

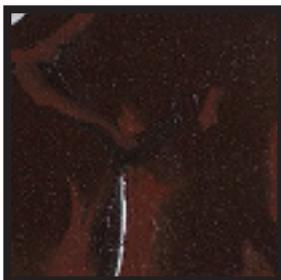
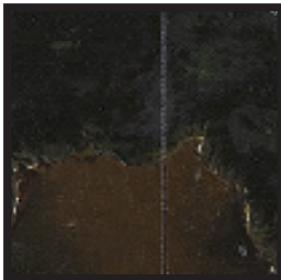
> O PROCESSO DE FILMAGEM NO CAMPO DO PATRIMÔNIO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE ETNOFICÇÃO

PAULA ZANARDI

> paula.zanardi@gmail.com

Mestra em Preservação do Patrimônio Cultural

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional



Resumo>

Este artigo desenvolve sobre o processo de criação do filme etnográfico *Cortadores de Pedra*, realizado, como parte integrante da pesquisa de mestrado, com o intuito de refletir sobre as possibilidades da imagem em movimento na política de patrimônio imaterial do Iphan. O filme se deu em parceria com os extratores de pedra em Campos de São João, situado na Chapada Diamantina, BA, neste artigo explico todas as etapas de criação, desde sua concepção, elaboração das cenas, da relação construída com os interlocutores, das estratégias de filmagem e o processo de montagem. Abordo a metodologia criada para a construção do filme que se utiliza dos momentos de encontro como ferramenta para reflexão e representação das questões em torno do ofício de extrator de pedra. Os dados etnográficos dialogados com as referências do campo da antropologia visual são apresentados ao leitor com o intuito de elucidar as tomadas de decisões para que dessa pesquisa se consolidasse um filme.

Palavras-chave>

Antropologia visual; Filme etnográfico; Patrimônio cultural.

> O PROCESSO DE FILMAGEM NO CAMPO DO PATRIMÔNIO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE ETNOFICÇÃO

PAULA ZANARDI

> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Este artigo faz referência ao filme Cortadores de Pedra, disponível por meio do link:

<https://youtu.be/mTX5BCQIBHw>

1 Introdução

A proposta do artigo aqui apresentado objetiva relatar os processos de construção de um filme de etnoficção realizado durante minha pesquisa de mestrado profissional em Preservação do Patrimônio Cultural (PEP/IPHAN), na qual proponho repensar as produções audiovisuais voltadas à documentação do Patrimônio Imaterial pelo instrumento do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). De maneira experimental, o filme posiciona-se como um laboratório de ideias apontando caminhos possíveis da atuação institucional da política de identificação, uma vez que centraliza a produção audiovisual em tal política, situação que costumeiramente encontra-se às margens das discussões institucionais.

Os filmes produzidos para esse instrumento são realizados ao final da pesquisa, geralmente executados por equipes de cinema licitadas e voltadas a esse fim, que muitas vezes pouco se familiarizam com o assunto, desconhecendo os objetivos do inventário, os sujeitos pesquisados e o contexto de pesquisa. Não é de se estranhar que este descolamento entre a produção imagética e a pesquisa tenha gerado filmes problemáticos¹, sinalizando ao Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) a necessidade de um debate e reflexão sobre a produção fílmica². Para minha pesquisa de mestrado objetivei criar um processo de filmagem para além de uma ação de divulgação e promoção de bens patrimoniais, buscando um engajamento com os sujeitos pesquisados: os extratores de pedra de Campos de São João, povoado pertencente ao município de Palmeiras, situado na Chapada Diamantina, Bahia. Essa produção consolidou-se no filme de 30 minutos intitulado Cortadores de Pedra, apresentado como o terceiro capítulo da dissertação do mestrado profissional em Preservação do

1 Destaco o filme realizado no contexto do INRC do Carimbó, executado por produtora audiovisual que não havia participado da pesquisa. A narrativa do filme trazia falas contrárias ao que defendem os detentores do Carimbó tradicional. A produção não teve autorização de divulgação pelos detentores e suas cópias não puderam ser distribuídas.

