capitalista, hoje ainda mais intensificados em nosso país pelas atitudes e medidas do governo de extrema-direita, que se opõe diretamente às reivindicações dos povos indígenas e quilombolas e incentiva – abertamente e sem rodeios – a disseminação, no tecido social, de atitudes fascistas, racistas e intolerantes perante toda forma de diferença (étnica, racial, sexual e de pensamento). Nesse contexto, a vinda das mestras e mestres para a universidade amplia não apenas as possibilidades epistemológicas com relação à produção de um conhecimento mais amplo e permeável à diversidade da cultura brasileira, como produz um importante reconhecimento do seu saber e do seu lugar de

fala, no esforço de proteger, reconhecer e contribuir para a continuidade e difusão dos seus modos de vida e das suas formas de pensamento.

Desde o seu início, o Programa dos Saberes Tradicionais na UFMG tem constituído um extenso e importante acervo audiovisual, registrando todas as aulas das 25 disciplinas já ministradas pelas mestras e mestres na universidade, bem como produzindo entrevistas especiais, documentários e outros materiais junto a eles e a suas comunidades. Em 2018, ao criarmos formatos audiovisuais em consonância com a escuta que os cursos exigem, nos empenhamos em tornar esse material acessível ao público externo, editando os vídeos e publicando-os no nosso site⁵⁷ e nas redes sociais. Nesse texto, refletimos sobre os desafios do trabalho audiovisual com as mestras e mestres, apontando alguns dos princípios que regem o nosso trabalho e apresentando três diferentes formatos que experimentamos, até o momento, para lidar com as distintas formas de encontro entre os conhecimentos acadêmicos e os saberes tradicionais: a videoaula, o retrato e os filmes documentários.

2 A VIDEOAULA E A ALTERAÇÃO DA CENA SENSÍVEL DA SALA DE AULA

O nosso primeiro desafio consiste na delicada tarefa de filmar as aulas, tanto no que concerne ao trabalho da câmera quanto à captação do som direto, diante de situações pouco convencionais, com muita movimentação

⁵⁷ Conferir em: www.saberestradicionais.org

dos mestres pelo espaço, assim como de seus assistentes e dos alunos, com possibilidades de ativação do corpo e de todos os sentidos, como no jogo da capoeira do Mestre João Angoleiro, de Belo Horizonte; nas danças e cantos da comunidade dos Arturos, de Contagem, ou do mestre quilombola piauiense Arnaldo de Lima e nos desequilíbrios em meio aos caminhos da mata (como nas aulas de Seu Badu, do quilombo do Mato do Tição, MG). Em outras ocasiões, trata-se de adquirir novas habilidades, como “extrair” um tambor de um tronco com um formão (nos cursos dos mestres Antônio de Bastião, de São Benedito do Capivari, e Lazinho, de Capão Grosso, MG); amassar barro para construir uma casa (no curso das mestras Xacribá Lourdes Seixas Evaristo, Rosa Seixas Ferro Bezerra e Isabel Cavalcante Bezerra, na Aldeia de Caatinginha, em São João das Missões, MG); cobrir um telhado com folhas de palmeira (no curso da casa Maxakali oferecido por Isael Maxakali e Reinaldinho Maxakali, da Aldeia Verde, em Ladainha, MG) ou, ainda, dedicar-se, pacientemente, a enfileirar centenas de miçangas, uma a uma, no curso oferecido por Maria Huni-kuin, Lira Kuni-kuin (da Aldeia Mucuripe, no Acre), Creuza Prumkwyj Krahô (da Aldeia Nova, em Tocantins) e Sueli Maxakali (da Aldeia Verde, em Ladainha, MG).

Além disso, observamos uma modulação extremamente variável da voz dos mestres: desde o canto solo ou em conjunto (como nas aulas de Pedrina de Lourdes Santos, de Oliveira, MG), passando pelo uso de instrumentos (como aconteceu na construção dos pifes de seu João do Pife, de Caruaru, PE, e com os tamborzeiros de Minas Gerais), até a suavidade das vozes sussurradas das mestras Huni-kuin e da rezadora guarani-kaïowá Tereza

Amarília Flores, do Tekoha Guaiviry (território retomado) no Mato Grosso do Sul (que falava de modo quase inaudível), chegando a alcançar o grito (como presenciamos em uma aula do Cacique tupinambá Babau, da aldeia da Serra do Padeiro, sul da Bahia, na qual ele se levantou, subitamente, e fez o impressionante grito de guerra do seu povo, evocando o caboclo Tupinambá).

