

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Instituto de Geociências e Ciências Exatas  
*Campus de Rio Claro*

ANA CAROLINA RIOS GOMES

**GEOGRAFIA, PATRIMÔNIO E DIVERSIDADE CULTURAL:  
LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM AÇÕES EDUCATIVAS**

Rio Claro - SP  
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Instituto de Geociências e Ciências Exatas  
*Campus de Rio Claro*

ANA CAROLINA RIOS GOMES

**GEOGRAFIA, PATRIMÔNIO E DIVERSIDADE CULTURAL:  
LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM AÇÕES EDUCATIVAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas do Campus de Rio Claro, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Geografia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> D.ra Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro

Rio Claro - SP

2016

910.1 Gomes, Ana Carolina Rios  
G633g Geografia, patrimônio e diversidade cultural : linguagem audiovisual em ações educativas / Ana Carolina Rios Gomes.  
- Rio Claro, 2016  
139 f. : il., fots.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Geociências e Ciências Exatas  
Orientadora: Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro

1. Geografia humana. 2. Geografia cultural. 3.  
Antropologia visual. 4. História oral. 5. Documentário  
etnográfico. I. Título.

ANA CAROLINA RIOS GOMES

**GEOGRAFIA, PATRIMÔNIO E DIVERSIDADE CULTURAL:  
LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM AÇÕES EDUCATIVAS**

Comissão Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> D.ra Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro (orientadora)  
ICGE/UNESP - Rio Claro (SP)

---

Prof. Dr. João Pedro Pezzato  
IB/UNESP - Rio Claro (SP)

---

Prof.<sup>a</sup> D.ra Daniela Cristina Lopes de Abreu  
ASSER - Rio Claro (SP)

---

Prof.<sup>a</sup> D.ra Maria Teresa de Arruda Campos  
Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro - Rio Claro (SP)

---

Prof.<sup>a</sup> D.ra Vilma Terezinha de Araújo Lima  
ENS/UEA – Manaus (AM)

Rio Claro, 11 de Março de 2016.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> D.ra Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro, que admiro como professora, pesquisadora e, antes de tudo, como pessoa. Sou grata pela oportunidade, pelas orientações e pela amizade. Obrigada por compreender e apoiar minhas escolhas.

Agradeço também aos professores presentes na banca de minha qualificação, Prof.<sup>a</sup> D.ra Daniela Cristina Lopes de Abreu e Prof. Dr. João Pedro Pezzato, que foram extremamente generosos no referido exame, considerando os entraves encontrados no desenvolvimento da pesquisa, pontuando questões pertinentes e me auxiliando na condução do trabalho. Ambos estiveram também presentes na banca de defesa do Doutorado ao lado da Prof.<sup>a</sup> D.ra Vilma Terezinha de Araújo Lima e da Prof.<sup>a</sup> D.ra Maria Teresa de Arruda Campos, às quais estendo e reforço os agradecimentos pelas contribuições apresentadas no ato da defesa.

Ao Programa de Pós Graduação em Geografia da UNESP de Rio Claro, por toda sua estrutura: docentes, discentes e funcionários.

À CAPES e Cnpq, pelo apoio e financiamento fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa em suas primeiras etapas, possibilitando maior dedicação à integralização dos créditos em disciplinas no primeiro ano da pesquisa e a participação em eventos, contribuindo para o desenvolvimento do trabalho como um todo.

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional e pelas vivências que construímos juntos ao longo dos meus 31 anos. Vocês são a melhor parte da vida!

Agradeço ao Júlio por me mostrar do jeito mais bonito as diversas versões da palavra companheirismo. Obrigada por tanto amor!

Agradeço também aos amigos, que, assim como a família e o companheiro, respeitaram minha ausência em decorrência da conclusão deste ciclo.

Que novas e mais poéticas formas de ser e viver surjam a partir de tantas trocas de saberes!

*Ninguém aprende sozinho e ninguém ensina nada a ninguém;  
aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo.  
(FREIRE, 1987, p.39)*

## RESUMO

A produção e o uso de imagens sempre estiveram presentes ao longo da história do pensamento geográfico, bem como nos estudos antropológicos. Com o advento de novas tecnologias, a utilização de recursos audiovisuais para a elaboração e difusão de saberes vem se intensificando, muitas vezes como tema central para o desenvolvimento de pesquisas. Ao mesmo tempo, questões relativas à Diversidade e ao Patrimônio Cultural estão em evidência nas políticas culturais e também nos estudos acadêmicos. Diante desse contexto, o objetivo da presente pesquisa é articular essas vertentes, analisando a potencialidade dos registros de práticas culturais a partir das intersecções entre a História Oral e a Linguagem Audiovisual, concretizadas em documentários etnográficos. Além de empoderar comunidades que participam da produção e difusão desses registros audiovisuais, reconhecendo sua importância social e narrando sua própria história, constatamos, por meio de uma ação educativa a partir da recepção de documentários por parte de alunos do ensino superior em Geografia, que o material produzido tem o potencial pedagógico, em sentido lato, de aproximar diferentes contextos culturais e promover relações de identidade e alteridade mediadas pelo audiovisual. A abordagem etnográfica em sala de aula indicou que, por captar atenção e emoção, a linguagem audiovisual é capaz de favorecer a imersão dos espectadores nos modos de vida, na realidade que se registra e se apresenta, trabalhando as geograficidades e historicidades de distintas comunidades para contextualizar as diferenças e conviver com outros modos de ser e estar no mundo, promovendo a diversidade cultural.

**Palavras-chave:** Geografia Cultural. Antropologia Visual. História Oral. Documentário Etnográfico.

## ABSTRACT

The production and use of images have always been present throughout the history of geographical thought and in anthropological studies. With the advent of new technologies, the use of audiovisual resources for the development and dissemination of knowledge has intensified, often as central to the development of research. At the same time, issues relating to diversity and cultural heritage are evident in cultural policies as well as in academic studies. In this context, the aim of this research is to articulate these aspects, analyzing the potential of the records of cultural practices from the intersections between oral history and Audiovisual Language, implemented in ethnographic documentaries. In addition to empowering communities participating in the production and dissemination of these audiovisual records, recognizing their social importance and narrating his own story, found through an educational action from the reception of documentaries by students in higher education in geography, the produced material has the pedagogical potential in the broad sense, to approach different cultural contexts and promote identity and alterity relations mediated by audiovisual. The ethnographic approach in the classroom indicated that, by capturing attention and emotion, audiovisual language is able to favor the immersion of spectators in life so in fact that records and displays, working the geofraficidades and historicity of different communities to contextualize the differences and get along with other ways of being in the world, promoting cultural diversity.

**Keywords:** Cultural Geography. Visual Anthropology. Oral History. Ethnographic Documentaries.



## Índice de figuras

Figura 1: Saveiro É da Vida.....	59
Figura 2: Mestre Xagaxa apresentando suas narrativas.....	61
Figura 3: Mestre Carpinteiro Dego, fazendo os reparos em seu saveiro.....	63
Figura 4: Mestre Carlos e seu ajudante a bordo do saveiro, circulando entre grandes embarcações próximo a Salvador-BA.....	65
Figura 5: Turistas a bordo do saveiro É da vida em Salvador-BA.....	66
Figura 6: Saveiro Sombra da Lua, bem tombado como patrimônio da paisagem cultural pelo IPHAN.....	67
Figura 7: Bixku narra a história do povo Huni Kĩ.....	69
Figura 8: O Pajé, Agostinho, conta suas histórias ao lado de seu filho, Siã.....	71
Figura 9: Imagens de arquivo trazem a mobilização indígena frente aos abusos cometidos no período de extração da borracha.....	74
Figura 10: Cineasta indígena em cena.....	76
Figura 11: Projeção das gravações na aldeia. A experiência da própria imagem.....	78

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - Geografia e cultura visual.....	17
1.1. Geografia Cultural.....	17
1.2. Paisagem em transformação.....	21
1.3. Antropologia Visual.....	23
CAPÍTULO 2 - Diversidade e patrimônio cultural.....	26
2.1. Diversidade, Emancipação e Empoderamento.....	27
2.2. Patrimônio Cultural Imaterial.....	33
2.3. Pesquisa e difusão de bens culturais imateriais.....	37
2.4. Educação patrimonial.....	39
CAPÍTULO 3 - Metodologia do trabalho empírico.....	41
3.1. História Oral e Linguagem Audiovisual.....	45
3.2. Patrimônio em imagens e sons em movimento: experiências brasileiras.....	52
3.2.1. Vídeo nas Aldeias.....	54
3.2.2. Etnodoc.....	56
3.3. “Vento Leste” (Etnodoc) - Descrição do documentário.....	57
3.4. “Já me transformei em imagem” (VNA) - Descrição do documentário.....	68
CAPÍTULO 4 - Abordagem etnográfica em sala de aula: a experiência com os alunos.....	81
4.1. Análise dos dados.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	97
APÊNDICE - Roteiro para elaboração do trabalho final.....	102
ANEXO A - Edital Etnodoc 2011.....	123
ANEXO B - Documentários produzidos pelo Etnodoc.....	132

## INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XX é marcada por avanços em democracia e direitos humanos no mundo e no Brasil, por meio de importantes ações e da elaboração de documentos norteadores de práticas humanitárias, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (Assembleia Geral das Nações Unidas - AGNU, 1948), a Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988), a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2002), a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003), além de significativas conquistas trabalhistas e avanços dos movimentos sociais, e, mais recentemente, das políticas afirmativas de cotas raciais e a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio (Leis Nº 10.639/03 e Nº 11.645/08, CF-88).

Entretanto, diante de todas estas conquistas, observamos atualmente uma onda de atitudes conservadoras que busca ocultar ou, em última análise, negar a diversidade, buscando promover a padronização de comportamentos humanos e considerando certas práticas culturais - e, mais que isso, determinados grupos culturais - superiores à outros.

Diante deste contexto, a comunidade acadêmica, em suas pesquisas científicas, tem a possibilidade e, mais que isso, o dever político de se posicionar frente a esses retrocessos que vão de encontro aos avanços humanitários conquistados ao longo de séculos, colaborando para o desenvolvimento de um pensamento mais crítico e reflexivo.

Com o intuito de promover reflexões acerca da diversidade cultural, considerando a multiplicidade de sujeitos e de formas de ser e estar no mundo, questionando a história única, propagada por historiografias oficiais, trazendo à tona a “experiência daqueles que vivem às margens do poder, cujas vozes estão ocultas” (Thompson, 1992), propomos a presente pesquisa.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa qualitativa, que busca tecer considerações sobre os usos de registros em imagens e sons nos estudos em Geografia, aproximando aos estudos da Antropologia Visual, em diálogo com as questões relativas à Diversidade e ao Patrimônio Cultural, tomando a utilização

desses registros audiovisuais como importante estratégia de reconhecimento, valoração e difusão de bens culturais.

Assim, é proposta a reflexão sobre as formas como esses documentários são produzidos e sobre a potência das práticas educativas que podem ser desenvolvidas a partir destes, buscando trabalhar a diversidade dos povos e a interpretação de culturas através do contato com "o outro" por meio da experiência audiovisual, que por captar atenção e emoção favorece a imersão dos espectadores no modo de vida, na realidade que se registra e se apresenta, visando expandir a compreensão sobre a diversidade cultural e possibilitando diferentes formas de diálogo entre culturas.

Para estabelecer os procedimentos de investigação e trabalho de campo que fundamentam a presente pesquisa, partimos do princípio de que o trabalho do pesquisador se torna tanto mais complexo quanto mais subjetivas, dinâmicas e mutáveis forem as variáveis que estuda, como os seres humanos e suas manifestações culturais, cuja expressão se dá a partir da imaginação e da criatividade, sendo constantemente recriadas. Para lidar com este desafio, estabeleceu-se uma série de leituras e o estudo sobre produções audiovisuais relativas ao patrimônio cultural.

Num primeiro momento, as leituras se orientaram em torno dos documentos oficiais de políticas patrimoniais e de promoção de diversidade cultural norteadores das ações internacionais (ONU) e nacionais (IPHAN) em paralelo com a análise de clássicos e outros escritos mais atuais. A partir disso, foram desenvolvidas algumas práticas educativas utilizando documentários juntos aos alunos dos primeiros anos de Ecologia e Geografia, na disciplina de Antropologia, durante os dois semestres do estágio de docência realizado pela pesquisadora na UNESP de Rio Claro, no ano de 2013.

Em 2014, leituras foram feitas sistematicamente, buscando embasamento teórico-metodológico que sustentasse a tese que será apresentada neste trabalho. Além disso, foi feita uma imersão profunda nos documentários etnográficos desenvolvidos no Brasil.

A partir dessas ações e considerando a necessidade de estabelecer um recorte para as investigações a respeito do potencial pedagógico, em sentido lato,

dos documentários em práticas educativas, foram realizadas observações *in loco*, utilizando elementos da etnografia aplicada à investigação científica, como a observação participante e a descrição densa, e também a utilização de outros processos metodológicos como a aplicação de questionário.

Como objeto de estudo temos: de um lado, os documentários etnográficos escolhidos para o desenvolvimento da pesquisa, considerando a análise geográfica dos seus conteúdos e suas formas de produção; e de outro, de forma complementar e igualmente importante, uma turma de alunos do curso de Geografia da Unesp de Rio Claro, com a qual se desenvolveu uma ação educativa a partir da recepção dos documentários pelos alunos, de forma interpretativa, relacionando conceitos num processo de ensino-aprendizagem, como será detalhado em momento oportuno.

Da mesma forma, a hipótese central do projeto, a partir da qual a pesquisa será apresentada, se desdobra sob duas perspectivas: a de que as comunidades, especialmente aquelas de tradição oral, tem no audiovisual uma linguagem - e um recurso - que permite sua autorrepresentação, sua autonomia para contar para outros grupos sua história e suas práticas culturais, como sujeitos de seu lugar de fala<sup>1</sup>; e a de que trata-se de um processo de empoderamento e emancipação não apenas dos grupos que participam dessas produções e tem suas práticas registradas em imagens em movimento, mas também daqueles que assistem a essas produções e, a partir delas, ampliam seus repertórios culturais, sendo capazes de relativizar pontos de vista e desenvolver a alteridade a partir da experiência do contato com o outro por meio da linguagem audiovisual.

Para apresentar o desenvolvimento do trabalho e sustentar essa hipótese, pretendemos partir da contextualização da pesquisa, buscando, desde já esclarecer a trajetória da investigação científica por parte da pesquisadora.

A presente pesquisa se desenvolveu a partir do pressuposto de que para interpretar processos culturais é fundamental conhecer os contextos de sua produção e reprodução, bem como os locais de fala dos envolvidos, isto é, suas condições sociais e culturais em relação ao tema, diferenciando o “falar de si” do “falar sobre”, a fim de considerar a conjuntura de formulação de seus

---

1 A formação e a comunicação audiovisual tem se mostrado como uma importante estratégia de valorização dos bens culturais, no processo de identificação, registro e divulgação do patrimônio de uma comunidade por ela própria, numa perspectiva de construção de conhecimento “com” e não “sobre”, de produção partilhada de conhecimento (Bairon, 2010).

posicionamentos.

Neste sentido, informamos que essa pesquisa é qualitativa e, como tal, o sujeito pesquisador não se anula. Oliveira (2006), ao descrever etapas do trabalho científico, afirma que quando o pesquisador se julga preparado para partir para a investigação científica empírica, o objeto de estudo já foi modificado pela forma com que é visto. Em outros termos, o objeto é analisado e interpretado segundo o repertório cultural e o esquema conceitual que desenvolveu a maneira do pesquisador ver a realidade, de acordo com o lugar de onde ele vê – o lugar social do pesquisador.

É evidente que as metodologias científicas foram desenvolvidas de maneira a minimizar, ou melhor dizendo, esclarecer as questões subjetivas presentes na pesquisa. Sendo assim, neste momento específico, ousou escrever ao leitor em primeira pessoa, para contextualizar meu lugar de fala enquanto pesquisadora.

Minha história de vida desde a primeira infância é marcada pela experiência de morar em diferentes lugares, tendo vivido em 8 cidades brasileiras até os meus 15 anos, conhecendo pelo menos quatro das cinco grandes regiões brasileiras propostas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

Desde cedo notei as diferenças entre viajar para um lugar e morar nele. E desde essa época percebia, sem ainda propor hipóteses científicas sobre, questões de identidade e alteridade desenvolvidas a partir dos aspectos simbólicos da cultura presentes nas características das paisagens, nas toponímias, nos modos de falar, de se vestir, das manifestações artísticas, etc.

Talvez por ter gostado tanto dessa experiência de vida, por ter tido uma pequena amostra do que a Geografia poderia abarcar enquanto ciência que estuda as relações entre os seres humanos e o meio em que vivemos, em seus infinitos desdobramentos, decidi cursar Geografia na universidade. E mesmo diante da gama de possibilidades existentes no escopo dessa ciência, segui com meus interesses voltados aos aspectos culturais e simbólicos da humanidade.

Em meu trabalho de conclusão de curso, estudei a recriação da Folia de Reis no interior de São Paulo, estabelecendo reflexões sobre simbolismo, religiosidade e patrimônio cultural. No mestrado pesquisei a identidade cultural gaúcha e a complexidade de relações presentes no movimento tradicionalista, questões estas

que me indagavam profundamente desde quando morei no Rio Grande do Sul, durante a adolescência.

Tanto no TCC quando no mestrado senti a necessidade do registro audiovisual do trabalho de campo e incorporei à pesquisa uma densa iconografia com a intenção de possibilitar ao leitor uma proximidade maior com o objeto de estudo apresentado. A sensação que eu tinha era a de que, apesar dos esforços em descrever densamente, textualizando e traduzindo o observado em campo, nuances importantes escapavam neste processo, e que apenas as imagens, especialmente as imagens e sons em movimento, seriam capazes de abarcar a complexidade das manifestações culturais em estudo.

Cabe dizer que nesse meio tempo atuei como professora de Geografia junto ao ensino fundamental e, seguindo com minha inquietação explicitada acima, tinha como prática recorrente em sala de aula o trabalho com filmes e documentários que, de alguma forma, proporcionassem a ampliação dos repertórios culturais dos educandos. Alunos de 11 a 13 anos, que nunca haviam saído do interior de São Paulo, conheciam paisagens e experiências culturais diferentes das suas a partir da linguagem e do recurso audiovisual, sempre numa perspectiva de relativismo cultural, propondo a reflexão sobre os diferentes contextos geográficos, históricos e sociais envolvidos na construção de padrões culturais.