2 Em dezembro de 2017 o DPI realizou curso de capacitação em documentação fotográfica e audiovisual do patrimônio imaterial voltado para os técnicos que atuam nas ações do patrimônio imaterial com a finalidade de qualificar as equipes do Iphan para os registros fotográficos e audiovisuais relativos aos processos de Identificação, Reconhecimento e Apoio e Fomento a Bens Culturais de Natureza Imaterial. O curso contou com carga horária de 40 horas e formou 40 técnicos de todo o Brasil.

Patrimônio Cultural (PEP/IPHAN).

A reflexão sobre a imagem em movimento produzida pelo/para o Iphan incorporou as questões trazidas pelos meus interlocutores. Ao criar o filme em parceria com os extratores de pedra inclui em sua análise os indicadores dos principais desafios para a permanência do ofício³, a pesquisa traz as propostas de Jean Rouch acerca da antropologia compartilhada. Sugiro aos leitores que assistam ao filme para a melhor compreensão das referências que o artigo faz, a versão disponível no *YouTube* conta com legendas em português, espanhol e inglês.

2 Da proposta do filme

A proposição da filmagem foi inspirada na antropologia preconizada por Jean Rouch em *A pirâmide humana* (1961), na qual a ficção se faz presente não como metáfora, mas um recurso de linguagem e produção do conhecimento a partir do filme. Se o cinema de ficção tem a pretensão de ser verossímil, Rouch propõe a ficção por essa afastar-se da pretensa proximidade com o real e criar uma realidade no ato da filmagem, co-criando o mundo e não filmando um mundo pronto anterior à 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 precisaria tratar da extração de pedra ou mesmo do ofício, mas que poderia ser sobre o que gostaríamos de dizer, deixando claro que ele “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 ressaltava que era uma oportunidade para eles apresentarem a maneira que enxergam sua profissão, uma vez que o embargo os retrata como criminosos, fato que se ressentem.

A primeira reunião aconteceu na roça de Tatai, sob a mangueira. Monto o tripé e a câmera, mesmo achando que não vá aproveitar nenhuma imagem, porém a ação é um lembrete do que estávamos nos propondo a fazer. Mostro o gravador de áudio *zoom* e explico que aluguei esse equipamento pensando em gravar as canções de Tatai; comentam da existência de uma canção feita sobre os cortadores de pedra de Campos de São João, a qual mais tarde veio compor o filme. Neste dia estiveram presentes todos aqueles que virariam parceiros da realização.

Refletimos sobre o gênero do filme, quais as cenas gostaríamos de filmar, quais personagens estariam nessas. A cada nova gravação se transformava em um produto de nossas reflexões, nosso amadurecimento ao longo do processo pode ser explicado pelas palavras de Piault,

aqueles que se exprimem (nos filmes) falam em seus nomes e não são

³ Em outro artigo (Zanardi, 2019) apresento os desafios para a permanência do ofício: o contexto no qual estão inseridos os extratores de pedra, os embates ambientais, a sobreposição de acautelamentos ambientais e patrimoniais na Chapada Diamantina e a interdição da extração de pedras no povoado estudado.

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).

A transformação da nossa história em torno desse filme também foi percebida por Luís, cortador de pedra e um dos principais interlocutores da pesquisa,

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).

A fala de Luís denota como o ofício passou a ser percebido como uma *coisa da cultura* e como, diferente de só fazer um filme, 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.



Fotografia 1 – Presença em campo, os encontros sendo realizados geralmente na pedreira.

As filmagens ocorreram em nove encontros entre setembro de 2016 e fevereiro de 2017. As idas a campo eram estabelecidas pela mediação de Suelle Santos, esposa de Luis de Jesus, conforme a disponibilidade de todos os envolvidos. Em junho de 2017 voltei com as primeiras cenas editadas para um encontro de montagem coletiva. Posteriormente, retornei em outubro para apresentar a primeira versão do filme, à qual foram feitas algumas alterações sugeridas por eles e que culminou na versão entregue à banca, tendo sido lhes enviada antes por link de *youtube* e aprovada.

O Termo de Autorização de Uso de Imagem e Voz⁴ foi o último documento a ser produzido no processo de pesquisa, às avessas do que se faz comumente durante a prática de Inventário do IPHAN. Nele os extratores autorizam o registro de imagem, voz e interpretação artística já realizada, autorizam também 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. Acredito desta forma ter proporcionado a eles a maneira mais informada de consensuar sobre o uso que fiz do material que criamos. Este termo foi assinado em março de 2018, com o objetivo de integrar a versão de depósito da dissertação e realizar as projeções do filme em Campos de São João e outros povoados.