Muitas vezes, as aulas também acontecem em lugares alternativos, em espaços abertos, como na Estação Ecológica da UFMG ou no espaço Mandala da Faculdade de Educação – sob o abrigo das casas Xakribá (feita de barro) e Maxakali (feita de madeira), ambas construídas nos cursos oferecidos por mestres indígenas –, em terreiros de Umbanda e Candomblé, em comunidades quilombolas, ou mesmo em outras cidades, quando acompanhamos a festa do Reinado do Rosário em Oliveira. As situações de registro são, portanto, extremamente variáveis, com mudanças na luz, ruídos externos, vento, com a turma organizada em formatos circulares, o que obriga a equipe de filmagem (composta por uma dupla de estagiários de graduação, um responsável pela câmera e outro pelo som direto) a desenvolver uma enorme habilidade e versatilidade para participar ativamente das situações, conseguindo se adaptar às variações que surgem.⁵⁸ Mesmo quando as aulas acontecem em ambientes

⁵⁸ Para a gravação dos vídeos e dos áudios contamos com bolsistas de graduação (João Carvalho, Isadora Fachardo, Juliana Araújo e Guilherme Brant Drumond) e de pós-graduação (Vinícius Andrade de Oliveira). Além disso, tivemos bolsistas de pós-graduação que atuaram como monitores das disciplinas (Gober Gómez, Débora Matoso, Rafael Ramalhoso e Jéssica Dionísio). O Programa teve ainda uma bolsista PNPd-CAPES (Isabel de Rose).

tradicionais da universidade, como em salas de aula ou auditórios, as dificuldades não diminuem, pois, a lógica que rege os encontros continua constantemente subvertendo as relações convencionais entre professor e aluno, bem como a organização do espaço físico e as possibilidades de fala e diálogo entre as partes.

Nesse sentido, podemos dizer que as aulas ganham, muitas vezes, um caráter de *acontecimento*, se abrindo para o imprevisível, e o trabalho de filmagem acaba por extrapolar apenas o registro para lidar com situações dinâmicas e instáveis. Para tanto, é fundamental que a equipe estabeleça um pacto de confiança e cumplicidade com as mestras e mestres. Ao estabelecer esse pacto, como é comum e necessário no trabalho do documentário, elas e eles modulam a sua *auto mise-èn-scene*, a sua performance diante da câmera, em plena consciência de que estão em relação não apenas com os alunos, mas também com a câmera e com o mundo não imediatamente visível da ancestralidade, dos animais, entidades e espíritos, que se manifesta no fora-de-campo.⁵⁹ Ao tomarem para si a *mise-en-scène*, os sujeitos filmados podem, autonomamente, conduzir as escolhas que constituem a expressão de sua identidade e a peculiaridade dos saberes dos quais são portadores. Por outro lado, a equipe busca uma participação sutil, estando presente e tendo liberdade para interferir quando necessário, por exemplo, ajustando os os microfones de lapela (quando preciso), alterando o ritmo da aula em

⁵⁹ Pensamos aqui na original abordagem que André Brasil tem concedido aos cinemas indígenas. Cf. BRASIL, André. Lascas do extracampo. **Devire**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 98-117, Jan./Jun. 2012.

função da disponibilidade do equipamento para a filmagem ou contribuindo para definir as posições das pessoas filmadas no espaço. Trata-se de um lugar delicado e sutil, de uma observação ao mesmo tempo distanciada, mas participativa, de um acordo mútuo entre mestre, alunos e equipe de filmagem. Isso é possível também porque há o reconhecimento da necessidade e da importância dessas filmagens que agora vem sendo disponibilizadas online.

Desse modo, o que poderia parecer uma tarefa relativamente tranquila – o registro de uma aula – ganha uma complexidade inesperada, e faz surgir questões a um só tempo éticas e estéticas: como construir, junto com as mestras e mestres uma *mise-en-scène* que possibilite, pelo menos, atenuar certos constrangimentos do ambiente acadêmico, como o fechamento do espaço físico, o arranjo dos corpos na sala de aula e a predominância do modo expositivo do discurso? Como escutar e olhar aqueles a quem filmamos sem produzir uma imagem estereotipada ou exótica das múltiplas diferenças que animam o mundo desses outros sujeitos e epistemes que tomam a cena? Como lidar com os interditos e os procedimentos internos das culturas tradicionais, com os limites daquilo que pode ser filmado ou observado? Como lidar com o deslocamento das falas realizadas no ambiente particular da aula para o ambiente público da internet sem produzir constrangimentos ou problemas éticos?

Essas perguntas nos conduzem ao processo de edição e geram novas perguntas: como montar a fala das mestras e mestres? Num primeiro momento, não estava bem definido como montaríamos as aulas: se faríamos uma edição de trechos das falas, mesclando com outros

elementos; se reuniríamos os diferentes mestres de uma disciplina modular em um mesmo vídeo; se o trabalho final seria produzido para internet ou para cinema. Ao cabo de algumas conversas entre os integrantes de nossa equipe, decidimos por apresentar as aulas tal como foram realizadas, com o mínimo possível de interferência na edição. O trabalho da montagem, ao preservar a dimensão sensível da situação criada a cada encontro entre os mestres, os alunos e os professores parceiros visaria tão somente contribuir com o espectador na organização do material. Resolvemos apresentar as aulas em sua integralidade, excluindo apenas questões organizacionais, como a discussão de cronograma, de horários e intervalos, pois acreditamos que os vídeos oferecem um contato privilegiado com um saber riquíssimo e de difícil acesso. Assim, ainda que os vídeos ganhem uma duração muito longa para os padrões de veiculação da internet, ultrapassando, às vezes, duas horas de duração, acreditamos que eles contribuam para a constituição de um acervo público dos saberes tradicionais das mestras e mestres, permitindo que eles alcancem novos públicos, para além das suas formas originais de produção e transmissão, sem perder de vista seus inúmeros traços singularizantes (desde a natureza específica do conhecimento em jogo até a performance peculiar de cada mestre na condução do curso do qual é o protagonista).