Em 2010 passei a trabalhar no Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro “Oscar de Arruda Penteado”, onde supervisionei o Projeto “Portal Memória Viva”<sup>2</sup>, que associa a metodologia da história oral e recursos audiovisuais, objetivando o levantamento, registro e difusão de histórias que até então haviam sido ignoradas pela historiografia oficial, a partir da narrativa de seus protagonistas. Trata-se de um projeto fundamental para o conhecimento da história rio-clarense a partir de outras versões, a partir do olhar de quem viveu essa história sob outras perspectivas.

Apesar da relevância deste projeto, que segue com seu trabalho rendendo importantes debates sobre a história do município, eu, particularmente, sentia a necessidade de buscar a geofricidade, de registrar e divulgar a presença da paisagem enquanto *matriz* e *marca* (BERQUE, 1998) de ações culturais e

---

2 Disponível em: <<http://www.memoriaviva.sp.gov.br/>> Acesso em: 13 de outubro de 2015.

transformações sociais. Foi a partir desta inquietação que propus o projeto de pesquisa para o doutorado sobre as possibilidades de identidade, alteridade, empoderamento e emancipação a partir dos documentários etnográficos, que, por sua vez, registram as histórias contadas por seus personagens a partir da paisagem em que eles vivem. A ideia é desenvolver a análise sob duas perspectivas principais: a do contexto de produção desses documentários e a da recepção dos mesmos pelos espectadores, que vivem em outros contextos sociais e culturais, por meio de ações educativas.

Durante o processo de pesquisa do doutorado, no ano de 2013, surgiu a oportunidade de trabalhar com ação cultural no Serviço Social do Comércio - SESC São Paulo, o que ampliou as margens da pesquisa, passando a considerar de forma mais evidente a pluralidade de representações simbólicas, a diversidade de pensamento, a educação não-formal, bem como o papel da arte e das experiências estéticas e sociais nas reflexões críticas sobre o sujeito e a sociedade.

Feitas estas considerações a respeito de minha trajetória pessoal e profissional que orientou as rotas para chegar ao desenvolvimento do presente trabalho, é possível apresentarmos o restante da estrutura da pesquisa e, em cada capítulo, as reflexões suscitadas por esta.

No primeiro capítulo, estabelecemos reflexões a respeito da presença das imagens na elaboração e difusão do conhecimento científico, desenvolvendo um estudo sobre a Geografia Cultural e o conceito de paisagem, propondo contrapontos e paralelos com a Antropologia Visual.

No segundo capítulo serão abordadas questões relativas ao conceito de Cultura, Desenvolvimento Humano, Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial, recorrendo especialmente à convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, proposta pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e à trajetória da política de salvaguarda estabelecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O terceiro capítulo é dedicado à reflexão sobre a História Oral e a Linguagem Audiovisual, destacando as questões de autoridade, representação, local de fala, participação dos grupos envolvidos no processo de registro e difusão desses



materiais, relatando experiências brasileiras de produção audiovisual voltadas ao patrimônio cultural: Vídeo nas Aldeias<sup>3</sup> e Etnodoc<sup>4</sup>.

O quarto e último capítulo traz uma etnografia em sala de aula, propondo uma explanação pormenorizada, uma descrição pretensamente densa sobre a pesquisa desenvolvida junto aos alunos de graduação em Geografia, na intenção de analisar qualitativamente o potencial dos documentários para a ampliação da noção a respeito da diversidade cultural e da importância da valoração de bens culturais imateriais, numa perspectiva de educação patrimonial pelo viés geográfico: paisagens, narrativas e noções sobre a cultura e meio ambiente.

---

3 Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>> Acesso em: 05 de dezembro de 2015.

4 Disponível em: <<http://www.etnodoc.br>> Acesso em: 23 de novembro de 2015.

## **CAPÍTULO 1 GEOGRAFIA E CULTURA VISUAL**

As ciências sociais como um todo, desde sua gênese, utilizaram de imagens para a construção de seu pensamento, elaborando e difundindo pesquisas e conhecimentos produzidos.

A centralidade das imagens na construção do conhecimento tem sido cada vez mais evidente na Geografia, especialmente nos estudos que apontam a dimensão cultural como central para o entendimento das sociedades contemporâneas.

### **1.1. Geografia Cultural**

A geografia cultural tem suas origens nos anos de 1890, no contexto de formação da própria geografia, buscando estabelecer a identidade desta ciência. Claval (1999) propõe a classificação da Geografia Cultural em três fases, como explicaremos a seguir.

A primeira fase da Geografia Cultural, entre 1890 e 1940, se desenvolve na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, privilegiando o conceito de paisagem cultural e de gêneros de vida como resultado das relações entre sociedade e natureza, dedicando-se mais às técnicas e à dimensão material da cultura. As experiências subjetivas e as representações foram abandonadas. À esta fase, são empregadas ainda hoje diversas críticas, especialmente no que tange à materialidade da cultura e ao próprio conceito de cultura como entidade supra-orgânica que pairava sobre a sociedade, com suas leis próprias atuando sobre indivíduos sem autonomia. A cultura era considerada, sob este ponto de vista, como algo exterior aos indivíduos.

A segunda fase apontada por Claval (1999), corresponde a um período de pouco desenvolvimento da Geografia Cultural, tendo em vista a expansão da geografia regional hartshorniana, entre 1940 e 1955, e da revolução teórico-quantitativa, entre 1955 e 1970. O contexto mundial, marcado pela segunda guerra, pelo avanço capitalista e pelas transformações da organização do espaço, conduziu o enfoque dos estudos geográficos para questões mais

pragmáticas, pautadas em dados estatísticos.

Foi a partir dos anos 70 que a Geografia Cultural começou a desenhar sua terceira fase, marcada por uma profunda reformulação, embasada em debates epistemológicos, teóricos e metodológicos, fazendo emergir uma geografia crítica e subcampos de estudo que constituíram a Geografia Cultural Renovada na década de 1980.

Em território nacional, é apenas a partir de 1993 que a geografia cultural se institui por meio da criação do Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Espaço e Cultura – NEPEC, vinculado ao Departamento de Geografia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ.

O ressurgimento da Geografia Cultural se dá na conjuntura pós-positivista, a partir do reconhecimento de que “a cultura reflete e condiciona a diversidade da organização espacial e sua dinâmica” (CORRÊA, R.L., 1999, p.51), sendo imprescindível para o entendimento do mundo. Essa renovação na geografia cultural é fruto de diversas influências:

De um lado, a geografia cultural que a antecedia; de outro pelo materialismo histórico e dialético, que considera a cultura simultaneamente como um reflexo e uma condição social. Finalmente, pelos aportes das filosofias do significado através da geografia humanista (Holzer 1996), que valoriza a experiência, a intersubjetividade, os sentimentos, a intuição e a compreensão daquilo que não se repete. A inclusão no temário da geografia cultural pós-positivista, das diversas dimensões não-materiais da cultura é um elemento de diferenciação e, simultaneamente, de enriquecimento da geografia cultural pós-1970 (Claval, 1995). (CORRÊA, R.L., 1999, p.51-52)

Reformulada no contexto da “virada cultural”, onde a conjuntura de transformações sociais pelo mundo coloca em evidência a dimensão cultural dos processos em curso, a geografia cultural se amplia, articulando em si a herança saueriana e as novas contribuições advindas da “fenomenologia, hermenêutica e materialismo histórico e dialético, das ciências sociais como a antropologia interpretativa, linguística, história da arte e semiótica.” (CORRÊA, R.L., 2011, p. 8)

Para Claval (1999) é esse novo ponto de vista, cultural, que torna possível a superação dos entraves apresentados pelo método positivista, isto porque:

A abordagem cultural sublinha o papel da comunicação na aquisição da bagagem de *savoir-faire*, de atitudes, de conhecimentos e de crenças de cada um. A percepção do real, os meios para modificá-lo e os sonhos, que muitas vezes servem de modelo para a ação, são produtos originais da cultura: é esta a importância desses temas. (CLAVAL, 1999, p.59)

Não é um novo campo de investigação que origina a abordagem cultural. Os objetos de investigação, já vem, há muito, sendo explorados pela ciência geográfica, no entanto, eram considerados à luz apenas das características que prevaleciam na sociedade, não se atentando para nuances menos evidentes. A diferença está na nova forma de pensar a própria geografia.

Neste sentido, temos uma concepção relacional da cultura, onde, diferente da perspectiva sauerinana, ela não é um dado pronto elaborado a partir dos hábitos que prevalecem, mas sim construído e constantemente recriado a partir das redes de contato entre grupos sociais, pelas quais circulam informações e significados. A cultura é, assim, fruto das relações entre as esferas de intercomunicação nas quais o indivíduo, ou o grupo social, atua, o que nos leva ao entendimento da geograficidade e da historicidade que contextualizam suas ações.

De forma abrangente, podemos definir a geografia cultural hoje como um campo da geografia que se dedica ao estudo de significados, já que “toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação” (COSGROVE, 2003, p. 103). Nas palavras de Corrêa (2009), tanto a produção quanto a reprodução da vida material são sustentadas “pela produção simbólica – língua, gestos, costumes, rituais, artes, a concepção da paisagem, etc.”, (CORRÊA, R. L., 2009, p.2) e neste sentido define que “a geografia cultural está focalizada na interpretação das representações que os diferentes grupos sociais construíram a partir de suas próprias experiências e práticas” (CORREA, 2007, p. 7).

A nova geografia cultural representa uma guinada de perspectiva na geografia humana, passando a refletir sobre a “experiência do espaço”, isto é: em vez de partir do espaço e/ou da paisagem para estudar as especificidades dos lugares, a proposta passa a ser a de “compreender como a vida dos indivíduos e dos grupos se organiza no espaço, nele se imprime e nele se reflete” (CLAVAL, 2001, p.40).

Exemplificando esse pensamento, Claval (2001) nos instiga sobre a questão das diferenciação dos lugares:

Por que os indivíduos e os grupos não vivem os lugares do mesmo modo, não os percebem da mesma maneira, não recortam o real segundo as mesmas perspectivas e em função dos mesmos critérios, não descobrem neles as mesmas vantagens e os mesmos riscos, não associam a eles os mesmos sonhos e as mesmas aspirações, não investem neles os mesmos sentimentos e a mesma afetividade? (CLAVAL, 2001, p. 40).

Dessa natureza espacial da cultura e da ideia de diferenciação dos lugares, ambas interpretadas por meio de seus significados, surge a noção de “mapas de significados” (JACKSON, 1989) como conceito fundamental para a reafirmação da geograficidade (DARDEL, 2011), que refere-se à própria essência geográfica de ser-e-estar no mundo, à cumplicidade obrigatória entre Terra e o homem essencial à existência humana, possibilitando diferentes olhares sobre a ação humana. Esses mapas podem ser pensados tanto literalmente quanto metaforicamente, seja a partir da elaboração de representações cartográficas ou por outros meios visuais que condensem e comuniquem a materialidade e o simbolismo das práticas culturais em estudo, possibilitando a descoberta de seus múltiplos significados no espaço geográfico.

Por se dedicar ao estudo dos significados, a geografia cultural renovada também contempla a forte dimensão política das práticas culturais. Geertz (1997) defende que cultura e política não são esferas distintas da vida social, ao contrário: elas se relacionam de maneira tal a garantir uma política de produção e circulação de significados.

Além de Geertz (1997), Taillard (2003) e Mitchell (2000) também se dedicam ao estudo da natureza política da cultura. Taillard enumera três funções políticas da cultura: *funções de integração*, que abarcam as noções de identidade e pertencimento; *funções de regulação*, que regem o comportamento individual em sociedades tradicionais, marcadas pela oralidade; e *funções de enquadramento*, que são associadas às sociedades com escrita, em relação às quais o poder elabora uma constante reinterpretação da cultura, por meio das historiografias oficiais. Mitchell (2000), de forma mais pragmática, busca potencializar o caráter político da geografia cultural, defendendo que ela intervenha em políticas culturais (CORRÊA, R.L., 2009).

O conceito de cultura adotado por Cosgorve (2000) é pautado em *significado*

e *contexto*: significados elaborados e reelaborados pelos diferentes grupos sociais a respeito das diversas esferas da vida. É entendida também como contexto: “reflexo, meio e condição das diferenças sócio-cultuais, não sendo nem determinantes, nem determinadas.” (CORRÊA, 2014, p. 5)

Cosgrove propõe uma visão marxista para a geografia cultural, onde a cultura, entendida como conjunto de significados e dotada de dimensão política, é o conceito pelo qual os geógrafos culturais definem seus problemas de investigação. Não há um objeto de estudo específico na Geografia Cultural, o que a define é a sua abordagem e os modos de olhar que propõem interpretações das ações humanas em sua geograficidade e historicidade.

A geograficidade é um conceito proposto pelo geógrafo francês Eric Dardel. Tal conceito remete à relação visceral entre o homem e a terra, significa a inserção do elemento terrestre como uma das dimensões fundamentais da existência humana, da mesma forma que a noção de historicidade remete à situação irremediavelmente temporal do ser humano (BESSE, J., 2011). Ainda neste sentido Werther Holzer (2011) traz, a partir da obra de Dardel, que o objeto de estudo da geografia não seria a espacialidade, mas sim a geograficidade, pois o campo de estudo se refere a um espaço adjetivado, significado, o espaço geográfico, e essa qualificação, segundo Holzer, implica na geograficidade do ser-no-mundo.

## **1.2. Paisagem em transformação**

Ao longo da história da humanidade, percebemos inúmeras transformações sociais e da paisagem. Essas transformações são constantes no mundo em que vivemos, acontecem em macro e micro escalas, e se dão por questões econômicas, tecnológicas, sociais, culturais, climáticas, dentre tantos outros fatores.

A paisagem, enquanto conceito chave para muitos estudos geográficos, especialmente no campo da Geografia Cultural, teve, ao longo do desenvolvimento desta abordagem, diferentes definições em busca da compreensão da ação humana transformando a superfície terrestre. Sauer (1925) defende a ideia de paisagem cultural como resultado da ação da cultura, o grande agente modelador da paisagem natural, desconsiderando a ação de agentes sociais concretos, e se dedica a

estudar sua morfologia – função e estrutura, enquanto Cosgrove (1984) estuda a paisagem pelo viés de seu simbolismo, enfatizando a experiência possível de se ter a partir da paisagem, o que possibilita a criação de significados.

Cosgrove (1993) supera a questão da morfologia da paisagem saueriana, aprimorando o conhecimento sobre paisagem cultural. Para o autor, a paisagem tem um sentido político, sendo um “poderoso meio através do qual sentimentos, ideias e valores são expressos” (Cosgrove 1993, p.8) e simultaneamente modelam esses mesmos sentimentos, ideias e valores. Assim, a paisagem deve ser considerada como “um modo de ver” ou, ainda, um produto cultural fruto das interações entre sociedade e natureza, sempre associado às transformações econômicas, sociais, políticas, técnicas e artísticas do contexto.

Para conseguir abarcar a complexidade das paisagens culturais em suas investigações, os geógrafos hoje lançam mão de diferentes tipos de dados e evidências para interpretá-la. Além das clássicas fontes cartográficas e documentos históricos de arquivos, podemos tomar os próprios produtos culturais, poemas, música e filmes, por exemplo, como fontes a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam, como fazem fontes convencionais “factuais”. (COSGROVE, 2004)

Como geógrafo, Cosgrove tinha nas imagens, enquanto representações iconográficas, verdadeiras e importantes fontes de pesquisa e reflexão. Do ponto de vista metodológico, buscando aprimorar o estudo da paisagem, a contribuição de Cosgrove encontra-se, especialmente, na iconografia da paisagem.

Nessa perspectiva visual, refletindo sobre as transformações sociais e da paisagem, sobre os registros e comunicações das atividades humanas no espaço e no tempo, é possível notar uma tendência na geografia brasileira em se voltar para os estudos que tem a visualidade como tema central para o desenvolvimento de pesquisas. Há um aumento no número de estudos com essa temática, apresentando caminhos metodológicos e objetos de estudos diversos e muitas vezes contrastantes. O desafio imposto à geografia brasileira está em refletir e dialogar sobre essas diversidades para consolidar uma abordagem onde as imagens possam não ser encaradas como um “objeto fechado”, mas como uma “fonte de interrogação” (NAVAS, 2007 apud NOVAES, 2013, p. 1)

Segundo Novaes (2011):

Esse tipo de prática, na qual o “registro” segue sendo uma das funções essenciais da imagem, que é utilizada “para contar” uma história específica, dificilmente perderá espaço no discurso do geógrafo. No entanto, estes usos das imagens podem estar inseridos em um contexto de maior consciência e criticidade. Buscando desenvolver uma “metodologia visual crítica”, Rose (2001) estimula uma apropriação mais consciente das imagens na difusão do conhecimento geográfico. Como “crítica”, a autora entende uma postura que busque pensar o “visual” através de uma articulação com significados culturais, práticas sociais e relações de poder (NOVAES, A. R., 2011, p.17).

Corrêa (1999), por sua vez, aponta para a cultura popular, em suas múltiplas manifestações e variações no espaço, e para a interpretação de textos a respeito das paisagens e dos lugares a partir das artes, incluindo o cinema - e aqui entendemos também a linguagem audiovisual, notadamente os documentários etnográficos -, como importantes temas a serem explorados pelos geógrafos que constituem essa nova geografia cultural.

### **1.3. Antropologia Visual**

Desde o surgimento das ciências sociais, registros visuais como a fotografia e o cinema foram utilizados em processos de observação científica. Com as mudanças na sociedade, na ciência e na tecnologia, os usos das imagens em movimento foram ganhando diferentes contornos: ora como instrumental para a pesquisa de fenômenos culturais; ora como ferramenta para ilustrar e difundir pesquisas já realizadas (PIAULT, 1994). Ainda que distintas, essas formas podem contribuir para a valoração de bens culturais e para processos de análises culturais, considerando que a linguagem do movimento registra e apresenta qualidades de comportamento, modos de vida e paisagens associadas de maneira bastante peculiar.

A antropologia visual, enquanto ramo da antropologia que se dedica aos estudos da visualidade, tem sua origem em meados do século XIX, no contexto da expansão industrial, com a proposta de documentar e preservar práticas culturais de sociedades geográfica, física, material e culturalmente distantes (PIAULT, 1992),



consideradas ameaçadas, procurando retratar de maneira fiel, objetiva, a realidade desses grupos estudados.