3 Como filmamos

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

4 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 que ocorreu em dezembro de 2017 na sede do Iphan em Brasília, na qual contou com aulas de audiovisual e de fotografia voltadas para o patrimônio cultural.

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 etnificação como um recurso, produzindo 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-se da comédia para tratar de forma leve o assunto e outros mais sérios, como a falta de equipamentos de segurança que ocasionam 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 acontecimientos originales.” (CAIUBY NOVAES, 2010, p. 113). 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 essas seriam divulgadas ou não, sobretudo pelo temor de que a exposição dos interlocutores pudesse prejudicá-los, devido à irregularidade da extração. Enfatizar constantemente que nenhuma imagem viria a público sem o consentimento deles permitiu que continuássemos a filmar, mesmo depois de terem mostrado para a câmera o uso do explosivo – cena que gerou um conflito entre os participantes. Cada vez mais envolvidos no processo e compreendendo como esse pode ser uma chave para transformar a maneira pela qual são vistos, os cortadores querem ver o filme divulgado amplamente, fazendo questão que suas imagens sejam publicizadas e que seus nomes constem no filme⁵. O histórico das suas relações com o poder público também foi um fator que interferiu na nossa relação, a confiança foi construída aos poucos, com ressalvas 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

5 Também os consulte 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, entre moradores e autoridades, não teriam motivo para esconder o nome no texto que será pouco acessível.

“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 dos sujeitos de pesquisa no local, especialmente porque a situação de litígio entre cortadores e órgãos de fiscalização ambiental já está dada. Refletindo sobre os usos que a pesquisa pode ter após sua entrega, concluí que não poderia oferecer aos cortadores de pedra a garantia de que não seria apropriada indevidamente. Assim, optei por explicitar que o uso indevido do material ou a subversão do que é dito é um risco que corremos, mas que ainda 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, pleiteava à época a aposentadoria por invalidez e temia aparecer trabalhando no filme, tendo sua aposentadoria questionada. Ao longo do processo, acompanhando as filmagens por detrás da câmera, decidi aceitar o risco e aparecer assim mesmo. Desta forma, o filme também se configura como uma possibilidade de apresentar ao mundo a visão dos trabalhadores 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 o embargo 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, à direita da estrada encontra-se o rio Campos de São João, assoreado pela prática do garimpo. Há nessa área algumas casas nas quais ainda não chega energia elétrica e pequenos roçados.

Os interlocutores ressaltam a espontaneidade da produção como um fator que contribuiu para a vontade deles de construir esse projeto, uma vez que eram enfáticos sobre estarem cansados de lidar com órgãos após três anos de tratativas para a regularização da pedreira sem efeito. Segundo Cássio, um dos sujeitos da pesquisa, por ser vinculada ao Iphan⁶, acreditavam que a proposta era algo *mais rigoroso* sobre *ter que legalizar* a extração. Porém a forma *espontânea* e *natural* com a qual conduzimos o processo os deixaram confortáveis com a pesquisa.

6 Em nossas conversas os extratores relatam que conhecem a política de patrimônio material, devido ao tombamento do centro histórico de Lençóis, município vizinho. Contudo, é uma autarquia do governo federal que também atua na fiscalização, a pick-up branca identificada com a logo da instituição é recebida com receio.



Fotografia 2 - Paisagem da pedreira de Campos de São João (Santos, 2016).

Tivemos também que estabelecer o momento do término das filmagens. De fato, muitas outras cenas poderiam ser feitas, havia ainda lugares para serem registrados e pessoas para darem seus depoimentos. Contudo, o que já tínhamos era capaz de agenciar as principais questões e era necessário concluir a coleta de imagens para dar encaminhamento à edição. Mesmo que não incluídas no produto fílmico 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 personificando 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 nas tentativas de regulamentação e retratar a forma como percebem o Estado.



Fotografia 3 - Paisagem da pedreira, caminho de acesso para o caminhão (Santos, 2016).

Outra cena não realizada é a do *carro da fiscalização*. A chegada de uma *pick-up* branca aterroriza os cortadores, que fogem subindo a serra. Luís 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 do embargo é de humilhação dos trabalhadores que tiveram suas ferramentas apreendidas e foram coagidos a expor os compradores de pedra. Alguns, além disso, foram presos.