Assim, no processo de edição, colocamos apenas os créditos e as cartelas que ajudam o espectador a acompanhar os assuntos abordados ao longo das aulas, como maneira didática de valorizar os conteúdos e de produzir um índice dos assuntos. Após o processo de edição, apresentamos os vídeos às mestras e mestres para

que eles possam ver e aprovar a publicação online, muitas vezes fazendo ajustes e correções, antes da veiculação nas redes sociais.⁶⁰

3 O RETRATO E A AUTO-MISE-EN-SCÈNE

Como o material gravado das aulas é muito extenso, pois cada mestre contribui com quatro encontros de quatro horas cada, o processo de edição é extremamente demorado, o que gerava um problema para o Programa, pois filmávamos muito, construindo pouco a pouco um acervo gigantesco, mas não conseguíamos disponibilizar esse acervo de forma ágil. Daí surgiu a ideia de criarmos os retratos com as mestras e mestres, que teriam um processo de produção mais ágil e, ao mesmo tempo, poderiam oferecer uma escuta mais atenta e uma direção mais precisa no diálogo com os nossos personagens. Tais inquietações ecoam também aquelas de Jean-Louis Comolli, em busca de uma outra escuta documentária, distinta dos procedimentos usuais do jornalismo e da televisão. O autor afirma:

Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. Dois

⁶⁰ Até o momento (junho de 2018) publicamos duas videoaulas de Mestra Pedrina Lourdes dos Santos e uma videoaula com os mestres tupinambá Cacique Babau, Glicélia e Dona Maria da Glória. Temos ainda as videoaulas de Mãe Efigênia (Mametu Muiandê), Pai Ricardo de Moura, Makota Valdina, Maria Luiza Sidônio e Dona Tereza Amarília Flores em processo de publicação online.

sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença.⁶¹

A rigor, o que fazemos quando construímos os chamados retratos das mestras e mestres não é bem uma entrevista, pois não se trata de simplesmente conduzir um jogo regulado de perguntas e respostas. Se permanecemos no fora-de-campo e elidimos nossas intervenções na montagem é porque elas se querem simplesmente indutoras de uma fala que permita aos mestres discorrer sobre sua formação e o processo de aquisição dos saberes do quais são portadores, o adensamento de suas experiências ao longo da vida, bem como as vinculações de sua história pessoal com a história mais longa das comunidades a que pertencem. Procuramos um desvio do regime da informação, sustentando uma mediação discreta (na qual predominam mais os comentários do que as perguntas) capaz de reforçar o valor de presença (contingencial, singular, não controlada) daquele que toma a palavra para si. Necessidade, portanto, de afirmação da *auto-mise-en-scène* na construção conjunta do retrato. Nesse sentido,

⁶¹ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 86.

convidamos o espectador a uma experiência de escuta paciente no encontro com a duração fabuladora e de rememoração da fala das mestras e dos mestres. Ao escutá-los, participamos, por um instante, de outra temporalidade, compartilhada conosco por meio do regime oral de transmissão dos saberes.

A composição do retrato audiovisual é aparentemente simples, mas o resultado para a experiência do espectador é bastante significativo. O que chamamos de *retrato* é a apresentação de uma conversa com as mestras e mestres, na qual escutamos um pouco de suas histórias de vida; abordamos sua relação com os ancestrais dos quais herdaram os saberes, atitudes e valores que definem sua mestria (bem como as condições atuais para a sua transmissão para os mais novos); pedimos que apresentem ao espectador a cosmovisão que orienta seu saber e os outros elementos a ele associados (as narrativas míticas, os cantos, as rezas, as práticas rituais, os jogos e as danças). Falamos também do que acharam da experiência pela qual passaram na universidade, na sua relação com os alunos, e das condições (com dificuldades e possibilidades) para a sustentação e a disseminação dos saberes tradicionais na sociedade brasileira atual.

As primeiras experiências de produção de retratos audiovisuais que tivemos se deram na disciplina *Cosmociências: Arte das Miçangas* (2017), oferecida pelas mestras Lira Huni Kuin e Maria Huni Kuin (Aldeia Mucuripe, Acre); Creuza Prumkwyj Krahô e Leila Jôxa Krahô (Aldeia Nova, Tocantins); Sueli Maxakali e Eliane Maxakali (Aldeia Verde, Minas Gerais). O primeiro retrato foi realizado com a mestra Sueli Maxakali a partir da filmagem de uma passagem da sua aula na qual ela contou a história da

origem das miçangas para os Maxakali e destacou a necessidade do canto para transformação dos colares de miçangas em corpos humanos.⁶² O segundo, ainda no curso das miçangas, foi feito com as mestras Lira e Maria Huni Kuin. Na criação desse retrato já ocorreu a inclusão da fala das mestras fora do ambiente das aulas, numa conversa gravada especialmente para a produção do vídeo, que mesclava as falas e cantos com as imagens das aulas e das miçangas.⁶³