Considerando seu desenvolvimento a partir do contexto histórico, o cinema e a antropologia, juntos, serviram para “estruturação da percepção espacial, social e cultural e da interação humana” (RIBEIRO, 2005, p. 615). No período entre o fim do século XIX e o início do século XX, os custos dos equipamentos fotográficos e das câmeras de filmagem eram altos, assim, os registros capturados em fotografias e filmes durante as viagens exploratórias eram patrocinados por interesses do capital, portanto, armazenavam e propagavam visões notadamente parciais sobre a cultura do “exótico”, mantendo sociedades e culturas divididas entre aquelas que eram observadas e registradas em meios audiovisuais - geralmente pobres, rurais, femininas; e aquelas que observavam e faziam esses registros, segundo seu próprio olhar e lugar social - geralmente ricas, urbanas, masculinas (RIBEIRO, 2005).

No final dos anos 1960, o surgimento do vídeo contribuiu para a superação dessas questões, mas o processo de edição do material gerado ainda exigia altos investimentos, subordinando a produção a interesses do capital, de caráter geralmente conservador. A era das tecnologias digitais surge, então, como um divisor de águas nesse processo, oferecendo autonomia para os pesquisadores desenvolverem seus estudos e registros visuais, bem como de outros grupos serem capazes de produzir seus próprios registros audiovisuais.

Mais recentemente, com os avanços tecnológicos e a democratização do acesso aos recursos de produção audiovisual, na virada do século, nota-se um movimento em que os *nativos* (Geertz, 1997) passam a reivindicar seu papel de protagonista no registro da própria imagem, a partir de seus pontos de vista sob seus próprios referenciais identitários e suas dinâmicas sociais. Trata-se de uma renovação da antropologia visual, que passa a ser utilizada como recurso autônomo e emancipatório de grupos sociais antes marginalizados enquanto autores nesse processo, promovendo uma ampliação de perspectivas, interpretações, interações, pluralidade de vozes e pontos de vista, gerando produtos culturais de alto valor científico e mais acessíveis para o grande público.

Os movimentos de empoderamento desses grupos estão associados também aos avanços e conquistas políticas relacionadas ao tema da diversidade cultural e

das ações de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, as quais aprofundaremos no próximo capítulo, que começa a se desenhar, corroborando com a ideia do simbolismo e da dimensão política da cultura defendida pelos estudos em geografia cultural já apresentados neste trabalho.

## CAPÍTULO 2

### DIVERSIDADE E PATRIMÔNIO CULTURAL

Em nossa história recente, no período que se inicia após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve um intenso aperfeiçoamento tecnológico, especialmente no que diz respeito aos meios de comunicação e de transporte, o que garantiu as bases para o desenvolvimento do que hoje denominamos como processo de globalização, marcado pelo capital e pela intensificação dos fluxos de mercadorias, informações e pessoas, e pela compressão do espaço e do tempo – duas categorias que Stuart Hall (2006) defende como coordenadas básicas de todos os sistemas de representação.

Nosso mundo, e nossa vida, vêm sendo moldados pelas tendências conflitantes da globalização e da identidade. A revolução da tecnologia da informação e a reestruturação do capitalismo introduziram uma nova forma de sociedade, a sociedade em rede. Essa sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes. [...] Admirável ou não, trata-se na verdade de um mundo novo (CASTELLS, 2000, p.17).

Diante dessas transformações e dessa nova configuração de mundo levantada por Castells (2000), imaginou-se que, a partir da universalização dos conhecimentos sobre as diferentes culturas, haveria uma tendência à homogeneização cultural, fomentada pelos países mais desenvolvidos economicamente, que guiam o processo de globalização e usam do capital, das redes de comunicação e, em especial, da publicidade para apresentar seus padrões culturais como os ideais para todo o mundo, impondo-os por meio de ações (e sanções) econômicas e também simbólicas.

Entretanto, mesmo diante desse processo de grande força e dimensão, e talvez por conta dele, notamos o fortalecimento de organizações e movimentos

sociais em busca de reconhecimento e afirmação de suas identidades, a partir de seus próprios contextos históricos, geográficos e culturais. Não se trata de ações que defendem a estagnação, sendo contrários a qualquer transformação; de forma oposta: são movimentos de *resistência*, que buscam participar efetivamente de processos de transformação, incluindo suas demandas na pauta do debate.

É nesta conjuntura que pesquisas e ações políticas tem se desenvolvido no campo da diversidade cultural e do patrimônio cultural imaterial, tendo a *identidade*, a *memória* e o *patrimônio* como palavras-chave da consciência contemporânea (CANDAU, 1998).

## **2.1. Diversidade, Emancipação e Empoderamento**

A sociedade contemporânea encara o paradoxo de um mundo que, por sua dinâmica, produz intensamente diferenças, mas que por outro lado, de forma igualmente intensa, não aceita a diversidade. São inúmeras as manifestações de intolerância diante das diferentes formas de ser e de pensar, desde as mais evidentes até as mais sutis.

Frente a esta realidade, foi adotada pela Conferência Geral da Unesco, em 2005, e ratificada pelo Brasil em 2007<sup>5</sup>, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, acordo internacional aprovado durante a 33ª Conferência Geral da Unesco, realizada na cidade de Paris-FR.

Esta Convenção considera que a cultura assume diversas formas por meio do tempo e do espaço, e que esta diversidade pode se manifestar e ser percebida, dentre outras formas, na originalidade e na pluralidade das identidades, bem como nas expressões culturais dos povos e das sociedades que constituem a humanidade. Entende, ainda, que a diversidade dessas expressões culturais, incluindo aquelas de culturas tradicionais, é elemento fundamental para possibilitar que indivíduos e grupos expressem e compartilhem com outros, em seus simbolismos, as suas ideias e valores, na medida em que a diversidade cultural se fortalece diante da livre circulação de ideias e das interações e trocas constantes de saberes.

---

5 O Brasil teve um importante papel nas articulações para a aprovação da Convenção sobre a Diversidade Cultural, encabeçado pelo então ministro da Cultura, Gilberto Gil, que ficou no cargo de 2003 a 2008.

Ao lado da Convenção de 1972, relativa ao patrimônio mundial, cultural e natural, e a de 2003, para a salvaguarda do patrimônio imaterial, esta convenção se configura como um dos pilares da promoção da diversidade criativa. Todas elas reforçam, cada qual com seu enfoque, a ideia central da Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001, de que a diversidade deve ser tratada como “patrimônio comum da humanidade”, devido aos intercâmbios de inovações e de criatividade para as presentes e futuras gerações, e sua defesa como “um imperativo ético inseparável do respeito à dignidade da pessoa humana”.

Cabe pontuar, neste momento, que o conceito de cultura, tão presente nestes textos, foi por muito tempo considerado apenas no campo das artes ou na forma do conhecimento erudito. Para estas convenções organizadas pela UNESCO, a cultura é considerada como uma expressão significativamente mais abrangente:

[ ] a cultura deve ser considerada como um conjunto distinto de elementos espirituais, materiais, intelectuais e emocionais de uma sociedade ou de um grupo social. Além da arte e da literatura, ela abarca também os estilos de vida, modos de convivência, sistemas de valores, tradições e crenças. (UNESCO, 2002, p.2)

A noção de diversidade cultural, por sua vez, é definida como a:

[ ] multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2015, p.4)

A Convenção para a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, que conta hoje com 139 países e a União Europeia como signatários<sup>6</sup>, concentra seus esforços na democratização de acesso dos grupos e indivíduos à rica diversidade de expressões culturais presente no mundo, dada as interconexões possíveis a partir das dinâmicas sociais e das tecnologias contemporâneas.

A fim de interpretar os mapas de significados (JACKSON, 1989) presentes

---

6 <http://www.brasil.gov.br/cultura/2015/06/brasil-passa-a-integrar-comite-da-diversidade-cultural-da-unesco>

nas expressões culturais de distintos grupos sociais, reforçando a sua inquestionável diversidade e considerando a necessidade de superação de posturas etnocêntricas, nas quais padrões culturais próprios são tomados como centrais e considerados mais adequados que outros, Laplantine (2000) propõe as relações entre identidade e alteridade que devem constituir esse processo:

De fato, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos à dos outros, mas míopes quando se trata da nossa. A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única (LAPLANTINE, 2000, p. 21).

Assim, julgamos ser imprescindível trazer neste momento uma reflexão sobre o conceito de emancipação e, conseqüentemente, de empoderamento cultural, termos recorrentemente utilizados nesta tese e que servem de base para o desenvolvimento de nosso pensamento no que se refere à construção de novas possibilidades de organização do mundo, sempre compreendendo maior igualdade de direitos entre os sujeitos sociais a partir do desenvolvimento da alteridade.

A etimologia da palavra emancipação se remete ao latim, e na Roma antiga o verbo *emancipare* trazia em sua morfologia a junção de um prefixo que significava saída (*ex*), um substantivo que simbolizava mão (*manus*) e o verbo agarrar (*capere*). Assim, a grosso modo, emancipação teria sua origem no significado de “abrir mão do poder sobre alguém”, ou ainda, emancipar-se significaria “se livrar das mãos que te agarram”.

Utilizada em vários campos do conhecimento, a emancipação vem sendo pensada há séculos para auxiliar na formulação de teorias de organização humana. A utilização desse termo pode ser observada em áreas como o direito (emancipação do menor), ciências sociais (emancipação de grupos minoritários), filosófica (emancipação religiosa), entre outras.

Podemos iniciar nosso breve percurso histórico sobre o conceito de emancipação pelo surgimento da modernidade. O regime moderno coloca frente à humanidade propostas de desenvolvimento próprio da razão, uma vez que a ordem transcendente, presente da Idade Média por imposição religiosa, não existe mais. Dessa forma, o projeto de sociedade precisa ser pensado pelos seus sujeitos (os homens) fundamentados pela razão, devendo esta conduzir a humanidade a um progressivo esclarecimento. Assim, o iluminismo do século XVIII floresce como grande alicerce do pensamento emancipatório:

O século XVIII é o século das luzes, onde a educação ganha importância fundamental. Isso porque o Iluminismo estabelece a educação como formadora do ser humano. A existência humana depende, para constituir-se como tal, de uma educação emancipadora. A educação adquire o significado não somente de transmitir habilidades e competências, mas de instruir para o exercício da cidadania, mais ainda, de formar a própria natureza humana.(AMBROSINI, 2012, p. 381)

É nesse sentido que a educação emancipadora se torna pensamento fundamental no iluminismo, como pilar da construção da natureza humana (socialmente construída). Nessa linha de pensamento, Kant (2009) trata do *esclarecimento* como a capacidade própria do homem de sair de sua menoridade, entendida aqui como a incapacidade de servir-se do saber sem ajuda de outro. Para o autor, este esclarecimento se dá através de duas vertentes: o uso privado da razão, determinada sobretudo pela moralidade, e o uso público da racionalidade. É neste último que a autonomia de cada sujeito se torna essencial para que haja a emancipação da sociedade.

A autonomia é o que constitui propriamente o sujeito racional do iluminismo, mas ela por si só não garante a emancipação humana, esta depende da vontade de toda uma coletividade, racionalmente esclarecida e livre para manifestar seu pensamento (AMBROSINI, 2012, p. 380).

O iluminismo e a teoria de Kant fundamentam muito bem a organização humana a partir do sujeito racional e autônomo, e conseqüentemente as possibilidades de emancipação da sociedade como um todo. Porém não há uma

teoria da ação de efetivação dessa emancipação. É nesse sentido que Marx, décadas depois (1843), tratou deste assunto em *A Questão Judaica*. Para Marx a transformação do antigo Estado Cristão em Estado Burguês não supera a religião, mas a coloca em âmbito privado. Quando Marx traz para a discussão o cenário social no âmbito político, surge a possibilidade da emancipação política. Entretanto, para o autor, o Estado emancipado não garante a emancipação individual, já que os sujeitos continuam determinados pelas particularidades sociais, agora reduzidas à sociedade civil. É dessa forma que:

[ ] enquanto Kant preocupa-se em fundamentar um sujeito racional e autônomo que possa deliberar sua vontade a partir de princípios racionais, Marx esforça-se para desvelar como as estruturas sócio-políticas a partir da Revolução Francesa (Revolução Burguesa) não conduzem a realização plena do projeto de emancipação humana (AMBROSINI, 2012, p. 382).

No pensamento contemporâneo da Escola de Frankfurt (Teoria Crítica), Adorno trata da questão da emancipação humana através de críticas aos pensamentos anteriores. O autor propõe o pensar a educação de forma crítica, entendendo que a sociedade do esclarecimento científico não conduziu a humanidade para a emancipação. Deixando de lado a razão pura do iluminismo, Adorno retoma a faceta emancipatória da perspectiva kantiana de esclarecimento, porém revela seu aspecto dominador de objetivação da realidade.

A sociedade da heteronomia é entendida como “um tornar-se dependente de mandamentos, de normas que não são assumidas pela razão própria do indivíduo” (ADORNO, 1995, p. 124). Para Adorno a própria organização do mundo é heterônoma, que se converte em ideologia dominante. “Ela exerce uma pressão tão imensa sobre as pessoas, que supera toda a educação” (ADORNO, 1995, p. 143). [ ] A evolução da razão instrumental construiu uma sociedade que assujeita o indivíduo. A indústria cultural é a representação de como a organização social domina as pessoas, tornando-as submissas a diversas normas, sem que o sujeito possa assumir-se condutor de sua própria existência, de forma racional e emancipada. (AMBROSINI, 2012, p. 386)

Assim passa-se a entender uma nova relação com a sociedade: um sujeito crítico que não se submete à cultura dominante. A emancipação cultural então irá reconhecer neste sujeito oprimido pela organização social heterônoma, que a partir



da compreensão da opressão a que está submetido, se potencializa como o agente transformador dessa mesma sociedade.

É nesse conceito de emancipação cultural/social/humana que as teorias contemporâneas dos movimentos sociais se alicerçam, sobretudo na América Latina e no Brasil. Maria da Glória Gonh (2007) ao analisar o cenário das lutas sociais na década de 90, chama atenção para a importância da Teoria da Ação Comunicativa e sua relação com os movimentos de lutas emancipatórias. Para isso, busca também na Escola de Frankfurt o conceito de ação social:

O conceito de ação social recuperado a partir de Habermas baseia-se em suas elaborações sobre o mundo da vida e as normas práticas discursivas. Estas práticas, voltadas para o entendimento e a formação do consenso, do entendimento e da cooperação, são formuladas no agir comunicativo, por meio da linguagem,. Estas práticas contém certas estruturas de uma racionalidade comunicativa, que remete a noção de ação social emancipatória. A construção de uma racionalidade emancipatória se dá no contexto de antagonismos entre o mundo da vida- orientado pelo agir comunicativo, e o mundo sistêmico- orientado pelo agir instrumental. (GOHN, 2007, p. 14)

Nessa acepção emancipatória presente nas teorias analisadas sobre os movimentos sociais, encontramos outro conceito importante a ser aqui desenvolvido, o de empoderamento.

O termo empoderamento pode ter diversos significados dependendo da esfera pela qual está sendo analisado. Para a esfera neoliberal/conservadora, o empoderamento pode significar um fortalecimento da esfera privada, isto porque a partir da década de 90 houve uma nova forma de organização das lutas populares e das organizações dos movimentos sociais e civis, por meio de instituições não governamentais (ONG's), que passaram sobretudo a fazer grande parte de trabalhos assistencialistas que amenizam as tensões sociais. O empoderamento para essas instituições privadas significa, de forma caricatural e pouco aprofundada, uma diminuição dos gastos públicos com assistência social, já que se entende que com a assistência dessas instituições as comunidades passam a resolver seus próprios problemas (GONH, 2004).

Entretanto, há sutilezas nas definições utilizadas entre

conservadores e progressistas, que se refletem no papel do empoderamento desempenhado pelas organizações da sociedade civil, conduzidas pelas ONG's mediante parceria com o Estado. Há uma tensão criada entre os que defendem a posição de mera prestação de serviços, e outra que preconiza a atuação do terceiro setor para a mobilização social. Neste caminho, Gohn (2004) considera exitosas as ações que ultrapassam a assistência social, assegurando, além da sobrevivência, que os grupos passem a fazer parte de uma rede mais ampla, possibilitando influenciar no processo político geral (GUSMÃO, 2011, p. 64).

É nesta segunda vertente que nos basearemos para compor aqui uma definição de empoderamento, numa perspectiva emancipatória. Este conceito se foca na construção de identidades de comunidades e seus sujeitos, com o objetivo de promover uma efetiva participação democrática, objetivando o desenvolvimento de uma visão crítica de suas realidades sociais e, conseqüentemente, possibilidades de autonomia e desenvolvimento, segundo suas referências e seus ideais.

## **2.2. Patrimônio Cultural Imaterial**

Para viabilizar interpretações e entendimentos de processos culturais é fundamental o estudo das iniciativas de valoração de bens culturais que levam em consideração a memória, o simbolismo e os referenciais identitários de grupos sociais.

Historicamente, o surgimento da noção da patrimônio remete à formação e consolidação dos Estados-nações e do nacionalismo enquanto ideologia para a construção de identidades coletivas. No fim do século XVIII e durante o XIX, o Estado tomou para si a proteção legal à determinados bens, na forma de monumentos, edifícios ou outros materiais, que foram considerados como símbolos da nação e, então, intitulados e conceitualmente definidos como patrimônio histórico e artístico nacional. Tanto os estados nacionais quanto a UNESCO focaram na materialidade e no caráter de excepcionalidade dos bens que seriam dignos de preservação e de perpetuação para as gerações futuras.

De acordo com a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, adotada pela Unesco no ano de 1972 e ratificada pelo Brasil em 1978, o Patrimônio Mundial é constituído por elementos fundamentais para a memória e identidade dos povos, de acordo com a seguinte definição:

## **I.DEFINIÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL**

### **Artigo 1º**

Para os fins da presente Convenção são considerados “patrimônio cultural”:

- os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza assim como áreas, incluindo os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

### **Artigo 2º**

Para os fins da presente Convenção são considerados “patrimônio natural”:

- os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por conjuntos de formações de valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;
- as formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituam habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas de valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;
- os sítios naturais ou as áreas naturais estritamente delimitadas detentoras de valor universal excepcional do ponto de vista da ciência, da conservação ou da beleza natural. (UNESCO, 1972, p.3-4)

Se as primeiras iniciativas de reconhecimento e valorização do patrimônio se restringiam aos aspectos materiais, se pautando em bens de “pedra e cal” (FONSECA, 2005) e na excepcionalidade, com o passar do tempo a noção de patrimônio foi ganhando novos contornos, mais amplos, ultrapassando as barreiras de seu domínio original, passando a envolver outros personagens nesse processo de reconhecimento de bens culturais.