Respeitar a integridade dos sujeitos também se aplicou ao processo de edição, que deve manter a verdade da filmagem na estrutura narrativa, sem manipular de maneira 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, aberto às alterações sugeridas pelo grupo, reiterando assim uma relação de confiança que cresceu ao longo do processo e em sintonia com a tarefa da antropologia compartilhada em submeter o filme etnográfico ao diálogo com os filmados (SZTUTMAN, 2009, p. 111).

4 A costura da montagem e 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 para fazer uma primeira seleção. A seleção dos vídeos prezou pelo conteúdo mais do que pela qualidade da imagem, som, enquadramento e outros aspectos técnicos.

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 em razão da narrativa. Na ilha de edição, o filme ideal se desfaz para poder realizar-se 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 refere-se à negociação da filmagem. Se eu reclamo pela autoria compartilhada dos inventários, é porque 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 expõe tanto a criação da cena quanto sua atuação, também apresentando as novas reflexões que surgem 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 que o cinema documental contemporâneo

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/para o Iphan. 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 pela legalização da extração de pedra. Assim, exibio 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.

Ao documentar as formas de fazer pretendo mostrar o que não é possível de ser dito com palavras e, no âmbito das políticas de Patrimônio Imaterial, fazer emergir os significantes necessários para a construção narrativa deste ofício enquanto patrimônio, o qual residem em um repertório de gestos estando intimamente associados à corporeidade 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 ferramentas e das matérias primas, saberes pautados no sentido do tato; uma série de técnicas do corpo (MAUSS, 1974) que constituem o cerne do bem cultural em si.

O último critério que usei para a seleção das cenas foi o de 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 tal reflexão se faz presente nele. É a partir desta experiência de ficcionalizar a

própria vida que os extratores formulam suas demandas, nas palavras de Sztutman: “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, trouxe 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, não se tratando de imagens previamente esquematizadas para acontecer, mas de um filme que anda pelas pedras e revela o que está sendo proposto naquele instante. A proposta visual da edição foi de preservar 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.



Fotografias 4 e 5 - (Esq.) Caminhar sobre pedras soltas é mais um desafio para a filmagem, porém escolhemos incorporar (Dir.) a irregularidade das faces da pedra como linguagem estética do filme. (A autora, 2017).

A pedra como metáfora da edição do filme fez sentido para os interlocutores, que concordaram com a ideia da edição incorporar o erro como linguagem. Os enquadramentos ruins, a luz que estoura, o fora de foco, a pessoa que passa na frente da câmera. Escolhemos por 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 de proposta de montagem coletiva⁷ 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; a outra apresenta o trabalho de extração do carvão e comentam as queimadas na Chapada Diamantina e a terceira mostra a preguiça da pedreira e os

⁷ 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, além dos principais interlocutores – Tatai, Marcos, Luís, Cássio, Amarildo e Suele – pessoas da comunidade que até então não haviam participado dos encontros.

desafios de se manter no ofício. 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. Impressionam-se 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.



Fotografia 6 - Primeira projeção de três trechos do filme (a 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 da dissertação. Para compreender quais seriam os critérios para a montagem – explicitados acima – foi necessário conhecer intimamente o resultado das filmagens, decupar⁸ todo o material para saber o que o conteúdo total poderia fornecer.

A aprendizagem da edição pelos cortadores não estava em pauta. Isso se deu por aspectos práticos, já que eu não poderia remunerá-los pelo tempo dedicado e nem dispunha

⁸ O processo que realizei e ao qual me refiro como decupagem corresponde à seleção do material bruto, sincronização de vídeo e áudio e criação de sequências temáticas.

de ilhas de edição para que todos pudessem aprender. Também não havia interesse manifesto da parte deles neste ofício. Estava dado na relação que tínhamos papéis diferentes nessa construção do filme.

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. Foi-me necessário mais de uma vez levantar o debate sobre a narrativa fílmica para pensarmos estas questões.



Fotografia 7 - A linha do tempo da ilha de edição sendo criada manualmente (a autora, 2017).

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 reencontro, 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 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 apontam⁹ ferramentas no fole foi considerada *muito real*.



Fotografia 8 - Vista da pedreira (Santos, 2016).