Em um segundo momento, propusemos a produção do retrato a partir da gravação de uma conversa mais longa; nesse caso, com o mestre tamborzeiro Antônio de Bastião, da comunidade de São Benedito do Capivari, município de Minas Novas, no Vale do Jequitinhonha, no âmbito da disciplina *Artes e ofícios dos Saberes Tradicionais: Danças, cantos, toques e instrumentos tradicionais* (2018).⁶⁴ Preparamos a gravação da conversa com uma boa estrutura de filmagem, câmera e som direto e uma equipe mais completa. Assim que começamos, já na primeira pergunta, mestre Antônio de Bastião desenvolveu uma longa, belíssima e comovente fala sobre como recebeu a herança do ofício de tamborzeiro, algo que vinha desde seus tataravós, mas cuja designação última se deu para cumprir o desejo de seu falecido avô, Artur Barreiro. O mestre conta que a sua avó, após a morte de Artur, o

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6OzVcmm35FQ>, acesso em 15/04/2019.

⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FU8b-s7jBN0&t=145s>, acesso em 15/04/2019.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WocUDzZkkG0&t=2989s>, acesso em 15/04/2019.

procurou para lhe entregar o saco de ferramentas, e com isso, passar para ele a incubência de continuidade do ofício do avô. Ao longo da história, mestre Antônio produz um relato riquíssimo em detalhes desse dia. Ele conta que, no meio da conversa, a avó pediu a ele um gole da "*mará*", uma cachaça que ele tinha em casa, e pediu que ele também bebesse. Depois de alguns goles, algo misterioso teria acontecido. Mestre Antônio, sua esposa e sua avó ficaram num estado de sensibilidade alterada. Ele parece sugerir que nesse momento foi possível sentir uma presença especial, talvez o espírito de seu avô, como se ele recebesse a herança do ofício também no nível espiritual, construindo com ele um pacto para a continuidade do ofício. Assim, o ofício de construção de tambores e caixas para as folias é algo que acontece não só no mundo material, mas para além dele. São os "*tambores da fé*", como ele relatou no início da conversa. Não é sem razão que esses instrumentos têm um valor sagrado para o mestre e sua comunidade.

A gravação de uma conversa mais longa oferece ao espectador o compartilhamento de outra temporalidade, mais adensada e lenta, bem distinta dos depoimentos colhidos – frequentemente com rapidez e desatenção – pelos vídeos institucionais e pelo telejornalismo, cujos cortes desrespeitam a dimensão qualitativa do tempo (a duração) da qual emerge a falta do sujeito filmado. No caso específico de mestre Antônio, a fala dele ganha um caráter de acontecimento, tamanha a força de sua narrativa. A fala lembrada, ao ser oferecida à câmera, faz emergir algo da experiência vivida, uma marca singular, apenas acessível por meio da oralidade e da performance de sua *auto mise-en-scène*, nessa situação criada

especialmente para a sua escuta. Podemos dizer que, contrariando a origem burguesa do retrato em pintura (guiado pela soberania do retratista em conduzir a representação do retratado), aqui trata-se de um retrato construído pelo diálogo. Mais do que isso: os procedimentos da escuta atenta e dos planos prolongados permitem estabelecer, na cena filmada, aquilo que José Jorge de Carvalho tem chamado de “protocolo de diálogo”⁶⁵ entre os universos dos saberes tradicionais e do conhecimento acadêmico. Sublinhemos, entretanto, que o protocolo não antecede o diálogo: imanente à conversação que se desenvolve em cena, ele não é definido a priori como um conjunto de regras fixadas de antemão. Ele é, a um só tempo, possibilitador do diálogo e força de sua sustentação em aberto, regido pelos termos que ele mesmo produz e que permitem o encontro – livre de assimetrias ou hierarquias – entre mundos e saberes distintos, longe da tentativa (marcadamente eurocêntrica e mono-epistêmica) de tomar a fala do outro como uma linguagem-objeto a ser decifrada ou interpretada pela metalinguagem forjada segundo os procedimentos vigentes na academia.

Nesse sentido, decidimos que o processo de montagem deveria respeitar o tempo e a lógica das mestras e mestres, trazendo o seu discurso integralmente, sem operar cortes temporais e ilações de sentido promovidas pela montagem. Mesmo que o discurso apresente, muitas vezes, percursos circulares ou elípticos, pois retornam a assuntos já mencionados, não pretendemos “organizar” a fala dos mestres, como se faz

⁶⁵ Disponível em: <https://youtu.be/VA-bP2m42II>.- Acesso em 30/07/2019.