Assim, o conceito de patrimônio passou a abarcar as práticas ordinárias dos grupos culturais, aquelas cotidianas, baseadas em costumes, memórias, identidades locais, em tradições, transmitidas entre gerações, e por tudo isso, mais representativas de grupos diversos, até então tratados à margem da noção de

patrimônio.

Com a democratização da cultura e sua definição sócio-antropológica expandida (segundo a qual quase qualquer atividade humana pode ser igualmente cultura, e onde todo produto humano pode ser, da mesma maneira, digno de preservação), a distância entre o patrimônio cultural como monumentos e as pessoas como suas criadoras, guardiãs e usuárias foi muito reduzida (LOULANSKI, 2006 apud PELEGRINI, S. C. A. e FUNARI, P. P. A., 2008, p. 213).

No Brasil, de forma mais específica, a trajetória das políticas patrimoniais de bens imateriais, tem início, segundo Castro e Fonseca (2008), em um impulso exógeno e outro endógeno: externamente, começam a existir estímulos por parte da UNESCO, criada no pós-guerra, em defesa da diversidade cultural, considerada como a maior riqueza humana; internamente, destacam-se as preocupações e aspirações dos Modernistas, desde 1920, que fundamentaram realizações intelectuais e também institucionais sobre patrimônio.

Nesse processo de legitimação, busca por direitos e regulamentações nas questões patrimoniais, o Brasil tem na Constituição Federal de 1988 o primeiro reconhecimento da imaterialidade do patrimônio cultural na forma da lei:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de registros, vigilâncias, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação (BRASIL, 1998).

Em 2003, com a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizada em Paris - FR, a imaterialidade do patrimônio é considerada de forma ainda mais específica, sendo a noção de patrimônio cultural imaterial conceituada como:

[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. [...] Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana (IPHAN, 2006, p. 15).

O patrimônio cultural imaterial, de acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), se manifesta por meio de tradições, expressões orais, práticas sociais, rituais, eventos festivos, artesanato tradicional, entre outras formas. Com a finalidade de fomentar e garantir sua perpetuação e viabilidade, as estratégias de salvaguarda desse patrimônio contemplam “a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio” (IPHAN, 2006).

As políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, coordenadas pelo IPHAN, são estruturadas em premissas e princípios de atuação, definindo conceitos e instrumentos que associem a história das iniciativas nessa área às mais recentes reflexões sobre o tema (VIANNA, 2008):

1) *“Adesão e participação dos atores que mantêm e produzem esses bens culturais nos processos de identificação, valorização e gestão desse patrimônio, é condição sine qua non do processo de salvaguarda.”*

2) *“Descentralização e socialização dos métodos e procedimentos necessários à produção de conhecimento”.*

3) *“Articulação da política de reconhecimento e valorização do patrimônio cultural imaterial com outras políticas públicas”*

4) *“Visão abrangente da expressão cultural objeto de reconhecimento e salvaguarda, incluindo os atores que dela participam e o território em que se*

*desenvolve”.*

5) *“Promoção e divulgação como modo de valorizar e ampliar a base social comprometida com a continuidade dos bens culturais imateriais.”*

6) *“Valorização das pessoas que detêm e transmitem esse patrimônio durante todo o processo de salvaguarda.”*

Esses princípios de atuação coadunam com as questões até então apresentadas nesta pesquisa, visando a participação efetiva, a emancipação e o empoderamento dos sujeitos envolvidos nesses processos.

### **2.3. Pesquisa e difusão de bens culturais imateriais**

São reconhecidas, legalmente, por meio do Decreto nº 3.551, quatro dimensões do patrimônio cultural imaterial, a saber: celebrações, saberes, formas de expressão e lugares expressivos das diferentes identidades que constituem da diversidade cultural brasileira.

Diante dessa definição, foram desenvolvidos instrumentos de pesquisa e difusão para viabilização da proteção e salvaguarda desse patrimônio, respeitando as dimensões instituídas. Entre eles estão o Registro nos Livros do Patrimônio Imaterial, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), além do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), todos vinculados ao IPHAN.

Assim, coube aos pesquisadores a função de analisar, documentar, registrar, desenvolver e implementar políticas públicas para – e com – os grupos que somente agora passariam a ser incluídos no processo de proteção patrimonial. É nesta conjuntura que esses estudiosos se debruçam sobre três questões centrais sobre o tema: a definição do objeto cultural passível de patrimonialização; a maneira com que esse objeto se tornará patrimônio; e qual é exatamente a função, o objetivo de se transformar o objeto cultural em patrimônio.

Considerando essas inquietações frente a patrimonialização, é evidente a

importância do pesquisador relativizar seu lugar social e sua forma de olhar para o objeto cultural por meio de metodologias de pesquisa específicas, que permitam documentar, descrever e analisar fenômenos culturais, com a intenção de compreender a cultura do grupo em estudo, por meio da interpretação do simbolismo de suas expressões inseridas em seu contexto cultural.

Em outros termos, estudiosos responsáveis pela identificação, registro e formulação de pesquisas na temáticas do patrimônio cultural, especialmente o intangível, devem ser guiados por uma perspectiva relativista, atentos a suas posturas etnocêntricas, ainda que veladas, e ao “ponto de vista nativo” (GEERTZ, 1997), buscando a elaboração de uma descrição densa do objeto em investigação.

Uma das principais metodologias aplicadas nas pesquisas em patrimônio cultural imaterial é a observação participante, por meio de uma abordagem etnográfica. Nesta metodologia, a investigação se dá por meio da vivência com o grupo em estudo, entrevistando e buscando outros documentos a partir de uma participação efetiva, mais próxima, observando de perto as manifestações do objeto da pesquisa.

Além das questões teóricas e metodológicas aqui apresentadas, é fundamental para o desenvolvimento de pesquisas nessa temática, o exercício da escuta e a sensibilidade para perceber e interpretar significados implícitos nas manifestações culturais, bem como a valorização desses grupos sociais enquanto produtores de bens culturais e colaboradores efetivos no processo de reconhecimento, proteção e promoção do patrimônio.

Devido à sua especificidade, o IPHAN desenvolveu, no ano de 2001, uma metodologia de inventário especialmente para os bens imateriais, visando instituir um instrumento que servisse para a pesquisa, a documentação, a mobilização social e a gestão de políticas. Trata-se do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que permite o estudo dos grupos sociais a partir da colaboração das comunidades envolvidas e da relação próxima e de comprometimento que se estabelece.

A partir das considerações estabelecidas aqui, está claro para nós que o bem cultural imaterial possui inúmeras especificidades e pressupõe dinâmica e transformação. Neste sentido, Vianna e Teixeira (2008) constataam:

[ ] embora o fato cultural nominado patrimônio imaterial possa ser entendido enquanto sistema de práticas tradicionais reconhecidas e transmitidas de geração em geração, ao longo de um tempo, caracterizando identidades coletivas, sua autenticidade não está em origem bem localizada ou apenas conjectural; mas em cada recriação singular e expressiva de um aqui e agora vivido pelo “cidadão” – em cada performance. Caberia, assim, aos poderes públicos, nas políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial, garantir a liberdade e as condições para que essas exigências sejam realizadas e permaneçam enquanto práticas de interesse público e dos que as performam (VIANNA, L. C. R. e TEIXEIRA, J. G. L. C., 2008, p.9-10)

## **2.4. Educação patrimonial**

Com base nessas definições, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desenvolve uma série de ações de Educação Patrimonial, visando a preservação e a proteção do patrimônio nacional, de forma a assegurar o uso social dos bens que compõem o acervo, a memória e a identidade cultural brasileira, em um trabalho de preservação compartilhada.

Segundo Evelina Grunberg (2007) a Educação Patrimonial pode ser definida como:

[...] processo permanente e sistemático de trabalho educativo, que tem como ponto de partida e centro o Patrimônio Cultural com todas as suas manifestações. [...] Patrimônio Cultural não são somente aqueles bens que se herdamos dos nossos antepassados. São também os que se produzem no presente como expressão de cada geração, nosso “Patrimônio Vivo”: artesanatos, utilização de plantas como alimentos e remédios, formas de trabalhar, plantar, cultivar e colher, pescar, construir moradias, meios de transporte, culinária, folguedos, expressões artísticas e religiosas, jogos etc. É com todo esse Patrimônio, material, imaterial, consagrado e não consagrado que podemos trabalhar num processo constante de conhecimento e descoberta (GRUNBERG, 2007, p.5).

Ainda de acordo com a autora, considerar as diversas formas e expressões de interpretar e se relacionar com o mundo, reconhecer que todos os povos produzem cultura e que cada um tem uma forma diferente de se expressar, é aceitar a diversidade cultural e reconhecer também que não existem culturas superiores a outras.

A educação patrimonial é peça fundamental para a preservação do



patrimônio, na medida em que só se preserva o que se conhece. Sob este ponto de vista, quanto mais uma comunidade conhecer e se apropriar de sua história e de seus bens culturais, mais ela será agente da preservação e conservação desses bens.

Diante da explanação sobre o Patrimônio Cultural, suas metodologias de pesquisa e difusão, seus avanços em termos de conceituação e proteção legal, podemos agora refletir sobre as possibilidades da Geografia contribuir com a pesquisa, difusão e práticas educativas voltadas para o patrimônio cultural, na intenção de aprofundar o debate e ampliar o alcance dessas ações.

### CAPÍTULO 3 METODOLOGIA DO TRABALHO EMPÍRICO

A partir das considerações já apresentadas neste trabalho, neste capítulo será descrita a metodologia de pesquisa, que abarca tanto a análise dos documentários em seus contextos de produção, quanto a prática educativa desenvolvida em sala de aula junto aos alunos da graduação em Geografia, propondo a experiência do contato com o outro por meio da linguagem audiovisual.

A atividade prática de recepção dos documentários em sala de aula com os alunos aconteceu, efetivamente, em um único dia, como será descrita detalhadamente ao final deste capítulo, entretanto sua preparação se desenvolveu ao longo de meses. Como grupo objeto do estudo empírico da presente pesquisa, optou-se pela turma de 13 alunos da disciplina optativa “Patrimônio Cultural, Memória e Território”, ministrada no segundo semestre de 2014 pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bernadente Aparecida Carpioglio de Castro, mas que teve sua integralização apenas no primeiro semestre de 2015, por conta do período de greve, na Unesp de Rio Claro. A escolha por esse recorte se deu devido ao caráter optativo da disciplina, que possibilita a participação de alunos em diferentes estágios de aprendizagem no curso, do primeiro ao quinto ano, e por conta da temática a fim, propondo a crítica à posturas etnocêntricas e valorizando a diversidade cultural, que dialoga diretamente com os conteúdos propostos nesta pesquisa, apresentando uma bibliografia comum à dos estudos aqui desenvolvidos.

Embasados em leituras teóricas anteriormente citadas e da imersão em produções de documentários etnográficos desenvolvidos no Brasil, optou-se por trabalhar com o documentário “Vento Leste”<sup>7</sup>, fomentado pelo edital Etnodoc, e “Já me transformei em imagem”<sup>8</sup>, produzido pela organização Vídeo nas Aldeias, oferecendo duas possibilidades de escolha para os alunos desenvolverem o trabalho final da disciplina, articulando as reflexões debatidas em sala de aula durante o semestre, com o que foi percebido a partir dos documentários.

A escolha dos documentários se deu por ambos fazerem parte de destacadas iniciativas de produção audiovisual sobre patrimônio cultural imaterial e também

---

7 Disponível em: <<https://vimeo.com/32926759>> Acesso em: 26 de junho de 2014.

8 Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=26>> Acesso em: 26 de junho de 2014.

pelas diferenças no que tange à participação dos grupos filmados ou gravados durante a elaboração dos documentários, conforme será detalhado no próximo capítulo.

O intuito por parte da pesquisadora com esta proposta é o de interpretar os documentários enquanto registros imagéticos que condensam expressões culturais em sua geograficidade e historicidade, emancipando e empoderando os grupos que efetivamente participam do processo de registro e divulgação dessas imagens, bem como avaliar o potencial pedagógico, em sentido amplo, desses registros audiovisuais em práticas educativas a partir da análise da recepção dos documentários escolhidos por parte dos alunos e do trabalho desenvolvido por eles a partir desse material, bem como da análise as respostas ao questionário pré-estruturado aplicado (Apêndice).

No contexto de recepção dos documentários etnográficos, é importante enfatizar que o evolucionismo não cabe para explicar a cultura, pois não há etapas de desenvolvimento, mas sim padrões culturais distintos. Segundo Warnier (2003), a humanidade é uma:

[...] máquina de fabricar diferenças, clivagens, particularidades [...] Estas clivagens perpetuam culturas existentes transmitidas pela tradição, localizadas, socializadas, verbalizadas, identificadoras e que preenchem uma função de bússolas individuais e coletivas. Estas culturas vivem e se transformam. [...] Evidentemente, ele (o mercado global) globaliza os fluxos de objetos e de condutas. Mas, no mesmo movimento, ele abastece as sociedades de bens infinitamente diversificados, que servem para fabricar a diferença e a identidade (WARNIER, J., 2003, p.166).

Diante da humanidade, essa máquina produtora de clivagens, e da diversidade dessas culturas presente nas imagens e sons dos registros audiovisuais, esses documentários devem ser considerados como propulsores de *temas geradores*, em analogia à pedagogia paulofreireana (FREIRE, P., 1987), que possibilitam desdobramentos e problematizações, nas quais cada participante de ações educativas, sejam elas formais ou não-formais, poderá trazer questionamentos, trazer à luz suas memórias e referências de experiências vividas, perceber o quanto há de comum em práticas que à primeira vista parecem tão

distantes e distintas.

O documentário, enquanto linguagem que permite desencadear o surgimento de temas geradores, no caso da presente pesquisa, não está diretamente relacionado ao cotidiano dos envolvidos no processo educativo em análise, mas segue válido e efetivo por tratar de muitas questões que são íntimas a qualquer pessoa, porque humanos.

Neste sentido, Paulo Freire (1987), em seu livro “Pedagogia do Oprimido”, defende o ensino dialético, no qual é possível que a escola, bem como outros espaços educativos, se transforme em agente de transformação da realidade, em vez de mero campo de reprodução, reconhecendo a ação educativa enquanto processo de criação e recriação constante do conhecimento, numa perspectiva horizontal de participação.

A ideia principal é que os envolvidos no processo educativo proposto nesta pesquisa ampliem e aprofundem seus repertórios culturais, tomando consciência da importância de se refletir sobre a diversidade cultural para reconhecer-se no *outro* e desenvolver a alteridade. Não se trata de falar com exotismo sobre práticas culturais diferentes; ao contrário: procura-se problematizar e romper com uma visão mágica e acrítica do mundo, propondo uma postura problematizadora e mais consciente.

Assim, diante da impossibilidade de levar os alunos para conhecer modos de vida culturalmente distintos *in loco*, a alternativa que se apresenta mais interessante e viável é trazer essa diversidade cultural para perto, fazendo uso do audiovisual enquanto linguagem e recurso pedagógico potencialmente transformador das posturas etnocêntricas.

Dessa maneira, promove-se, por meio de práticas educativas associadas aos documentários etnográficos, o contato dos participantes com a experiência do trabalho de campo para que sejam motivados a desenvolver o pensamento crítico e investigativo.

Assim como nas ações relativas à salvaguarda do patrimônio cultural, nas práticas educativas mediadas pela exibição de documentários etnográficos é preciso considerar a perspectiva relativista, considerando seus preconceitos etnocêntricos e atentos ao que os cientistas sociais chamam de “o ponto de vista nativo” (GEERTZ, 1997). Neste sentido, Geertz (1997) aconselha a realizar um movimento dialético

entre uma visão das partes através da totalidade, e vice-versa, para que seja possível captar este ponto de vista. Esse esforço permite identificar e compreender o modo de vida e a visão de mundo, os significados dos signos e símbolos, a lógica cultural, o sistema, a estrutura e a conjuntura, o contexto das práticas culturais, o valor identitário e patrimonial de um fato cultural.

Em outras palavras, o aluno/pesquisador deve fazer um exercício de *descrição densa* (GEERTZ, 1989) do contexto cultural investigado, considerando as subjetividades, interpretando gestos, objetos, palavras, pensamentos e relações, construindo um mapa de significados, composto por diversas camadas, dos fatos que ocorrem no sistema cultural observado.

Segundo Marconi & Presotto (2007), o conceito de relativismo cultural deve ser adequadamente compreendido por todos os indivíduos envolvidos direta ou indiretamente nas situações de contato – ainda que essas sejam mediadas por novas tecnologias, no caso, a linguagem e os recursos audiovisuais. Este princípio permite ao observador ter uma visão mais objetiva das culturas, cujos padrões e valores são tidos como próprios e convenientes aos seus integrantes.

Considerando a extrema diversidade cultural da humanidade, pode-se compreender cada grupo humano, seus valores definidos, suas exclusivas normas de conduta e suas próprias reações psicológicas aos fenômenos do cotidiano; e também suas convenções relativas ao bem e mal, ao moral e imoral, ao belo e feio, ao certo e errado, ao justo e injusto etc. A relatividade cultural ensina que uma cultura deve ser compreendida e avaliada dentro dos seus próprios moldes e padrões, mesmo que estes pareçam estranhos ou exóticos. Assegura ao antropólogo atitudes mais justas e humanas, o que vem, muitas vezes, contrariar os interesses da cultura dominante que, quase sempre, nas situações de contato, não leva em consideração alguns princípios humanitários (MARCONI & PRESOTTO, 2007, p.17).

Trata-se de um processo de descondicionamento do olhar para uma observação apurada às minúcias das falas, às sutilezas dos objetos, aos aspectos menos evidentes do espaço e dos modos de vida registrados, procurando compreender os sentidos mais íntimos das práticas culturais apresentadas.

Esse processo dialógico de identidade e alteridade a partir dos documentários se dá por meio dos repertórios culturais, da memória e da experiência vivida dos participantes dessas práticas educativas, numa perspectiva tanto individual quanto

coletiva.

### **3.1. História Oral e Linguagem Audiovisual**

A articulação entre história oral e linguagem audiovisual configura uma potente possibilidade de empoderamento das populações que participam efetivamente do registro e difusão de suas práticas culturais a partir do seu próprio olhar, e a possibilidade de também emancipar a ampliar repertórios culturais, desenvolvendo a alteridade daqueles que assistem aos documentários produzidos nesse processo. O entendimento sobre a história oral é fundamental para contextualizar e esclarecer as produções audiovisuais dos documentários etnográficos que se dão justamente a partir desta metodologia.