Ressaltaram mais de uma vez que há um grande desconhecimento dos habitantes do povoado sobre o que é a pedreira e como é o trabalho. Muitos nunca entraram na área, sobretudo as mulheres. Segundo meus interlocutores, há um imaginário de que a pedreira seja muito grande ou fonte de enorme renda. Dessa maneira, o filme possibilita 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 considerava erros técnicos, como o som estourado pelo vento, é entendido como um fator importante para vivenciar a lida 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,

⁹ Termo usado para se referir à afiação do instrumento.

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 conteúdo. A proposta era montar a linha narrativa inteira neste dia, porém quando chegamos à cena do *fogo* a discussão fugiu de construir a sequência para discutir se essa deveria compor o filme ou não. Passamos o resto do encontro neste embate e decidimos que eu montaria com a cena, tendo como linha narrativa a sequência do ofício e depois de assistir o resultado final pensaríamos se incluiríamos a cena polêmica ou não. Essa proposição era 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 removê-la, mas recriar como essa história seria contada. Ao assistirem decidiram mantê-la. Este desejo deve-se em partes ao ineditismo desta cena para eles mesmos: quando usam detonadores, os extratores correm para se esconder de possíveis estilhaços; até esta filmagem nunca tinham visto uma explosão. Poucas adaptações foram solicitadas neste momento, são elas:

1. A exclusão de algumas imagens do *fogo*, deixando mais subentendido o modo de fazer, porém sem comprometer o entendimento da cena.
2. Eliminação do nome da empresa que Luis cita ao comparar a extração em Campos de São João à mineradora mais próxima.
3. Exclusão do trecho de uma fala que demonstrava a ciência da irregularidade da prática;
4. Correção do 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-o por outros ângulos. Após este segundo encontro de montagem, poderiam ser realizados inúmeros outros. Contudo, por uma limitação de tempo, decidi parar por ali, sabendo que a cópia enviada à banca carecia ainda de uma finalização de som e legendas.

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).

A seguir teço alguns comentários sobre cada uma das sequências do filme.

5.1 Carvão

“Tem que começar pelo carvão, não tem jeito”

Luís

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, fazendo o carvão para utilizar o fole e forjar as ferramentas e então podendo 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. Essa, com suas 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 Parque Nacional da Chapada Diamantina (PNCD) e veem nele o fim do desenvolvimento dessas atividades na região. O descontentamento com a presença do parque levaria os extratores de pedra a causarem as queimadas.

5.2 Fole

A cena consiste em mostrar a forja das molas de camionete *S10* em ferramentas de trabalho. Acompanha-se o processo inteiro: 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 marrão¹⁰ 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-CD¹¹ os extratores de pedra eram os mestres mais lesionados pelo ofício; identificam-se amputação de falanges, estilhaços de pedra que machucam os membros, 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, a qual aliviaria a dor e possibilitaria a continuidade do trabalhando.

5.3 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. Segundo os extratores, a estrutura costuma cair com o vento, por isso alguns preferem trabalhar sob o sol a 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.



Fotografia 10 - Montagem do couro de bode, neste momento não para trabalhar, mas para a realização da cena final. (Santos, 2017).

10 Martelo de ferro usado para quebrar pedras.

11 Inventário Nacional de Referências Culturais dos Mestres Artífices da Construção Civil Tradicional da Chapada Diamantina.

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, pois possui um lajedo contínuo no qual, 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.

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 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”.

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. Segundo Luis,

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 provavelmente também está perpassada pela questão racial, embora não tenhamos aprofundado isso nas nossas conversas. Luis comenta,

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 “você têm que deixar disso, tem que sair disso” isso incomoda. Quando diz “Rapaz você 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 discriminação em relação ao trabalho. (DOS SANTOS, 2017).

5.4 Fogo

A sequência que mostra a explosão da pedra foi a mais controversa entre os cortadores, pois, ao tratar de 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 utilizados. Comprometemo-nos no meio do caminho, optando 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 em ter esse momento registrado. 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.

5.5 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 pensando 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 surpresa assim como os outros. Cássio estava com medo de sofrer represálias e este dia se transformou no diálogo sobre o que queremos fazer com esse filme e como poderíamos continuar filmando. Recriando os laços de confiança, eu, novamente, garanto que não apresentaria nada sem a autorização deles. A cena é sobre esse reencontro.