normalmente nos formatos televisivos, mas sim, disponibilizar a sua peculiar forma temporal, mesmo que errante, ao espectador. Eventualmente intercalamos a fala das mestras e mestres com planos-sequência de observação documental de sua atuação em aula ou em outras situações de filmagem especialmente criadas para o retrato, sempre em diálogo com as falas. Os planos-sequência são sempre gravados em som direto e com o precioso auxílio dos microfones de lapela, que nos permitem estar próximos do pensamento e do saber das mestras e mestres na sua relação com os alunos, com a natureza ou mesmo com outros elementos não imediatamente visíveis. Não usamos imagens de cobertura, músicas extradiegéticas ou cortes rítmicos. Os planos-sequência devem se constituir em continuidade, produzindo um pequeno arco narrativo, com início, meio e fim, em diálogo com o que é dito pelos sujeitos filmados. Assim, a apresentação integral das falas visa disponibilizar o saber das mestras e mestres de modo mais amplo, a toda a comunidade interessada (e não só acadêmica), contribuindo concretamente para atestar os saberes dos quais eles são portadores. Com isso, fornecemos um importante subsídio material para a composição dos dossiês necessários aos processos de concessão do título de Notório Saber aos mestres dos saberes tradicionais, em resolução recentemente aprovada em nossa universidade. No dia 06/08/2019 foi aprovada por unanimidade junto ao Conselho de Pesquisa, Ensino e Extensão (CEPE) da UFMG a resolução que torna possível a atribuição de Notório Saber a mestres e mestras indígenas, afro-brasileiros, quilombolas, das culturas populares e de povos tradicionais no Brasil, título equivalente a um doutorado.

Com essa titulação, os mestres e as mestras estão aptos a: I) atuarem como docentes em atividades de ensino, pesquisa e extensão; II) participarem em Comissões Examinadoras de Mestrado e Doutorado.

Ainda sobre o plano-sequência, podemos observar, por exemplo, como ele é utilizado no retrato de Mestre Antônio, no momento em que o tamborzeiro interage, durante a aula, com três alunas. Inicialmente, eles conversam sobre o couro de cabrito que vai se transformar na pele do tambor. É notável a delicadeza do mestre ao comentar as várias maneiras de se esticar o couro sobre o tambor. Ele afirma que escolheu um *"jeitinho que favorece mais pra mode poder espichar ele, sem fazer muita força, também evita de quebrar a peça. É que no arrocho, dependendo, se a pessoa não tem muita prática, acontece até do couro rasgar ou quebrar embaixo."* Em seguida, ao comentar a dedicação de outro aluno, ele conclui: *"– Vocês todos, eu não posso queixar a quantidade de um fio de cabelo, de um fiozinho de cabelo, de vocês todos. Vocês todos, quarenta que passou comigo e está passando, eu não tenho assim uma deferença de vocês comigo da grossura de um fiozinho desse cabelo seu, do seu e dela."* A aluna pergunta: *"– E o seu (cabelo)?"* Ele responde: *"– O meu é mais grosso um pouco. Meu cabelo é mais grosso um pouco..."*. Todos riem, e logo o mestre se põe a cantar e a dançar, demonstrando que é possível ver a qualidade da pessoa até mesmo no jeito de falar (como acabávamos de perceber em sua própria fala).

Nessa bela situação de aula, notamos como a relação professor-aluno acontece envolta em encanto, gentileza e afeto. Não se trata de uma relação "transmissiva" do conhecimento – como criticou Paulo Freire – em que o

mestre detém o saber e o transmite ao aluno, que seria como um saco vazio a ser preenchido. Muito pelo contrário: nessa situação, a relação é tomada por um afeto próprio do fazer partilhado. O processo de construção do tambor se torna também processo de constituição de um frágil e breve ser-em-comum, cujos laços duram o tempo do encontro. O mestre não apenas transmite o seu saber; ele compartilha com os alunos o seu amor pelo processo de construção dos tambores. O que se aprende não é apenas a construção de um tambor tradicional, e sim a instauração de uma situação que permite a co-habitação de mundos que partilham a diferença, de parte a parte. A situação de aula, na relação com o mestre, é constituída não apenas pelo pensamento teórico, como geralmente acontece no ambiente acadêmico, mas por um processo de "*pensar-sentir-fazer*" que integra o sentimento, a sensação e a intuição, como explica José Jorge de Carvalho em depoimento registrado para o nosso site.⁶⁶

Outro exemplo interessante é o retrato de Makota Valdina, o último que produzimos até o momento. Ele foi filmado durante a disciplina *Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: Políticas da Terra*, no final de 2018, poucos meses antes da passagem da mestra a um outro plano espiritual.⁶⁷ O retrato começa com um plano aberto da Makota, com seus trajes africanos, passeando em frente à mata da Estação Ecológica da UFMG, em busca de uma planta especial, que posteriormente descobrimos se tratar

⁶⁶ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=qAT1szkgw6Y&t=>, acesso em 17/04/2019.

⁶⁷ Disponível em: <https://youtu.be/FAc4CJr4qtM>, acesso em 16/04/2019.

da *pindaíba*.