A história oral é uma expressão com múltiplas definições possíveis. Trataremos aqui como um recurso metodológico interdisciplinar, baseado no registro de narrativas orais da experiência humana obtidas por meio de entrevistas, interessante e útil para estudos sobre o tempo presente em diversas áreas do conhecimento. Caracteriza-se por procedimentos e objetivos definidos, valoriza a memória e a experiência de indivíduos na abordagem de questões socialmente relevantes.

As técnicas de história oral eram há muito empregadas pelas ciências humanas, especialmente pelos sociólogos e historiadores, mas elas foram relegadas a um segundo plano quando do desenvolvimento de técnicas estatísticas, na década de 1940. A crítica aos dados gerados pela história oral, feitas à época e que persistem até hoje em alguns meios acadêmicos, é a sua subjetividade e imprecisão. Entretanto, entendemos que, em alguma medida, toda ciência é subjetiva – porque é realizada por sujeitos. As metodologias quantitativas, do mesmo modo que as qualitativas, são escolhidas e aplicadas segundo a maneira de pensar (e sentir) do pesquisador.

Para Thompson (1992), em vez de questionar ou tentar provar a validade científica dessa metodologia, é preciso assumir que subjetividade é um dado real em todas as fontes históricas; escrito e oficial não torna o documento mais fiel à realidade. Neste sentido, Bosi (1994), afirma:

Os livros de história que relatam esses fatos são também um ponto de vista. Uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista. [...] A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial. [...] Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida (BOSI, 1994, p.37).

A alternativa para lidar com possíveis desvios de interpretação é submeter as fontes, orais ou não, a um rígido sistema crítico. Thompson (1992) reconhece ainda que a história oral apresenta problemas e limitações, como toda metodologia, mas que as vantagens superam essas questões, já que permite uma escrita mais democrática que apresente diferentes olhares, sob novas perspectivas, ligada ao movimento novo como “história vista de baixo”. Segundo este autor, o registro oficial da história é feito pelos “vencedores”, e nesse processo outras vozes e versões são caladas ou se perdem no tempo. Por meio da história oral é possível preencher lacunas que o registro oficial omite – intencionalmente ou não.

Outra crítica bastante comum à essa metodologia é a da generalização elaborada a partir de poucas fontes de pesquisa. Diante desse julgamento, Queiroz (1988) defende que “o indivíduo é também um fenômeno social. Aspectos importantes de sua sociedade e do seu grupo, comportamentos e técnicas, valores e ideologias podem ser apanhados através de sua história” (QUEIROZ, 1988, p.28).

A história oral começou a ser utilizada nos anos 1950, após a invenção do gravador, nos Estados Unidos. No Brasil, a metodologia passou a ser aplicada institucionalmente quando da criação do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas CEPEDOC-FGV. A consolidação da história oral no Brasil se deu por meio da criação da Associação Brasileira de História Oral, em 1994, que reúne membros de todas as regiões do país e promove encontros regionais e nacionais periodicamente, além de editar uma revista e um boletim, e da Associação Internacional de História Oral, em 1996.

O interesse por parte dos pesquisadores e das instituições brasileiras pela história oral floresceu diante do ritmo acelerado das mudanças ocorridas em nossa sociedade diante dos processos de globalização. Queiroz (1988) aponta que nesse

contexto, a ideia era a de:

[ ] recolher a maior quantidade possível de testemunhos sobre formas de vida para as quais não existiam senão poucos registros; saber como agiam os “silenciosos”, aqueles que pouco aparecem na documentação escrita, isto é, as camadas de baixa renda; saber como encaram sua existência diante das modificações velozes em curso, constituiu uma larga abertura para a utilização de relatos orais e de histórias de vida (QUEIROZ, 1988, p.33).

Na pesquisa em história oral, estabelece-se uma relação de colaboração entre pesquisador e o sujeito que relata, numa perspectiva de cumplicidade e construção conjunta do conhecimento. É preciso pontuar que muitas pesquisas se desenrolam sobre temas bastante críticos, e as histórias relatadas podem delatar pessoas, entidades ou situações graves. Essa delação pode gerar transtornos e até mesmo comprometer a integridade física do relator, daí a necessidade da ética por parte dos envolvidos e da colaboração, compartilhando responsabilidades durante todo o processo de pesquisa, inclusive na sua divulgação.

Para se configurar como história oral, os procedimentos da pesquisa devem passar por etapas pré-determinadas. A *gravação* é o primeiro momento do processo, quando se faz o registro em áudio da entrevista propriamente dita, onde ocorre o diálogo que originará o texto final redigido, que, por sua vez, deverá ser aprovado e autorizado pelo colaborador. A segunda etapa corresponde ao *documento escrito*, é momento à passagem do oral (a gravação) para o redigido (texto da entrevista autorizada pelo colaborador). Há três sub-etapas e formas definidas por Meihy (1998) para escrever o documento: a *transcrição*, onde há a passagem literal do oral para o escrito; a *textualização*: momento em que se translitera a fala do colaborador, deixando o texto fluído e na primeira pessoa; e a *transcrição*, momento em que ocorre a “teatralização do discurso”, no qual são incluídas, através de uma linguagem quase literária, as emoções, a ironia, os silêncios, e outras sensações manifestadas e percebidas no relato. O quarto momento diz respeito à *interpretação e análise*, é nela que o oralista e o pesquisador interpretam e analisam o conjunto documental gerado pelo projeto de história oral. Como quinta etapa temos o *arquivamento*, que se remete à responsabilidade na manutenção do corpus documental constituído em processo de entrevista; finalmente, o sexto momento



corresponde à *devolução social*, ao retorno do material completo ao grupo que proporcionou as entrevistas e a publicização das histórias, bem como seu reconhecimento na produção do conhecimento ali registrado.

Temos atualmente os relatos orais como principais fontes humanas de conservação e difusão de saberes, especialmente em comunidades iletradas. Registrá-los é tarefa que requer tempo e sensibilidade dos pesquisadores e reconhecê-los e disponibilizá-los para outros públicos exige comprometimento por parte das instituições de pesquisa, pois “o que se requer é uma história que leve à ação, não para confirmar, mas para mudar o mundo” (THOMPSON, 1992, p.43).

Consideramos que a história oral dialoga intimamente com a *etnografia*, já que esta se configura como método de produção do conhecimento adequado ao contexto da intervenção social, tem uma “atitude de interpretação de realidades subjetivas, complexas e mutantes”; e constitui-se “como um caminho para uma metodologia de investigação-ação em que a escuta ativa e a dimensão crítica podem configurar um conjunto de referências cruciais para uma intervenção ajustada e consequente” (GUERRA, 2011, p.9).

O desenvolvimento tecnológico ocorrido na segunda metade do século XX possibilitou o aprimoramento dos registros das entrevistas, incluindo o gravador portátil como equipamento fundamental na aplicação do método da história oral. Com o advento do vídeo e a democratização do acesso às câmeras, muitas entrevistas passaram a ser registradas em imagens e sons, ampliando a qualidade do registro e a potencialidade de sua análise, mantendo a vivacidade dos depoimentos.

As imagens e sons permitem a visualização de modos de vida, costumes e identidades, nos aproximando de outros cotidianos, possibilitando experiências de alteridade para que possamos ver o outro e ver a nós mesmos de outras maneiras. Essas imagens e sons, quando vistas, debatidas, contextualizadas e interpretadas, são capazes de impulsionar a superação de avaliações preconceituosas e posturas etnocêntricas. Tomar contato com outros modos de vida, ainda que mediados pelo audiovisual – tanto sob a perspectiva da linguagem quanto a dos recursos técnicos –, pode nos levar a questionar nossas relações enquanto indivíduos e sociedade, e a considerar outras formas de sociabilidade e socialização.

A projeção das imagens amplia sempre a visibilidade de um fenômeno, atrai nossa atenção, interpela nossa compreensão (XAVIER, 2005). Trata-se de uma experiência estética e, como tal, convoca a sensibilidade, sem confundir inteiramente o visto com o vivido (TUAN, 1989). Experiências estéticas são reconhecidamente poderosos instrumentos de observação e análise (AUMONT et. al, 2007) (GOMES; RIBEIRO, 2013, p.33).

O interesse por produções audiovisuais de caráter etnográfico vem se ampliando na sociedade de forma diversificada, transitando por diferentes campos do conhecimento formal e não-formal, por meio de debates acadêmicos, festivais de cinema, canais de televisão, editais públicos de produção de documentários, dentre outros. São inúmeros os fatores que levam a essa configuração, dentre os quais destacamos os processos de democratização do acesso às ferramentas de registro de imagens em movimento e a busca pela valoração do patrimônio cultural.

O filme etnográfico torna-se necessário para conhecermos a diversidade das culturas, para compreendermos as relações interculturais, os processos de miscigenação cultural, as respostas diversificadas aos problemas do homem, visto que “alguns de nós acreditam que o mundo de amanhã, este mundo que estamos a construir, só será viável se tiver em conta as diferenças que existem entre as culturas, se tiver decidido a não negar o outro transformando-o à sua imagem. Para isto, é necessário conhecê-lo e para este conhecimento não há melhor instrumento do que o filme etnográfico” (Rouch, Jean. 1979, p. 69-70) (RIBEIRO, 2004, p.93).

Neste sentido, Carla Lois e Verônica Hollman (2013), ao propor caminhos interdisciplinares para estudar culturas visuais e práticas sociais, afirmam que os documentários merecem a atenção dos pesquisadores “porque de uma forma ou outra têm uma influência significativa na construção de espaços, lugares, regiões e territórios e os seus respectivos imaginários, tanto no passado como no presente” (SEEMAN, 2013, p. 217).

O registro de nuances dos processos culturais, das sutilezas dos gestos e comportamentos, da emoção e de manifestações difíceis de serem captadas e transmitidas senão por imagens e sons em movimento, confere especial valor aos registros audiovisuais e evidencia seu grande potencial científico. Esta peculiaridade dos registros audiovisuais permite a descoberta de traços culturais menos evidentes,

ampliando e aprofundando análises.

Las imágenes documentan, exponen, dan a ver, seleccionan, ordenan y sistematizan información. Sabemos, no obstante, que éstas no son espejos de la realidad: constituyen relatos visuales sobre lo real (QUINTANA, 2003) que nos convocan, seducen, cautivan y emocionan. También, las imágenes intervienen activamente en nuestras formas de ordenar, entender y posicionarnos en el mundo (HOLLMAN, 2012, p.230).

Ao tomar como objeto de estudo documentários de caráter etnográfico, é necessário ter em mente que o filme etnográfico é um gênero de documentário que surgiu na França, nos anos 1960, praticado por cineastas independentes e por etnólogos que o aplicavam na investigação, no domínio da antropologia visual, filmando determinados grupos das sociedades humanas, arcaicas ou modernas. Em outros termos, o filme etnográfico é uma imersão da cultura do *outro*, registrando e condensando em imagens e sons nuances fundamentais para uma análise interpretativa, proposta por Geertz (1989), e para a promoção do respeito à diversidade cultural.

Sobre a importância deste tipo de documentário, Claudine de France (1976) afirma:

Podemos inicialmente afirmar que colocar em evidência os fatos que são impossíveis de estabelecer somente com a observação direta e descrever aqueles dificilmente restituídos pela linguagem [escrita] constituem as duas funções principais do filme etnográfico (FRANCE, 1976, p. 140).

Assim, as imagens em movimento ultrapassam a observação clássica e a linguagem escrita permitindo outras formas de análise dos fenômenos culturais, no tocante do sensível, ampliando e aprofundando suas possibilidades e sendo de grande utilidade científica.

Freire & Lourdou (2010) esclarecem de forma precisa o potencial do documentário etnográfico, considerando-o como meio de expressão e descrição privilegiado do tempo, dos espaços e dos lugares, enfatizando aspectos da sociedade e do ser humano que muitas vezes não são veiculados e trazendo-os para o campo do visível e do sensível a fim de promover a análise das representações e procedimentos utilizados nas atividades sociais, rituais e

educativas.

Complementando o exposto acima, Clarice Peixoto (2000) afirma:

[...] As ciências sociais sempre manifestaram uma certa resistência em aceitar os documentos visuais como fonte de conhecimento. Muito ligados aos textos escritos e aos registros orais, os antropólogos mostravam dificuldade em perceber que a imagem pode trazer um outro tipo de informações que completa e ultrapassa a escrita e a fala. Colocando em sincronia o espaço, o ritmo e o movimento nas descrições dos rituais, das relações sociais e manifestações culturais... entre outras, a imagem é capaz de melhor acompanhar e fixar, sob um outro ângulo, as manifestações simbólicas (PEIXOTO, 2000, p. 4).

Finalizando essa seção, apresentamos um paralelo que constatamos entre os procedimentos metodológicos em história oral apresentados por Meihy (1998) e os procedimentos de registro audiovisual, sob uma perspectiva de produção colaborativa/partilhada de conhecimento.

Assim temos em campo a etapa da gravação, quando se faz o registro em imagens e sons das entrevistas com os colaboradores nos locais onde vivem, registrando, além de suas falas, a paisagem. A segunda etapa, do *documento escrito*, corresponde, na linguagem audiovisual, ao processo de *edição do vídeo*. A *transcrição* corresponderia ao material bruto do vídeo, a todas as imagens e sons registrados em campo, a *textualização* corresponderia a uma *pré-edição*, escolhendo junto com o colaborador as cenas mais importantes para contar a história ali narrada, pensando em conexões entre as cenas para deixar o vídeo mais fluido e inteligível para o espectador; por último, a *transcrição*, corresponderia à *edição final*, quando é feita a montagem com a sequência das cenas em ordem intencional, e são incluídas as trilhas sonoras e os planos mais fechados em detalhes gestuais, captando e transmitindo as sutilezas das sensações do momento da entrevista.

Há também no processo de produção partilhada do conhecimento dentro da linguagem visual o momento da *interpretação e análise*, quando o pesquisador/espectador busca decodificar e desenvolver suas leituras particulares sobre o material apresentado, relacionando as questões encontradas no registro audiovisual com seus repertórios culturais, suas memórias e vivências anteriores.

O *arquivamento*, assim como na história oral, consiste na responsabilidade em relação à integridade do conjunto documental constituído no processo de registro audiovisual das entrevistas, considerando esse material como documento histórico e fonte para futuras pesquisas. Enfim, a *devolução social*, é também aqui considerada etapa fundamental, por garantir que os colaboradores deste processo, protagonistas de suas próprias histórias, tenham acesso a todo material compilado e publicado sobre eles, para que continuem seus movimentos de emancipação e empoderamento, participando também da divulgação de seus bens culturais para além da sua comunidade.

### **3.2. Patrimônio em imagens e sons em movimento: experiências brasileiras**

A produção brasileira de registros audiovisuais com uma abordagem etnográfica remontam ao início do século XX, quando a produção cinematográfica começava a se desenvolver. Nessa época, os filmes se pautavam em temas urbanos, dada a dificuldade de se viajar pelos rincões do país.

Peixoto (2000) nos traz que no ano de 1912 o antropólogo Roquette Pinto realizou as primeiras imagens dos índios Nambiquaras, que atualmente vivem no Mato Grosso e em Rondônia, com uma população de 2.323 habitantes, segundo dados do Instituto Socioambiental – ISA. Roquette, entusiasmado com o resultado obtido nos registros das imagens, sugeriu o uso da câmera nas viagens exploratórias do interior do Brasil. O Marechal Cândido Rondon, que à época havia sido designado para a Comissão de construção da linha telegráfica que ligaria a região sudeste à região norte do país, levou a cabo essa sugestão, enviando para a França seu assistente e fotógrafo Major Thomas Reis para comprar os equipamentos cinematográficos necessários para a empreitada. Com os equipamentos em mãos, Major Reis realizou diversos registros imagéticos de populações indígenas que viviam no centro-oeste e no norte brasileiros.

Outro importante exemplo para contextualizar o uso do audiovisual em registros etnográficos no Brasil é trabalho desenvolvido por Mário de Andrade em sua “Missão de Pesquisas Folclóricas”. Em 1938, Mário, então Chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, formou a caravana composta por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira, e a enviou

para as regiões nordeste e norte do país em busca de lugares e comunidades que ainda não teriam sido transformados pela industrialização, a fim de filmar e gravar em imagens e sons as manifestações culturais populares, notadamente as musicais, que, acreditava-se, estavam em vistas de desaparecer frente a modernidade.

A equipe de pesquisadores, além de registrar as produções musicais tradicionais desses locais, colheu informações complementares às gravações, que foram cruciais para a interpretação dessas manifestações culturais por meio de um olhar mais amplo do contexto socioeconômico e cultural das regiões visitadas.

A Missão passou por Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, participando das manifestações culturais como *Bumba-meu-boi*, *Nau Catarineta*, *Cabocolinhos*, *Maracatu*, *Tambor-de-Criola*, *Tambor-de-Mina*, *Praíá*, *Aboios*, *Cocos*, *Catimbó*, *Sessões de Desafio*, *Xangôs*, *Cantigas de Roda*, *de Ninar*, *Cantos de Trabalho*, *Cantos Religiosos*, *Cateretê*, *Barca e muitos outros* (SILVA; REIS, 2013, p.213).

A organização do material, - que além dos registros em discos somando 1.500 melodias, totalizavam 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais (notas de pesquisa, cadernetas, letras de música, versos populares, entre outros escritos), 19 filmes de 16 e 35 mm, e mais de mil outras peças entre objetos etnográficos, instrumentos de corda, sopro e percussão -, ficou sob responsabilidade da pesquisadora musicista, musicóloga, poeta e discotecária Oneyda Alvarenga.<sup>9</sup>

O material reunido a partir da Missão coordenada por Mário de Andrade demonstra, ainda hoje, a necessidade e a importância da preservação desses documentos, servindo como fonte de dados e também como inspiração para o desenvolvimento de outras pesquisas na área.

Voltando para a produção audiovisual brasileira mais recente, existem duas experiências que merecem destaque pela seriedade, comprometimento e pelo amplo alcance possibilitado a partir do trabalho desenvolvido no campo da produção audiovisual relativa ao patrimônio cultural imaterial: o Vídeo nas Aldeias e o Etnodoc.