Ao comentar sobre essa sequência no momento da edição coletiva Luís explana que 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 um/a 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).

5.6 Atravessador

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

Esta cena foi gravada no mesmo dia do fogo. Nela tratamos da comercialização das pedras, representando os momentos em que os interlocutores foram enganados pelo atravessador, as carretas que saíram carregadas de pedras com promessas de pagamentos que nunca vieram, as prefeituras que demoravam a pagar, os 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 serem remunerados. Sentem-se obrigados a vender pelo preço que os caçambeiros querem pagar. Rememoram os momentos em que extraíam, 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).

5.7 Renda

Os cortadores de pedra não conseguem mais se manter somente do ofício. Todos executam alguma outra atividade. Essa sequência acompanha Luís que vende mudas de plantas¹² e Cássio que corta cabelo aos sábados para complementar a renda.

Tal cena, improvisada no ato da filmagem, gerou 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, o momento em que puderam se reinventar.

5.8 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: 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.

Os cortadores que se mantiveram no ofício se dividiram em áreas menores; além de

12 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.

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 prefere 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. 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.

5.9 Cantoria

A música “*Cortador de pedras*”, de Luís Carlos Piedade, foi cedida gentilmente pela sua irmã Sandra Piedade, moradora do povoado.



Fotografia 11 - Mestre Tatai ouvindo a gravação de sua música (Santos, 2017).

A canção, 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 (2007) estão presentes e conscientes d/os “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.”.

Acompanhando os créditos temos 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.

6 Encaminhamentos finais

A partir do relato destas sequências do filme objetivou-se neste artigo detalhar o processo de filmagem realizado em conjunto com os extratores, refletindo sobre os conceitos que trazem para repensar sua atividade e aqueles mobilizados para pensar a nossa produção audiovisual.

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). Propusemo-nos 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. Concluímos em finalizar 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 em parceria 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 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 neste artigo quando me proponho a entender as questões pertinentes aos cortadores a partir do filme.

Comento, para concluir, algumas das 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. 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.

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

tar 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 à cidadania. (REIS, 2018).

REFERÊNCIAS

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)

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

BARBOSA, Andrea *et al.* (Org.) **A experiência da Imagem na Etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

BOUDREAUULT-FOURNIER, Alexandrine; HIKIJI, 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 Antropología Visual**, n. 15.p. 103-125, ago 2010.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista Mana**, vol.14 no.2, Rio de Janeiro, oct. 2008.

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

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

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

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

• HIKIJI, Rose S. G. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Illuminuras**, 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, v.1, p. 515-526. 2012

• 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.

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

• NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

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

• 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**. Rio de Janeiro: juspodvm, 2018.

• 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.

SENNETT, Richard. **O artifice**. 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.

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

ZANARDI, Paula. Embates entre a preservação ambiental e o patrimônio cultural: Os cortadores de pedra na Chapada Diamantina. **Cadernos NAUI**, Florianópolis, v. 08, n.15, jul-dez, 2019.

ENTREVISTAS

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.

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

FILMES CITADOS

A PIRÂMIDE humana. Direção de Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, 1961. (90 min.)

AS CANÇÕES. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Videofilmes, 2011. (1h 31min.)

CORTADORES de Pedra. Direção de Paula Zanardi. 2017. (30 min)

JOGO de Cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Videofilmes, 2007. (1h 45min.)

THE FILMING PROCESS IN HERITAGE POLICIES: AN ETHNOFICTION EXPERIENCE.

Abstract: This article reflects on my process for creating the ethnographic film *Cortadores de Pedra*, made as part of my master's research, to reflect upon the use of videos in immaterial heritage policies. The film was made in partnership with the stonecutters from Campos de São João, in Bahia, Brazil. From its conception and the creation of the scenes, the relationships built with my interlocutors, the filming strategies, to the process of editing. I explain the methodology that underpins the creation of this film, which uses moments of encounter with the community as a tool for reflection and representation of issues around the stonecutter's craft. The ethnographic data in dialogue with the visual anthropology references are presented to elucidate the process that took place in order to build a film from this research.

Keywords: Visual anthropology; ethnographic film; cultural heritage.

Recebido em 31 de maio de 2019

Aprovado em 06 de novembro de 2019