Enquanto ela admira a mata, ainda diante da sua imagem, escutamos seu belíssimo canto em kimbundo e kikongo arcaico, em homenagem ao caboclo *Nzo Onimboya*, que dá nome ao seu terreiro de candomblé (de nação Angola), em Salvador.⁶⁸ Ela se desloca pelo espaço, estudando as plantas, e retira uma folha. Em seguida, continuamos a escutar o canto, agora em som direto, com a imagem da Makota em primeiro plano, com bananeiras ao fundo. Ela termina o canto e a primeira imagem retorna, com a mestra deixando o plano da mata. A luz do sol se intensifica, produzindo uma variação meteorológica, como que para nos lembrar que o nosso tempo é compartilhado com o tempo dos astros e dos outros seres, estourando o verde da imagem. Ela lê um poema de sua autoria, no qual reflete sobre sua iniciação:

Deitada numa esteira
De coisas materiais vazia
No silêncio quieta.
Numa entrega total, verdadeira
Sentindo a força que em mim penetra.
Força, Gunzo, Ngolo

⁶⁸ Trata-se do hino *Nzo Onimboya*, dedicado ao caboclo patrono do terreiro. Ele foi composto pelo sobrinho de Makota Valdina, Junior Pakapym, que nos contou que esse é o único registro já realizado da sua tia cantando o hino. Junior esteve conosco para abertura das atividades dos Saberes Tradicionais em abril de 2019 e traduziu a letra a nosso pedido. Ela diz: "Dá o amor / dá o amor / Somos todos filhos de um grande ser da floresta / por isso a mistura de todos nós traz paz / Casa Onimboya / casa de força / onde as águas sagradas se encontram". A presença dos caboclos nos terreiros de candomblé não é algo comum, e Makota Valdina insistia na importância dos terreiros se abrirem para a integração dos caboclos em seus rituais.

Que do alto vem
E mistérios a vida contém
E no Chão Sagrado entra
E do Chão ressurge
E no meu corpo se adentra
Levando-me a grandes mistérios
Dum mundo tão velho e novo.
Eu no Chão Sagrado
Na imersão total do mistério
De Nzaambi e dos Nkisi
Meditando sobre o revelado
Pensando no que o Chão me disse
Eu tão grande e tão pequena
Aceitando sem entender,
Recebendo sem perceber
A força que vem do alto
E ressurge da terra,
E se faz razão do meu viver.⁶⁹

Ela prossegue, após a leitura: “No fundo, no fundo, a força vem é de baixo, pois embaixo está toda a nossa ancestralidade. A gente vive nesse mundo, que a gente vê, que a gente toca, mas o mundo invisível é como que esse mundo imerso, que a gente não vê, que está embaixo da terra. Nosso mundo ancestral dos nossos antepassados e de toda a ancestralidade porque, o que são os *n’kisis*, o que são todos os elementos da natureza que chegaram antes da gente? Então é a nossa ancestralidade”. Em seguida, ela agradece ao seu *n’kisi* por estar ali, naquele momento, por lhe dar esse presente: algo que “eles lá planejam, e a gente só está dentro”. Ela agradece novamente e pede que toda essa energia da natureza nos abençoe a todos e ilumine o

⁶⁹ Transcrevemos o poema, com sua disposição, pontuação e grafia originais, tal como publicado em PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver**. Salvador: SEPROMI, 2015, p. 84.

nosso estar no mundo: "a mente, o pensar, o querer, a ação, a missão de vocês. *Ntondele N'zambi uá Kuatesa!* Muito obrigada."⁷⁰

Essa sutil operação de montagem presente na sequência inicial, a princípio muito simples, sugere sentidos complexos. Primeiro, ao apresentar a imagem da Makota diante da mata junto com o canto do caboclo, patrono de seu terreiro, fazemos reverberar o seu pensamento, pois, para a mestra, o "*espaço mato*" é algo vital tanto para o mundo material quanto para o mundo dos n'kisis. O espaço mato é lugar de aprendizagem, de convivência, de cura e de contato com as entidades, pois, como ela explica, o que são os n'kisis senão a própria mata? As plantas não estão ali numa relação metafórica com os espíritos, elas são os próprios espíritos, a sua expressão terrena, e por isso, elas podem curar. O canto do caboclo *Nzo Onimboya*, patrono de seu terreiro, reforça também essa missão de cura, que Makota Valdina recebeu de seu n'kisi. É por isso que ela busca na mata mineira, como vemos mais adiante no retrato, a planta que parece estar extinta em Salvador:

⁷⁰A grafia do termo que designa as entidades na nação Congo/Angola varia muito. Nas publicações especializadas e também na transcrição dos relatos das mestras e mestres das religiões afro-brasileiras encontramos as formas aportuguesadas "inquice" e "inquisse". Adotamos a grafia empregada por Makota Valdina em seu livro, quando explica que o n'kisi é "entidade, a energia/força, a essência existente em toda natureza, contida nos elementos da natureza, mas que também se mostra para nós através da incorporação nos seres humanos por ele escolhido". Cf. VALDINA. **Meu caminhar, meu viver**, p. 156.

A pindaíba é uma folha muito importante e que a gente usa muito. A gente usa pra sacudimento, a gente usa pra banho, (...), mas ela, na linguagem do povo de santo e dos erveiros, ela é conhecida como *quebra feitiço* ou *tira feitiço*, e eu acho que essa folha é um pouco como o meu nome, a minha dijina. Meu nome no candomblé é *Zimewanga*, que vem de *zima-wanga*. *Zima* é apagar, tirar. *Wanga* é o sofrimento, magia e alguns chamam também de feitiço. Então, ela é de quebrar o feitiço, de tirar o feitiço, ela tem a ver com a minha digina, com o meu nome. Quando a gente tira o feitiço, a magia, o mal feitiço, tira o sofrimento.