---

9 Dados do Centro Cultural São Paulo. Disponível em:  
[http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes\\_Missao\\_de\\_Pesquisa\\_Folclorica.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes_Missao_de_Pesquisa_Folclorica.html)

### 3.2.1. Vídeo nas Aldeias

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), criado em 1987, é precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil, configurando-se como singular exemplo de produção partilhada de conhecimento. Sua fundação se deu no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não-governamental fundada em 1979 por um grupo de antropólogos e de educadores que atuavam pela causa indígena e buscavam ampliar suas ações por meio de programas de intervenção adequados às realidades das comunidades indígenas com as quais estabeleciam relações.

Coordenado pelo antropólogo e indigenista franco-brasileiro Vincent Carelli, o VNA foi proposto no contexto de reafirmação étnica dos povos indígenas do Brasil e sempre se pautou no apoio às lutas desses povos, buscando auxiliar, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com essa população, no fortalecimento de suas identidades e de seus patrimônios culturais e territoriais.

A intenção desse projeto, desde sua criação, foi a de contribuir ao processo dinâmico de revisão da própria imagem pelos povos indígenas, no qual elaboram a seleção dos elementos culturais que a compõem, resultando em um trabalho de adaptação constante, considerando que “a cultura – que não é feita apenas de tradições – só existe como movimento, alimentado pelo contato com a alteridade” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p.62).

Tornando acessível o uso dos recursos tecnológicos para produção de vídeos à comunidades indígenas, a apropriação e manipulação de sua própria imagem é elaborada de acordo com seus projetos políticos e culturais, servindo como instrumento de comunicação e intercâmbio de saberes entre diferentes povos distantes geograficamente, que raramente entrariam em contato de outra maneira que não pelo registro audiovisual.

A experiência do projeto Vídeo nas Aldeias mostra que, quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar manifestações culturais próprias a cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações (GALLOIS; CARELLI, 1995, p.63).

Com o passar dos anos, o projeto se tornou um centro de produção de vídeos e se estabeleceu como uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. Em suas atividades, o VNA fornece suporte técnico e financeiro a fim de tornar possível a produção audiovisual indígena, além de sua difusão entre os povos indígenas, bem como no circuito de mídias – em âmbito nacional e internacional.

O Vídeo nas Aldeias, que em 2000 se constituiu como uma organização não governamental independente, se debruça sobre três linhas de atuação – formação, produção e divulgação – procurando, assim, incluir a comunidade em todas as etapas do processo, a partir da capacitação audiovisual, por meio de oficinas de roteiro, captação de imagens, análise crítica do material captado e edição, produção final e divulgação dos filmes, exibindo-os em festivais, aparelhos do sistema educacional, televisões públicas, etc. Além disso, é preciso ressaltar o estabelecimento de contratos de direitos autorais e de imagem com os realizadores e suas comunidades, o que garante, legalmente, o respeito ao uso de sua imagem e às suas obras audiovisuais.

Essa experiência comprova que, mais do que a função de comunicação, circulando informações sobre os povos indígenas entre as comunidades, o diferencial do projeto está na maneira com que esses grupos se apropriam, individual e coletivamente, dessas imagens e dessas informações, transformando suas realidades.

Considerando as dimensões do projeto Vídeo nas Aldeias e da diversidade de povos indígenas, que somam 246, de acordo com o levantamento do Instituto Socioambiental em seu Programa Povos Indígenas no Brasil, as produções do projeto abarcam uma considerável diversidade de povos, entre eles os Akuntsu, Ashaninka, Asurini, Baniwa, Enawenê-Nawê, Fulni-ô, Gavião-Parkatejê, Guarani-Kaiowá, Guarani-Mbya, Hunikui (Kaxinawá), Ikpeng, Kaingang, Kanoê, kisêdjê, Krahô, Kuikuro, Makuxi, Maxacali, Nambiquara, Paraná, Pankararu, Parakanã, Tariano, Waiãpi, Waimiri Atroari, Xavante, Yanomami e Zo'é, ultrapassando a marca de 90 documentários realizados.

De forma complementar ao trabalho com os vídeos, a ONG lançou, no ano de 2010, o livro “Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças – Guia didático para estudantes do ensino fundamental”, patrocinado pela UNESCO, no âmbito da



Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Este guia propõe o conhecimento sobre os povos indígenas como ponto de partida para o respeito às diferenças, a partir de uma linguagem bastante acessível, didática e lúdica. No mesmo ano foi editado o livro “Cineastas indígenas: um outro olhar - Guia para professores e alunos”, contemplado através de edital de seleção pública na área de Educação pelas Artes pelo Programa Petrobras Cultural. Este livro foi elaborado para o uso nas escolas de ensino médio, e oferece a oportunidade ímpar de estudar a realidade indígena brasileira, sob o ponto de vista dos próprios índios.

Tanto os DVDs quanto as duas publicações constituem-se material didático especializado para a implementação da lei nº.11.645<sup>10</sup>, que refere-se à obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, o que mais uma vez demonstra a possibilidade de transformações sociais a partir do engajamento político de iniciativas como esta.

### **3.2.2. Etnodoc**

O Etnodoc foi criado em 2007, fruto de um projeto mais amplo, intitulado “Sensibilização e orientação para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”, a partir de um grupo de trabalho formado por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), unidades do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Ministério da Cultura (MINC). O edital é patrocinado pela Petrobrás e gerido pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC, 1995), vinculada ao CNFCP.

Trata-se de um edital nacional de apoio à produção de documentários etnográficos<sup>11</sup>, de média duração, sobre o patrimônio cultural imaterial brasileiro, compreendido, conforme definição da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovada pela Unesco em 2003, contemplando os *saberes*,

---

10 A Lei 11.645 altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

11 Ver ANEXO A.

*celebrações, formas de expressão e lugares.*

Em cada edição são contemplados documentários que apresentam abordagem etnográfica sobre o objeto da documentação, situado em seu contexto sociocultural, e sobre pessoas e grupos sociais a ele relacionados, priorizando os grupos historicamente pouco atendidas pelas políticas de patrimônio e situações de multiculturalismo, numa perspectiva de respeito e valorização da diversidade de expressões e seus detentores.

De forma diferente da experiência do Vídeo nas Aldeias, o Etnodoc não prevê a obrigatoriedade da participação dos grupos objetos dos documentários em todo o processo de captação de imagens, edição e difusão dos vídeos, no entanto, estabelece que os documentários devem ser produzidos a partir dos preceitos da política de salvaguarda, que, por sua vez, prevê o envolvimento e a anuência dos grupos.

Além de serem exibidos em redes públicas de TV, festivais e mostras, os documentários estão disponibilizados no site do Etnodoc, o que facilita o acesso aos conteúdos, seus usos em sala de aula, sua divulgação e compartilhamento em redes sociais e outros meios, objetivando ampliar o alcance das ações voltadas para a valoração e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural, estimulando outras iniciativas neste sentido. A veiculação desses documentários conta também com a parceria da TV Brasil, por meio de termo de cooperação firmado com o apoio da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura.

Até o momento, foram realizadas 3 edições do edital, contemplando uma ampla gama de patrimônios culturais brasileiros.<sup>12</sup>

### **3.3. “Vento Leste” (Etnodoc) - Descrição do documentário**

#### **Ficha técnica**

Ano: 2010

Direção e roteiro: Joel de Almeida

Produção: Mush Emmons/ Agneya Ferraz

Duração: 26 minutos

Apoio: Iphan/CNFCP

---

<sup>12</sup> Ver ANEXO B

*Sinopse: Documentário poético que mostra a viagem de dois dos últimos saveiros comerciais da Baía de Todos os Santos: o “É da vida”, que sai da tradicional localidade de Maragogipinho carregado de cerâmicas, e o “Sombra da lua”, que sai de Maragogipe carregado de frutas, verduras e carnes defumadas, ambos com destino a Salvador. Na primeira parte do percurso, veem-se nas margens ruínas de fortificações, engenhos de açúcar e igrejas do Brasil Colonial, e, na segunda parte, indústrias modernas, uma movimentação de barcos cortando o mar em alta velocidade e grandes cargueiros ancorados no porto. Durante o trajeto, os mestres tripulantes revelam suas experiências de vida, fatos históricos e lendas da região.*

O documentário “Vento Leste” foi um dos 15 selecionados no edital Etnodoc 2009, sendo lançado em 2010. Ao longo de sua narrativa, editada em 26 minutos, é possível notar a intenção dessa obra videográfica em tornar memorável o lugar geográfico que ela registra e apresenta.

O argumento deste documentário é a resistência dos últimos saveiros comerciais da Baía de Todos os Santos. No filme são apresentados os mestres saveiristas ainda atuantes, que contam, com suas próprias palavras e à sua maneira, a trajetória histórica de sua função econômica na região, e as mudanças ocorridas nos últimos anos, por conta da industrialização e das transformações econômicas.

Por meio dos registros imagéticos apresentados neste documentário etnográfico, é possível perceber as crenças, as experiências e os saberes desse grupo de saveiristas, que reconhece a importância de suas práticas enquanto patrimônio cultural, e por isso, não abre mão delas.

As imagens e os sons remetem à configuração daquele lugar em sua geograficidade e historicidade: as águas, os saveiros, os ventos, o sol, suor, as cordas, as amarrações, as cerâmicas, as práticas cotidianas intimamente atreladas às condições do tempo atmosférico, as ruínas históricas e as instalações modernas, as falas, os sotaques, o verbo conjugado pelos seus próprios autores, resultando numa singularidade paisagística e de modo de vida do grupo em questão, explicitada na sutileza dos sons e na desacelerada transição das imagens, revelando de maneira cuidadosa suas expressões regionais, seu patrimônio.

A exibição é iniciada com a vinheta do edital etnodoc, que consiste em uma animação que representa alguns bens imateriais já registrados pelo IPHAN – como o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará (categoria Celebrações, registro em 2004), o Ofício de Sineiro, em Minas Gerais (categoria Saberes, registro em 2009) / Toque dos Sinos em Minas Gerais (categoria Formas de Expressão, registro em 2009) e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (categoria Formas de Expressão, 2004) / Jongo do Sudeste (categoria Formas de Expressão, registro em 2005) – contextualizando a obra videográfica que virá na sequência.

O filme propriamente dito começa apresentando o balanço das águas e as inscrições dos nomes nos saveiros *15 de Agosto*, *Itapira*, *Feliz Ano Novo*, *Flor de São Francisco*, *Rei do Oriente*, *Rompe Nuvem*, *É da Vida*, *Sombra da Lua*, *Ideal* e *Vendaval II*, numa perspectiva de materialização da identidade.



Figura 1: Saveiro *É da Vida*.

Em seguida são apresentados antigos mapas e ilustrações com o objetivo de situar o espectador no recorte espacial estabelecido: a Baía de Todos os Santos. Logo, são apresentadas cenas de projeções de imagens de arquivos sobre os saveiros para a comunidade local. Na trilha sonora instrumental, é feita alusão à capoeira e ao samba-jongo de 1946, “Vou vender meu barco”, de Valentim dos

Santos e Marinho Costa Lima, que ganhou grande expressão quando interpretada por Mestre Laurentino, cantor da Ilha de Marajó:

*Vou vender meu barco  
Vou deixar de trabalhar  
Eu já tô velhinho  
Não consigo mais remar*

*Vem uma onda de lá  
Vem outra onda de cá  
O meu barquinho parece que vai virar*

*Quando eu era mocinho  
Não temia cerração  
Não temia tempestade  
Não temia furacão*

As imagens de arquivo seguem sendo apresentadas ao som de cantos africanos e mostrando o cotidiano com intenso fluxo de pessoas e cargas que ocorria no porto da Baía de Todos os Santos, revelando a maneira com que os homens se alimentavam, descansavam, trabalhavam pesado no carregamentos de frutas, sacas, barris, e a circulação de mulheres com seus tabuleiros de comidas. As imagens de arquivos projetadas, tendo como personagens a comunidade local do passado, são intercaladas por *closes* nos espectadores dessa projeção: a comunidade local (do) presente.

Há um corte seco no vídeo que leva à uma virada da narrativa, acompanhada pela trilha sonora de um samba-jongo mais dinâmico, que passará a mostrar as práticas cotidianas dos mestres saveiristas e a paisagem atual da Baía de Todos os Santos.

O primeiro personagem a falar é o Mestre Xagaxa, que em seu saveiro atracado, conta:

*Eu comecei a minha vida trabalhando numa canoa, remando. A canoa pegava traquete aí fui me transferindo, tomando esperteza da vida no mar, conhecendo os lances de pescar, os lances de parar. Aí*

quando eu já tava treinado na canoa, eu pedi a meu pai pra meu pai me dar uma explicação no barco e meu pai disse “vambora!”. Aí entrei pra viajar – eu mais meu pai – com 12 anos. Com 12 anos peguei pra trabalhar, botando carga pra Santo Amaro. De Santo Amaro voltei a botar carga em Caixa Prego... (Mestre Xagaxa, 2009)



Figura 2: Mestre Xagaxa apresentando suas narrativas.

O segundo personagem a entrar em cena é o Mestre Lourival, que conta como foi o início de seu trabalho como saveirista:

Passei a viajar embarcado quando pequeno, com 14 anos. 14 anos de idade comecei a trabalhar como contra-mestre, depois fui indo e passei a marinho, e passei a mestre de barco. Meu pai também era mestre de barco. A gente vem da atividade dos coroas, né?! Comecei a viajar, depois tomei conta de um barco lá em Itaparica. O primeiro barco que eu tomei conta era de um rapaz lá que sabia, que gostava de cuidar direito das embarcações, das coisas, e aí ele me chamou, chamou e eu fui tomar conta com 22 anos. Tomei conta dele, então como trabalhei uns 3 anos e tanto, fui trabalhando e juntando dinheiro e comprei um pra mim. (Mestre Lourival, 2009)

As imagens de Mestre Xagaxa e de Mestre Lourival contando suas próprias histórias são intercaladas com imagens de detalhes da prática saveirista, como o içar das velas, as amarrações, e a transmissão desse conhecimento entre as gerações. As imagens mostram também a paisagem do local, com matas verdes, garças voando no horizonte, sons de pássaros, crianças, jovens e adultos pescando

e circulando com canoas pelo rio.

Após esse breve passeio imersivo à paisagem local, o vídeo traz o depoimento do terceiro personagem, Mestre Nute: “Esse tempo que eu tenho em cima dessas águas... Eu fui nascido Ponte de Nagé, na água salgada. Fui criado na Fazenda, na água salgada. Meu tempo todo é aqui em cima [do Saveiro]”.

Segue uma cena que nos mostra a mesma paisagem já apresentada, mas agora com chuva, o que muda toda a dinâmica do cotidiano saveirista. Finda a chuva, segue a paisagem com neblina.

A próxima cena nos revela o trabalho de olaria, com o pisar no barro seguindo por vasos de cerâmica já prontos para serem transportados e comercializados. É quando é apresentado o trabalho de carregamento das cerâmicas produzidas (vasos, pratos, cofres), numa habilidade que só a prática costumeira permite. Mestre Carlos conta que carrega cerca de 9 entre 12 toneladas de cerâmica.

Entre lendas e causos contados por Mestre Xagaxa, o registro da paisagem está constantemente presente no documentário, apresentando suas nuances em diferentes momentos do dia e da noite, em distintas condições atmosféricas, respeitando o tempo das nuvens, do vento e da vela, provocando uma imersão dos espectadores na paisagem que foi registrada e agora é apresentada em imagens e sons. É possível, neste sentido, se aproximar e perceber também o cotidiano dos moradores ribeirinhos, interpretando as imagens que revelam as famílias nas varandas, a circulação de pessoas pela beira do rio, do entardecer, anoitecer até o alvorecer do outro dia, que começa cedo, com o dia ainda escuro, com velas içadas e saveiros ao mar.

Ao longo do trajeto dos saveiros, percebemos igrejas e outras construções antigas, muitas abandonadas, registros de um passado de prestígio econômico, enquanto o Mestre Carpinteiro Dego faz reparos no barco e fala sobre espiritualidade e sobre sua fé em Deus.

É quanto o documentário se dedica a falar sobre as transformações geradas pelas mudanças econômicas e pela construção da Ponte do Funil.

A ponte do Funil foi um dos lugares que eu mais trabalhei botando material do princípio ao fim. Deixamos a ponte já em ponto de travessia dos carros. Meu barco, chamado Araújo naquele tempo, era ele que passava debaixo da ponte pra medir a altura da ponte. (Mestre Xagaxa, 2009)



Figura 3: Mestre Carpinteiro Dego, fazendo os reparos em seu saveiro.

Ao fim da fala do mestre Xagaxa, é novamente apresentada a projeção de imagens de arquivo sobre os saveiros à comunidade local. Neste momento é revelado que essas imagens de arquivo correspondem a uma antiga reportagem que registra as mudanças econômicas no local e denuncia o risco de desaparecimento dos saveiros e do ofício dos saveiristas.

Nessas imagens de arquivo, uma *voz off*<sup>13</sup> conta que:

O rápido processo de desagregação do saveiro, sobretudo do tipo de carga ou vela de içar, provocou a ruína de muitos estaleiros baianos, agravando-se o problema de emprego e subemprego de marítimos e carpinteiros navais. A partir do início da década de 50, quando começa o surto desenvolvimentista da Bahia, encontramos o saveiro participando ativamente desse processo, e, deste modo, contribuindo para sua própria extinção. O saveiro foi presença marcante na construção da refinaria de Mataripe, transportando pedra e areia. Também é ele que irá transportar as pedras para o terminal do ferry boat em Bom Despacho. O homem da pele tostada do sol, cuja vida lhe ensinou somente a ser saveirista. Hoje se vê obrigado a afastar-se de sua embarcação, que é quase seu lar. Em nome do progresso, grupos sociais significativos estão pagando um enorme preço, sem dele se beneficiarem.

---

13 *Voz off* corresponde ao recurso narrativo no qual a narração é proferida por alguém fora do campo visual apresentado no filme.



Diante dessa reportagem são contrapostas uma série de falas dos mestres de hoje, revelando problemas atuais:

E essa ponte que querem fazer de Salvador a Itaparica vai prejudicar mais ainda e vai desempregar mais gente. (Mestre Carlos, 2009)

Só tem aí esses 22 porque nós é filho de embarcadiço, então nós quer manter a nossa tradição, dos pais da gente e tal, Nós vê naquilo, nós gosta muito, senão não tinha mais nenhum. (Mestre Lourival, 2009)

Disse e tô dizendo [sobre o saveiro]: nem você, nem você, nem ninguém, nem mulher, nem filho, nem ninguém, não vai vender! Porque eu não quero que venda, eu quero que fique aqui! (Mestre Nute, 2009)

E também agora eu não vendo mais. Deixa aí até se eu morrer fica aí. (Mestre Lourival, 2009)

Eu não vivo por dinheiro não, eu vivo por amor, por amizade. É por isso que eu gosto dessa embarcação. (Mestre Carlos, 2009)

O menos que eu venho aqui é seis vezes, mas até dez vezes. Eu não vou pra casa daqui a pouco? Quando der oito horas da noite eu tô aqui de novo olhando [o saveiro] e volto pra ir pra casa. (Mestre Nute, 2009)

Depois dessa sucessão de falas quase sobrepostas, o documentário volta a apresentar o cotidiano dos saveiristas, com uma trilha sonora mais leve que busca dar um tom positivo para a luta dos saveiristas.