Ao associarmos a imagem de Makota Valdina diante da mata (como que perscrutando as plantas) ao canto do caboclo *Nzo Onimboya*, buscamos reverberar, sob a forma fílmica, algo do pensamento da mestra e de sua relação com a natureza, com os n'kisis, com a cura e com a ancestralidade. A sequência também funciona como um preâmbulo de um forte acontecimento que pudemos testemunhar, pois ela de fato encontra a pindaíba no meio da mata e a saúda com alegria. A busca pela pindaíba é como uma busca pelo sentido da própria existência, pelo sentido do nome que lhe foi concedido por ocasião de sua feitura no santo (sua dijina) e pela materialização de seu n'kisi e de sua missão terrena. Podemos dizer que houve ali um verdadeiro encontro da Makota Valdina com a planta, com a natureza, ou mesmo, com o n'kisi e com a ancestralidade, e tivemos a sorte de testemunhar e registrar esse acontecimento.

Um segundo desdobramento dessa experiência ocorreu após o seu falecimento. Valdina havia proposto uma disciplina ao nosso Programa que se intitularia

"Chamando o mato de volta". A ideia da disciplina era realizar uma vivência na mata da Estação Ecológica da UFMG, permitindo aos alunos interagir com as plantas, identificar espécies, aprender com elas os sentidos, os usos e a cosmologia a elas associados, bem como criar um viveiro público de mudas que seria compartilhado com as comunidades de terreiro de Belo Horizonte. Ela não pode retornar à cidade para oferecer o curso, mas vieram seus sobrinhos Alice Pinto e Junior Pakapym, que participaram da abertura da disciplina conduzida por Pedrina de Lourdes Santos (Oliveira, MG) e Pai Ricardo de Moura (Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente, Belo Horizonte, MG).

Na abertura do primeiro semestre de 2018, apresentamos o retrato que fizemos com Makota Valdina. A partir da experiência do vídeo, Pai Ricardo e Pedrina sugeriram que iniciássemos o curso com uma aula aberta, na qual faríamos uma homenagem à Makota Valdina, aproveitando a presença de seus sobrinhos, e levando uma oferenda ao pé da pindaíba, planta que seria não só a ancestral espiritual de Valdina, como a própria presença de sua energia de cura no plano terreno. Eles levaram os atabaques para a Estação Ecológica, fizeram uma oferenda com frutas, canjica e mel, e deram início aos trabalhos. A cada momento, eles explicavam aos alunos a função dos cantos, sua história e o processo da homenagem. Todos os alunos participaram de alguma maneira, da composição da oferenda. Em seguida, entramos na mata, em direção à pindaíba. Alice e Juninho, junto com Pai Ricardo e Pedrina, colocam a oferenda aos pés da pindaíba num momento de muita emoção, como numa espécie de reencontro com Makota Valdina. Os tambores seguem tocando e embalando os cantos. Eis que, de repente, junto com o

canto martelado de um pássaro, os caboclos começam a chegar. Um a um, eles tomam os corpos de alguns membros do grupo, se aproximam de nós e nos cumprimentam. Aquilo que parecia uma homenagem à Makota Valdina era já um trabalho, um ritual, a própria macumba que se instalava e nos colocava em conexão direta com o mundo espiritual, envolvendo especialmente os sobrinhos que enfrentavam ainda o luto pela perda de sua tia e mãe de santo. *Ngolo, Gunzo, "a força que vem do alto e ressurge da terra"*: era isso que experimentávamos naquele ritual.

4 O DOCUMENTÁRIO E O NÃO-SABIDO

Até o momento tivemos apenas duas experiências de construção de filmes documentários a partir do material audiovisual do Programa. A primeira foi o filme *Eu vim de muito longe* (62') realizado em 2014, com recursos do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na pesquisa.⁷¹ O documentário reúne um extrato das aulas dos mestres participantes da primeira versão do Programa, ainda em caráter piloto, e apresenta um pouco dessa experiência inaugural realizada na UFMG. O filme acompanha os cinco módulos da disciplina "Artes e ofícios dos Saberes Tradicionais": *Cultura e cultivos dos quilombos*, com Sebastiana de Oxóssi (Quilombo Carrapatos da Tabatinga, Bom Despacho, MG) e Seu Badu (Quilombo do Mato do

71

Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=V28bWb1DpRM> – Acesso em 30/07/2019. A equipe foi composta por Ana Carvalho e Fernando Ancil (Fotografia e Som Direto) e por Bernard Belisário e Bruno Vasconcelos (Montagem).

Tiçã, Jaboticatubas, MG); *A dinâmica das manivas do Médio Solimões*, com Dona Maria Eugênia Oliveira Batalha e Dona Margarida Meireles (Comunidade de Nogueira, AM); *Cosmociência Guarani e Kaiowa*, com Nhanderu Valdomiro Flores (Tekoha Guaiviry, MS); *Cantos afrobrasileiros, brincando e resistindo na tradição*, com José Bonifácio (Bengala) e Jorge Antônio dos Santos (Comunidade dos Arturos, Contagem, MG); *Territórios do barro*, com Dona Dalzira Xacriabá (São João das Missões, MG).

A segunda experiência surgiu numa disciplina de montagem que oferecemos em 2018. Nela, alguns alunos que acompanharam e filmaram a festa do Reinado do Rosário em Oliveira, junto à mestra Pedrina, decidiram enfrentar o desafio de montar o vasto registro que daí resultou. Ao longo do processo, percebemos que o material era extenso demais e muito heterogêneo, e decidimos nos concentrar somente em um aspecto da festa, o percurso do Boi que anuncia o festejo. Dessa maneira, o trabalho de montagem do filme *O boi de Oliveira* (28')⁷² se concentrou na modulação do ritmo e da vibração da multidão, num constante jogo entre o ambiente interno, onde o ritual se desenvolvia, e o ambiente externo, onde centenas de pessoas se aglomerava para acompanhar o percurso do Boi. A invenção formal da montagem se estabeleceu nesse jogo, trabalhando, em paralelo, os dois ambientes e o ritmo do acontecimento. Ao contrário dos outros trabalhos, o curta não se baseia na fala dos personagens, mas na dinâmica do

⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dqcsdF3GvMM> – Acesso em 30/07/2019. Edição de Júlia Duarte e Gabriel Lopo Silva Ramos, sob nossa orientação.

acontecimento presenciado pelos alunos. Nesse sentido, a montagem também é responsável por recriar a narrativa do evento e, portanto, por produzir certo grau de ficionalização inventiva no modo como encadeia os planos e estabelece a continuidade entre eles.

Na abertura do filme, na Casa do Congadeiro, os preparativos para a saída do Boi são cercados de intensa comoção: os organizadores lembram que não se trata de carnaval, mas de uma comemoração religiosa. Reza-se o Pai Nosso. Contritos e comovidos, muitos com o rosário na mão ou no peito, os participantes da cerimônia tocam e encostam sua testa na cabeça ou no focinho do Boi e fazem o Nome-do-Pai, enquanto os tambores começam a bater, seguidos pelos cantos. Do fora de campo, entretanto, já vinha um rumor crescente que os planos seguintes logo dariam a ver, em meio à rua mal iluminada: do lado de fora ouve-se os gritos de uma multidão de jovens e crianças – em sua maioria negros – que, à maneira de uma torcida tomada pela euforia, pulavam e gritavam, seguidamente: “e solta o boi/e solta o boi”, num gesto lúdico e provocador. Para dizer com maior justeza, servindo-nos dos termos empregados por Beatriz do Nascimento em *Ori* (1989) – filme que ela narrou e roteirizou ao lado de Raquel Gerber – esses jovens que atiçavam o Boi estavam se aquilombando.

E quanto a esse Boi que andarás pelas ruas da cidade, saindo da periferia para alcançar o centro, arrastando consigo centenas e centenas de pessoas, não é outro senão Exu, o Senhor das Encruzilhadas, como nos diz Pedrina Lourdes Santos. É ele quem abre a festa e desenha, na companhia dos jovens negros, um traçado que des-sincretiza radicalmente a festa, tão marcada pelos

signos católicos, como ressalta a capitã. Quase ao final de seu trajeto pela noite da cidade, já na madrugada, o Boi é recebido e devidamente alimentado na casa de Pedrina, antes de se iniciar o ritual do candombe, com os tambores ancestrais (criados ainda no terrível tempo da escravidão). Essa interpretação – e a própria condução da festa do Rosário – feitas pela mestra teria nos passado inteiramente despercebidas, se não fossem a escuta e o olhar que ela nos propiciou: tanto nas aulas ministradas na universidade quanto no acolhimento que ofereceu à equipe de filmagem e aos alunos do curso, em sua casa, na cidade de Oliveira.

A experiência de realizar este filme em Oliveira, bem como o registro das aulas da capitã Pedrina Lourdes dos Santos na UFMG permitem-nos – à guisa de conclusão – estender o valor desse exemplo ao conjunto da produção audiovisual vinculada ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais. Em seus diferentes formatos e com a peculiaridade de seus recursos expressivos, os vídeos documentam as complexas formas de sistematização e de transmissão – predominantemente orais – do conhecimento produzido pelas culturas tradicionais (indígenas, afro-brasileiras e populares) e que nem sempre encontra formatos adequados no âmbito das publicações impressas. Em uma atitude efetivamente descolonizadora – em contraste com a mono-episteme eurocêntrica – eles trazem, sob o signo do múltiplo, a palavra viva e os modos singulares de enunciação do discurso protagonizado pelas mestras e mestres dos saberes das comunidades tradicionais.

REFERÊNCIAS

BRASIL, André. Lascas do extracampo. **Devire**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, Jan./Jun. 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 86.

GUIMARÃES, César et al. Por uma universidade pluriepsitêmica: a inclusão de disciplinas ministradas por mestres dos saberes tradicionais e populares na UFMG. **Tessituras**, Pelotas, v. 4, n. 2, 2016.

PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver**. Salvador: SEPROMI, 2015.