Então, o documentário revela que não são apenas as transformações econômicas que assolam os saveiristas, o perigo diário de suas atividades faz com que se atentem e respeitem mais os sinais da natureza.

Eu tive numa aflição horrível nessa embarcação. Eu disse a ele: diga ao embarcador para botar essa carga daqui pra lá, não bote 'o bicho' pra cá porque a gente tamo com temporal e a gente tem que prever o que tá na mar. Ele ultrapassou o lugar que eu mandei. Quando eu cheguei eu vi, mas não tinha jeito de mudar nada. Tudo bem, vamo simhora. Vamos chamar por Deus e vamo embora. Deu meia hora e eu disse: arreie tudo que a gente não aguenta nada aqui. Rapaz, não dá pra gente entrar barra não porque fechou tudo [o tempo]. E esse saveiro já tava invadindo água tudo por aqui. Vai pra proa desse saveiro e arreie que nós vai arrear no meio do rio mesmo. Esse saveiro, meu amigo, tem um bocado de tempo que eu não vejo isso: ele subia e quando descia, meu Deus, vai acabar tudo, eu tava com

medo do mastro pipocar, e eu cheguei em Bom Despacho com as calça na mão,mas graças à Deus, vencemos a batalha. (Mestre Carlos, 2009)

Encaminhando para o fim do documentário, os saveiros avistam Salvador, e se camuflam entre as grandes embarcações do litoral. A vela é arreada e o saveiro aponta.



*Figura 4: Mestre Carlos e seu ajudante a bordo do saveiro, circulando entre grandes embarcações próximo a Salvador-BA.*

Neste momento é revelado o significado do nome do documentário:

O vento mais quente aí é leste. Quando ele venta retido mesmo o cara não vai (Mestre Lourival, 2009)

O vento leste é o vento mais dos perigoso que nós tem. É o vento leste. Ele faz proa, mas é um vento que você não deve de confiar nele, que ele é um vento muito perigoso. Se ele ventar três dias no mar, você tem vontade de sair pro outro lado, que ele toma conta do mar (Mestre Xagaxa, 2009)

O vento também dorme, amigo. Não é só a gente que dorme não., Quando ele vai dormir, acabou. Aí tem as horas e os momentos dele retornar de novo (Mestre Lourival, 2009)

E assim o documentário se encerra com essa fala poética do Mestre Lourival, acompanhada por imagens dos saveiros em Salvador, sendo prestigiado por turistas. Durante a apresentação dos créditos do filme, são apresentadas imagens e sons que registram a acomodação das cerâmicas dentro do saveiro e o desembarque das mercadorias, passando de mão em mão até chegar ao grande cesto do mercado, transportado sobre uma carriola improvisada, chegando a seu destino final, encerrando o ciclo que vai desde a feitura da cerâmica a partir do barro, passando pelo carregamento e pela viagem, até chegar ao descarregamento. Ciclo este feito cotidianamente por esses sujeitos saveiristas, fazedores de bens culturais em seus saberes e práticas culturais.



*Figura 5: Turistas a bordo do saveiro É da vida em Salvador-BA.*

A mobilização do grupo de saveiristas para permanência de suas práticas enquanto patrimônio cultural levou a criação da “Associação Viva Saveiro”<sup>14</sup>, uma organização não governamental, sem fins lucrativos, criada para registrar e difundir a importância dos mais de duzentos anos de história dos Saveiros da Baía de Todos os Santos, além de fomentar a manutenção e a sustentabilidade da prática saveirista por meio da recuperação dos conhecimentos de carpintaria naval, calafate,

<sup>14</sup> Site da Associação Viva Saveiro: <http://www.vivasaveiro.org/>

confeção de velas, da reforma dos dos saveiros que estavam em estado de degradação e da regularização das documentações dos saveiristas junto à Capitania dos Portos, sob o lema “Não vamos deixar esse tesouro se acabar no fundo do mar”.

No ano de 2010, a Associação Viva Saveiro recebeu o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade (IPHAN), na categoria “Preservação de Bens Móveis e Imóveis”, por sua atuação em prol da preservação dos últimos saveiros da Bahia. O Prêmio é concedido anualmente, desde 1987, às “ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro que, em razão da originalidade, vulto ou caráter exemplar, mereçam registro, divulgação e reconhecimento público” (IPHAN)

No mesmo ano, foi realizado o tombamento do saveiro Sombra da Lua, como patrimônio da paisagem cultural, com parecer técnico assinado pela arquiteta e urbanista Maria Regina Weissheimer, coordenadora de Paisagem Cultural do Departamento do Patrimônio Material e de Fiscalização - DEPAM/IPHAN:

Por seus inequívocos valores históricos, artísticos e etnográficos, declara-se o Iphan favorável ao tombamento do Saveiro Sombra da Lua, que enquanto primeiro e único exemplar protegido de embarcação desta tipologia passa a representar todos os últimos saveiros da Bahia, e recomenda sua inscrição nos Livros do Tombo Histórico, das Belas Artes e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. (WEISSHEIMER, 2010, p.12)



*Figura 6: Saveiro Sombra da Lua, bem tombado como patrimônio da paisagem cultural pelo IPHAN.*

### 3.4. “Já me transformei em imagem” (VNA) - Descrição do documentário

#### Ficha técnica

Ano: 2008

Direção e roteiro: Zezinho Yube / Hunikui (Kaxinawá)

Produção: Vídeo nas Aldeias

Duração: 32 minutos

*Sinopse: Comentários sobre a história de um povo, feito pelos realizadores dos filmes e por seus personagens. Do tempo do contato, passando pelo cativeiro nos seringais, até o trabalho atual com o vídeo, os depoimentos dão sentido ao processo de dispersão, perda e reencontro vividos pelos Huni kuĩ.*

Os Kaxinawá se autodenominam Huni Kuĩ, “gente verdadeira”, e falam o idioma Hãtxa Kui, “língua verdadeira”. Eles habitam a floresta tropical desde o leste peruano até o Acre, com uma população em torno dos 7.535 em terras brasileiras e 2.419 no Peru<sup>15</sup>.

A narrativa do filme é iniciada pelo som da floresta, partindo diretamente para a imagem e para a fala de Nilo Bixku que, - ao lado de um personagem mais jovem, não identificado no vídeo, ambos com as indumentárias da sua etnia, ao pé da seringueira - , convoca os espectadores na língua Hãtxa Kui, traduzido em legendas para o português no vídeo, as quais transcrevemos aqui:

Prestem atenção e olhem pra mim sem mexer os olhos para os cantos, como se eu estivesse falando besteira. E sem ficar cuspidando! E sem ficar conversando enquanto eu falo. Prestem atenção no que eu vou falar, e entendam bem. (Nilo Bixku, 2007)

Em seguida, a imagem é substituída por uma tela preta, que traz em branco o nome do filme na “língua verdadeira” acima, e em português abaixo: “Ma ê dami xina” / “Já me transformei em imagem”. Ao fundo, ouvimos sons de seus cantos rituais.

A imagem volta para a locação inicial, em frente a seringueira, onde é possível notar a umidade da mata pelo suor refletido no rosto dos personagens e a presença de insetos pelos movimentos das mãos dos personagens em cena. Bixku retoma sua explanação:

<sup>15</sup> Fonte: Instituto Socioambiental – Projeto Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt>

No início morávamos todos juntos numa grande casa, o Shubuã. Cada família numa parte da casa,<sup>16</sup> numa parte morava o genro, na outra, o tio. Perto havia outros Shubuã. Vivíamos alegres antes do contato. A gente tinha nossos materiais de trabalho, usava o nosso terçado de pupunha, derrubava com machado de pedra. A gente enfrentava dificuldades, mas vivia bem. (Nilo Bixku, 2007)



Figura 7: Bixku narra a história do povo Huni Kĩ.

Depois dessas constatações informadas por Bixku, a imagem se desloca para outro personagem, Joaquim Maná, que também está na floresta, sentado sobre um tronco, e indaga a Bixku, em meio a risos descontraídos, como é que eles faziam pra viver antigamente. Ele responde:

A respeito da flecha, por exemplo, o seu avô fez uma pra mim, mas na tocaia matei só um Juriti.<sup>17</sup> Não sei como nossos antepassados matavam caça grande com flecha. Eu pescava muito com a flecha, mas as caças grandes eu nunca matei. Eu acho que eles sofriam pra pegar caça grande. Eles matavam, só que com esforço. Nessa época a vida não era muito fácil. Hoje temos machado, terçado, mas mesmo assim o nosso roçado fica cerrado. Eu sempre penso nisso!<sup>18</sup> Porque mesmo sem essas ferramentas era tudo limpo, e hoje a gente não dá conta?! Mas acho que eles só tinham isso pra fazer. (Nilo Bixku, 2007)

16 Neste momento, imagens de arquivo se intercalam com as imagens do momento presente em que o vídeo foi feito.

17 Neste momento, os três personagens no local da cena riem, provavelmente o cineasta indígena também e no vídeo são apresentadas imagens de arquivo deles caçando peixes num rio.

18 Os sujeitos que ouvem essa fala voltam a rir juntos.

Terminada essa fala, são apresentadas imagens em movimento de arquivos de rituais indígenas, enquanto o diretor do filme, Zezinho Yube, faz as vezes do narrador e começa a contar sobre a história do seu povo, por meio do recuso de voz *off*:

Nós, os Huni kĩ, contamos a nossa história em cinco tempos. No início era o 'tempo das malocas', em que vivíamos juntos e não sabíamos dos Nawá, aqueles que não são índios. Para saber sobre esse tempo, é preciso conversar com os mais velhos. Porque a forma como vivíamos se transformou depois do contato com os Nawá. (Zezinho Yube, 2007)

A próxima sequência se dá com o enquadramento de dois personagens na floresta, e com destaque para os sons da mata: pássaros e insetos, principalmente. Tadeu Siã, sem camisa, bermuda jeans, de cocar e com pinturas em seu rosto, em primeiro plano, sentado no chão, e seu pai, Agostinho Muru, o pajé, de cocar e muitos colares, próximo dele, no centro da imagem, sentado sobre um tronco. O diálogo segue entre eles:

Pai, antes os Huni kĩ viviam juntos e depois nos espalhamos. Por que foi que isso aconteceu? (Siã, 2007)

Isso aconteceu... O que eu posso te contar hoje que antes do contato vivíamos tranquilos. Nós nos chamávamos de Huni kĩ, mas aí os brancos chegaram<sup>19</sup> e inventaram um novo nome pra gente. Numa tarde, uns meninos matavam morcego, quando chegaram os Nawá e perguntaram o que estavam fazendo. Como não sabiam falar português, responderam: 'Matando kaxí'. Aí os brancos escreveram 'Kaxinawá'.<sup>20</sup> Quando nossos parentes moravam juntos, praticavam várias festas. Eu vou cantar uma música que os antigos cantavam quando chegavam numa terra desconhecida. (Agostinho, 2007)

E segue o canto do pajé enquanto são apresentadas imagens de arquivo com práticas dos Huni kĩ, trabalhando com o pilão, mexendo em objetos de cerâmicas trabalhados em grafias e tinturas, tecelagem com padrões específicos desta etnia, confecção de cocares e outros adornos com penas.

---

19 O enquadramento já descrito é substituído por imagens de arquivo que mostram o preparo de um alimento no fogo de chão.

20 Corta a cena para imagem de pai e filho conversando na floresta.



Figura 8: O Pajé, Agostinho, conta suas histórias ao lado de seu filho, Siã.

Há um corte na sequência, no qual muda o tom da trilha, com gritos de guerra, e se apresenta uma fotografia com índios com armas empunhadas. O diretor, Zezinho, segue sua narrativa:

Depois do 'tempo das malocas', vivemos o tempo das correrias.<sup>21</sup> Nossas florestas foram invadidas pelo Nawá que vinham à procura da borracha. Éramos tratados como uma ameaça à abertura dos seringais.<sup>22</sup> Caucheiros peruanos e seringueiros nordestinos nos caçavam à bala para 'limpar' a área. Alguns grupos tentavam reagir, mas eram perseguidos até a morte ou capturados para trabalhar. Os Nawá se aproveitavam da inimizade entre os povos para que uns ajudassem no extermínio de outros. Muitos grupos desapareceram nessa época. Nós, os Huni kī, passamos a sobreviver em fuga. (Zezinho Yube, 2007)

O enquadramento muda, e fica mais fechado no rosto de Agostinho, no centro da imagem. Ele dá prosseguimento à sua fala:

Quando os brancos chegaram, trouxeram doenças. Uns vieram com bons pensamentos, outros com más intenções e nos matavam. Mas a gente revidava. Aí a gente começou a se dividir.<sup>23</sup> Alguns foram por

21 Entram em cena imagens de arquivo em preto e branco mostrando o homem branco extraindo a borracha das seringueiras, ao som de uma trilha de cantos femininos de lamento.

22 São apresentadas fotos homens brancos armados juntos de grupos indígenas.

23 São apresentadas imagens coloridas de arquivos, com indígenas caminhando pelo rio de águas rasas.



Purus, uns desceram esse rio. E os que ficaram acabaram na cabeceiras dos rios. (Agostinho Muru, 2007)

A imagem corta para o enquadramento inicial do filme, em que os dois indígenas da etnia Huni kĩ conversam no interior da floresta: o mais jovem, não identificado no filme, apoiado no tronco, e o outro, mais velho, de cócoras sobre esse tronco. O personagem mais velho, Nilo Bixku, segue explicando, enquanto fuma: “Alguns brancos nos fizeram usar roupas. Também vestiram as mulheres.<sup>24</sup> E deram terçados, machados e outros objetos. Nós nos acostumamos com essas coisas.”

Enquanto a trilha sonora se desenvolve a partir do canto do pajé, são apresentadas vídeos antigos em que mulheres fazem pinturas corporais e cortes de cabelo nos homens. E o diretor Zezinho retoma a condução da narrativa:

Depois das 'correrias' os seringalistas nos impuseram o 'tempo do cativo'. Por décadas fomos utilizados como mão de obra semi-escrava no seringais. Passamos a viver na 'colocações', centros de produção de borracha, dentro da mata.<sup>25</sup> Os patrões montavam 'barracões' dos quais dependíamos para comprar materiais de trabalho e alimentos. Sem entender a matemática dos brancos, éramos enganados no peso da borracha<sup>26</sup> e subordinados a um esquema de endividamento. Alguns brancos chegavam a marcar o nosso corpo, como se fôssemos sua propriedade. (Zezinho Yube, 2007)

Fotografias são mostradas como registo desta prática, e corta para uma cena em que um casal de velhos está numa canoa e o senhor é indagado sobre essas marcas feitas pelos Nawás nos indígenas.<sup>27</sup>

- “Você tem mesmo a marca FC? Foi marcado pelo Felizardo Cerqueira?”
- “Eu fui sim”
- “Cadê?”

---

24 São apresentadas imagem de fotografia em preto e branco mostra grupos de homens, mulheres e crianças indígenas vestidas como os brancos.

25 São apresentados registros fotográficos dessa situação.

26 Entram em cena imagens de um vídeo em preto e branco com o registro da paisagens e armazenamento dos grandes fardos de borracha.

27 Os personagens não foram identificados no vídeo.

- “Já está bem apagada.<sup>28</sup> Foi isso que aconteceu. Todos os Nawá já pediram pra ver.”
- “Porque é um documento forte! Isso não se faz. Trataram vocês como animais! Os Nawás fazem isso com o gado”

E embarcação segue à jusante do rio. É quando Joaquim Maná, que até então tinha papel secundário no filme, reforça a narrativa sobre os entraves causados nos contatos entre brancos e índios no período da borracha.

Depois das 'correrias', o que nos distanciou mais foi a seringa. Abriram várias 'colocações' e nos mandavam ir cortar seringas. As pessoas tinham que deixar seus pais, seus genros, seus sogros para ir cortar seringas. Não tínhamos tempo para fazer nossas festas. Não tinha como caçar. Se a gente fizesse festa, eles nos chamavam de preguiçosos. Se a gente visitasse parentes em outra 'colocação', logo colocavam outra pessoa no nosso lugar. (Joaquim Maná, 2007)

Em seguida, é apresentada uma série de fotografias em preto e branco de índios trabalhando na extração da borracha, registrado todo o processo de manufatura e culminando com um automóvel com pneus de borracha andando por um trilha no meio da floresta. Cantos lamuriosos acompanham esse trecho do filme.

Novamente voltamos ao enquadramento em que o pajé, Agostinho, nos fala de dentro da mata:

Ouvia falar que tínhamos direito à nossa terra. Outros povos já tinham reconquistado suas terras, mas eles não sabiam da nossa existência. Aí vieram e nos descobriram. Eles falaram pra gente: 'Agora vocês não vão trabalhar mais para os brancos e vão reviver a sua cultura. Se você ainda a tem. Vão ensinar para os seus filhos.' No começo nós juntamos só uns 150 Huni Kuĩ. Quando chegou nosso amigo Terri, nós fomos nos juntando cada vez mais.<sup>29</sup> Daí começamos a reivindicar a nossa terra. (Agostinho Muru, 2007)

A sequência fica por conta de um registro em vídeo de uma reportagem feita com os indígenas que estavam se organizando para lutar por identidade e seus direitos territoriais. Um dos participantes, não identificado no vídeo, fala em português:

Porque nós temos direito. Então nós queremos a nossa área demarcada, onde nós tamo pescando, onde nós tamo caçando, onde nós tamo vivendo. É a nossa sobrevivência dentro da nossa área.

---

28 O senhor mostra a marca no braço já apagada pelas marcas do tempo na pele.

29 São apresentadas imagens coloridas e festivas do grupo em sua aldeia.

Então nós tamo reunido aqui, em greve, como na cidade tem greve, nos tamo em greve aqui, reunidos, combinando como nos podemos, como o governo pode, demarcar a nossa área. Nós queremos que o governo, o presidente, assine um decreto sobre a demarcação da nossa área.

Outro assume o microfone e fala em seu dialeto próprio, que no vídeo é traduzido da seguinte maneira: “Esse vídeo vai para o governo, para as pessoas que podem nos ajudar.” E segue com o primeiro personagem deste vídeo de arquivo convocando o grupo: “Nós queremos a demarcação da nossa área ou não?” - “Queremos!”

Algumas imagens de arquivo de TV mostram a mobilização em torno da demarcação de terras indígenas, enquanto a voz *off* do narrador Zezinho relata: “A partir da década de 70, vivemos o 'tempo dos direitos'. Começamos a lutar pela nossa terra e para recuperar nossos recursos naturais e nossas formas tradicionais de sobrevivência”.



*Figura 9: Imagens de arquivo trazem a mobilização indígena frente aos abusos cometidos no período de extração da borracha.*

Imagens de arquivo coloridas mostram a organização dos Huini Kuĩ. Um senhor, não identificado no vídeo, fala ao microfone para um grupo que o escuta: “Estamos acostumados a trabalhar para os patrões, mas temos que nos unir e criar

forças. Os que quiserem continuar trabalhando para eles, que não venham se arrepender depois”.

Zezinho Yube volta a narrar a história: “Decidimos aprender a escrita e a matemática, que foram os instrumentos da nossa exploração”. Em seguida, é mostrado o trecho de um vídeo da fala de Chico Mendes:

O índio, apesar de ter sido massacrado pelo branco, começou a entender que seu verdadeiro inimigo não é o seringueiro, mas são realmente os patrões os grandes latifundiários. E foi exatamente com esse pensamento que acaba de se selar a aliança dos povos da floresta, a aliança dos índios e seringueiros.

O narrador retoma:

Criamos cooperativas. Assim a extração da seringa passou a ser gerenciada por nós mesmos e pelos pequenos seringueiros.<sup>30</sup> Os seringalistas, que tinham tomado nossas terras, foram indenizados pelo governo para sair delas. Os que ficaram na região, com a desvalorização da borracha viraram comerciantes ou transformaram seus seringais em fazendas de gado. (Zezinho Yube, 2007)

Corta para o primeiro plano mais geral do filme, em que a paisagem aparece como protagonista, mostrando o rio caudaloso, a floresta sempre verde, o pôr do sol entre as nuvens. É quando o enquadramento volta para dentro da floresta, onde o pajé continua: “Quando todos os patrões seringalistas foram embora da nossa terra, os parentes formaram aldeias nas beiras dos rios e pudemos voltar a praticar nossos rituais.” Seguem imagens dos Huini kĩ recuperando seus rituais.

Agora o problema é o crescimento da população. Tem terras que são muito pequenas. E antes a gente morava em grandes áreas. Mas só deram o que as lideranças reivindicaram. A população cresce e a terra fica pequena.<sup>31</sup> Durante o cativo a gente não praticava as nossas músicas e falava a nossa língua escondidos. Hoje não. Estamos ensinando para os nossos filhos. Assim preservamos a nossa forma de viver. (Joaquim Maná, 2007)

Neste momento do filme, finalmente começa a ser apresentado para o espectador o processo de produção do mesmo. A imagem traz, entre sons de galos e outros animais, o diretor Zezinho Yube ajustando o balanço de cores da câmera,

---

30 São apresentadas imagens de arquivo da passeata da aliança dos povos da floresta.

31 São apresentadas cenas de ritual em que adultos e crianças participam durante o dia, dentro da oca.

contando com a ajuda de uma criança. Em seguida, aparece gravando um entrevista com Joaquim Maná dentro de uma sala de aula da aldeia, com o auxílio de uma menina, também indígena, no equipamento de captação de som.

Ele interpela Joaquim Maná em Hãtxa Kui: “Me fala quantos livros você já publicou e como foi que começou.” Maná responde, tendo como fundo uma lousa e sobre a mesa alguns livros:

Acho que já fiz 6 livros na nossa língua. Por um bom tempo a gente vinha ajudando os brancos a escrever os livros em português, fazendo desenhos pra eles, fazendo textos em português. Agora já temos muitos livros em nossa língua. Eu fiz isso para podermos ensinar melhor a nossa realidade para nossos alunos. (Joaquim Maná, 2007)



*Figura 10: Cineasta indígena em cena.*

A cena volta para Joaquim na floresta, que segue seu raciocínio:

Agora a gente trabalha com vídeo, mas eu já fazia isso com os meus livros. Eu pensava: 'se eu escrever para o meu povo, eles vão poder ler e continuar praticando. Com o vídeo, todos vão poder aprender, não só os alunos que sabem ler e escrever, mas também as crianças, os velhos, todos vão acompanhar. (Joaquim Maná, 2007)

Na sequência aparecem imagens das mulheres e meninas na colheita do milho e no transporte do milho nas embarcações pelos rios. E com essa imagem

como pano de fundo, o diretor/narrador volta a conduzir a história:

No 'tempo presente' voltamos a ser muitos. No Acre somos mais de seis mil pessoas, espalhadas entre cinco municípios, nos rios Jordão, Envira, Purus, Tarauacá e Breu.<sup>32</sup> Somos mais de 75 comunidades em 12 terras indígenas. Nosso povo também está no rio Kuranja, no Peru. Agora trabalhamos pela nossa autonomia. Todas as terras estão organizadas em associações. Temos nossos próprios agentes florestais e agentes de saúde. (Zezinho Yube, 2007)

Há um corte para mostrar a projeção de um vídeo dentro da oca, como um cinema na aldeia. Zezinho continua:

Os professores Huni kuĩ ensinam aos alunos como viver na nossa terra, valorizando a nossa cultura e a nossa língua. Com as novas ferramentas, eu e demais realizadores, que já trabalhamos com o vídeo, participamos deste momento, contando as nossas histórias, do nosso jeito, para nós mesmo e para os outros. (Zezinho Yube, 2007)

Essa fala chama as próximas cenas do filme, que vão se deter em mostrar um pouco mais sobre os cineastas indígenas Huni kĩ. A cena seguinte mostra o dia amanhecendo, no ritmo mais lento sentido e registrado pelo diretor. E daí seguem sequências em que ele explica técnicas de gravação para outros membros do grupo, inclusive crianças que se mostram bastante curiosas para entender o funcionamento do equipamento. Entre uns e outros testes, Zezinho captura o depoimento de Siã: “O meu nome é Siã. E aqui ao meu lado está o meu pai. Ele é o nosso pajé e está aqui dando força para o meu trabalho.”

Dando continuidade, temos a primeira entrevista com uma mulher da aldeia, jovem cineasta do projeto VNA. O enquadramento se dá com Pãteani no centro da imagem e com o rio e a várzea ao fundo: “Meu nome é Pãteani, eu moro na Vila Jordão e estudo na cidade. Eu comecei a filmar para mostrar para nossos netos, para nossos filhos e para as futuras gerações. Eu trabalho pensando nisso.” Zezinho pergunta: “É só você de mulher no grupo, né?! E somos quatro homens. O que é que você pensa sobre isso?”. Pãteani sorri e responde: “Sendo só eu de mulher, eu me sinto sozinha, enquanto vocês tem colegas. Fico sem uma parceira.” A próxima cena registra e apresenta a descontração dos homens cinegrafistas durante os

---

32 Durante a narrativa são mostradas imagens da aldeia no momento de produção do vídeo.

registros audiovisuais e as brincadeiras entre os colegas, em contraponto à solidão da jovem cineasta.

A seguir é apresentada uma fala bastante emblemática no que diz respeito ao processo de registro audiovisual e produção partilhada do conhecimento, quando o pajé Agostinho Muru afirma, em conversa com outro personagem não identificado:

Eles trouxeram cinco câmara para os alunos filmarem, para eles treinarem. Isso é chamado de oficina. Eles vão registrar nosso dia a dia e não uma representação. A nossa vida do jeito que ela é. Com cada personagem que foi escolhido. O Zezinho me escolheu como personagem para filmar o meu cotidiano, por isso estou indo mostrar as coisas pra ele. (Agostinho Muru, 2007)



Figura 11: Projeção das gravações na aldeia. A experiência da própria imagem.

Na locação da entrevista, no meio da mata, Siã pergunta a Agostinho: “Você, como personagem, como foi que se sentiu? Você achou bom? E como vê agora que o filme está pronto?” Um cachorro da aldeia surge no quadro e fica ao lado do pajé enquanto ele responde:

Eu achei bom. *Eu já me transformei em imagem.* Mesmo que eu morra você vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em diversos lugares do mundo. Assim como os filmes de outros povos. O filme também incentiva outras terras Huni Kuĩ . (Agostinho Muru, 2007, grifo nosso)

A próxima cena traz a fala de Joaquim Maná, o professor, que vão ao encontro das palavras do pajé, se complementando: “Se a gente tivesse o vídeo antes, a gente veria os rituais que o nosso povo fazia, e os sábios que já se foram. Mas é como eu falei para o Agostinho [pajé], nós temos os nossos velhos, que ainda conhecem nossa tradição.”

A partir dessa deixa, o diretor inclui no roteiro, e apresenta nesta sequência do filme, o registro da tentativa da recuperação do ritual de se produzir fogo com gravetos, indagando: “Antigamente como é que se fazia fogo?” E a resposta vem:

Pegava um tronco de urucum e cortava em forma de tábua, alguns faziam de galho de pupunha, aí eles começavam a girar como a gente viu no filme antigo.<sup>33</sup> O pessoal ficava suado, indo, indo, até uma brasa cair no algodão que ficava embaixo do pau, daí quando pegava, fazia fogo e colocava num vaso.<sup>34</sup>

Corta para a cena do registro atual onde os índios Huni kuĩ tentam fazer fogo a partir desse método tradicional - e conseguem. “Agora já vimos como fazer, caso um dia acabe o isqueiro. Só temos que praticar mais.”

Antes, quando a gente filmava, tinha gente que se escondia para não ser filmado. Outros falavam que a gente ganhava dinheiro com isso, que a gente só queria se dar bem. Aí eu explicava que só ia filmar quem quiser ser filmado. Estamos fazendo isso pra preservar as nossas coisas. Não sabemos para onde vamos no futuro.<sup>35</sup>

Nos momentos finais do filme é apresentada uma série de falas, na sequência uma da outra, quase se sobrepondo, como num crescente de afirmações e informações:

Agora as pessoas já estão começando a entender as filmagens. A gente faz projeções das imagens na comunidade e as pessoas ficam felizes em assistir, vendo as coisas que já passaram. É isso que está acontecendo. (Siã, 2007)

Agora está tudo bem, mas antes eles tinham razão, porque vinham pessoas filmar, gravar nossas músicas e nunca retornavam. Agora nós mesmos fazemos esse trabalho e mostramos para a comunidade. E só com quem quer ser filmado. (Joaquim Maná, 2007)

---

33 Entram cenas de arquivo com esse registro audiovisual.

34 Personagem não identificado no vídeo.

35 Personagem não identificado no vídeo.



O pajé, demonstrando a aceitação do processo de registro audiovisual dentro do grupo, afirma: “Não tem mais como nos esconder. Já temos nossa imagem exposta. Daqui pra frente só temos que pensar na nossa tradição. E fazer novos filmes.” (Agostinho Muru, 2007)

Porque os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, como é que nós vivemos, eles começam a entender que a gente tem um outra cultura, outra língua, outra forma de viver. E que plantamos outros tipos de plantas. Se a gente mostrar o que estamos fazendo, eles vão começar a respeitar nossa forma de viver, a nossa língua e a nossa terra, aí eles vão refletir. (Joaquim Madá, 2007)

E assim, o documentário se encerra, com imagens de rituais praticados na comunidade, que agora, por conhecê-los melhor, e por reconhecerem seu papel em sua salvaguarda, se orgulham deles.

## **CAPÍTULO 4**

### **ABORDAGEM ETNOGRÁFICA EM SALA DE AULA: A EXPERIÊNCIA COM OS ALUNOS**

Nesta seção do trabalho, será desenvolvida uma descrição pretensamente densa da experiência com os alunos em sala de aula, proposta como metodologia desta pesquisa. Assim, tomo, novamente, a liberdade de escrever em primeira pessoa, com a intenção descrever as minhas percepções e interpretações do vivido em campo.

Frequentei a disciplina optativa “Patrimônio Cultural, Memória e Território”, acompanhando a turma no desenvolver do primeiro semestre de 2015, não sendo uma pessoa estranha ao grupo, tampouco íntima dele. Acredito que foi estabelecida uma relação cordial de respeito mútuo.

Ao longo do semestre foi desenvolvido o programa da disciplina, que leva em conta abordagens sobre identidade, memória e território, a partir das reflexões advindas da antropologia e de seu diálogo com outras áreas do conhecimento, que complementam a noção de patrimônio cultural, incluindo além dos materiais produzidos, o repertório simbólico de referência dessas sociedades ou grupos, de modo a lhes conferir legitimação.

Deste modo, os territórios devem corresponder também à espacialização da identidade de um povo, envolvendo sua história material, bem como suas representações simbólicas. Assim, os espaços de localização dos bens significativos e passíveis de preservação não devem estar separados de seus conteúdos vivos, materializados nos indivíduos e grupos sociais.

Os objetivos do programa da disciplina são desenvolver pesquisas e realizar estudos sobre patrimônio cultural material e imaterial, bem como identificar e representar os territórios de grupos sociais diversos no sentido de compreender suas organizações e expressões, além de registrar e promover estudos de espaços de memória de populações locais, visando promover a preservação do patrimônio cultural por eles expressos.

O conteúdo programático estrutura-se da seguinte maneira:

*Unidade I: Patrimônio Cultural e seu campo*

- Patrimônio Cultural Material: definição e legislação;
- Patrimônio Cultural Imaterial (patrimônio intangível): definição e legislação.

*Unidade II: Interfaces do Patrimônio Cultural*

- Identidade e Patrimônio;
- Memória e Território;
- História e Paisagem.

*Unidade III: Patrimônio Cultural e Educação*

- Museu e Memória Viva;
- Educação Patrimonial.

*Unidade IV: Cultura, Museu e Turismo*

- Os Espaços de Saberes;
- Turismo e Salvaguarda do Patrimônio Cultural.

Como metodologia de ensino para o desenvolvimento desta disciplina, tivemos aulas expositivas teórico-conceituais sobre patrimônio cultural, leitura de textos especializados sobre patrimônio cultural material e imaterial abordagem da legislação sobre registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, análise de documentos materiais, escritos, iconográficos, orais, e finalmente o trabalho com os documentários etnográficos.

Já na primeira aula que acompanhei, a Prof.<sup>a</sup> D.ra. Bernadete Castro me apresentou à turma como sua orientanda, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia, que acompanharia a disciplina e desenvolveria com eles, ao final do semestre, uma ação educativa baseada em história oral e linguagem audiovisual. De todo modo, durante o semestre acompanhei as aulas sentada junto aos alunos, a partir de um postura mais acessível, numa tentativa simbólica de aproximação. Minha participação se dava mais durante os debates sobre os conceitos abordados na disciplina, numa perspectiva de troca de conhecimentos.

No penúltimo encontro da disciplina, tive a oportunidade de dialogar com os alunos sobre o trabalho de produção de documentários a partir da história oral desenvolvido no Portal Memória Viva, do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, e de explanar sobre a produção partilhada de conhecimento, com enfoque nas iniciativas audiovisuais brasileiras: Etnodoc e Vídeo nas Aldeias. Os alunos ficaram bastante curiosos e se mostraram, em sua maioria, bastante entusiasmados com o assunto e motivados a assistir os documentários no encontro seguinte.

No dia da exibição dos documentários a dinâmica da sala de aula começou com uma explanação da Prof.<sup>a</sup> D.ra Bernadete Castro sobre a educação patrimonial, fazendo o fechamento da disciplina que abordou conceitos como patrimônio cultural, identidade, memória, território e paisagem.

Em seguida, a professora orientou os alunos sobre o desenvolvimento do trabalho final da disciplina. A proposta elaborada pela professora e por mim, em conjunto, foi a de que os alunos desenvolvessem uma pesquisa tendo como propulsor de temas geradores um dos documentários que seriam exibidos, e que poderiam ser assistidos e analisados, posteriormente, quantas vezes cada aluno julgasse necessárias, articulando suas percepções sobre essas imagens e sons com os conceitos abordados na disciplina.

Além desse trabalho, os alunos responderiam, ainda, a um questionário mais objetivo com questões a respeito dos documentários, considerando também suas formas de produção. O preenchimento desse questionário não valeria nota e, dessa forma, os alunos foram convidados a respondê-lo da forma mais sincera e direta quanto fosse possível.

A intenção presente na aplicação desses procedimentos metodológicos, tanto a elaboração do trabalho quanto o preenchimento do questionário, foi a de identificar de quais maneiras o documentário motivou o desenvolvimento da pesquisa sobre o tema, e quais os desdobramentos reflexivos e educativos possíveis a partir da exibição desses documentários.

Assim, procurando evitar interferências ou direcionamentos na experiência dos alunos com os documentários, a única orientação passada por mim, na qualidade de pesquisadora, para os alunos desse grupo antes da exibição dos vídeos foi a de que eles procurassem vivenciar plenamente a experiência de contato

com o Outro, por meio da linguagem e do recurso audiovisual, procurando se despir de possíveis pré-conceitos.

A pesquisa desenvolvida a partir dos documentários se pauta especialmente na observação e nos processos de identidade e alteridade estabelecidos entre os sujeitos espectadores e os sujeitos presentes nas imagens, portanto o momento de imersão nessa experiência é fundamental. Para Jorge Larrosa Bondía (2002),

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, J. L., 2002, 24)

Feitas essas considerações aos alunos, as luzes foram apagadas e o silêncio se fez espontaneamente, como um indício de que o grupo havia compreendido a ideia de vivenciar de forma plena aquela experiência. Exibimos o “Vento Leste”, seguido por intervalo para o café, que de forma intencional ajudou a marcar o fim de um e o início do outro documentário. Na volta da turma à sala, foi exibido o “Já me transformei em imagem”.

Para ser coerente com a proposta de imersão feita aos alunos, e que parecia ter sido levada à cabo pelo grupo, optei por uma postura bastante discreta. Deliberadamente, não circulei pela sala de aula, nem fiz nenhum tipo de registro imagético desse processo. Permaneci sentada em uma das cadeiras da lateral direita da sala, de onde era possível comandar tecnicamente a exibição. Deste local, sentada de costas para a parede durante toda a exibição, conseguia enxergar o rosto da maioria dos alunos, tentando desvendar e interpretar suas expressões camufladas na penumbra, entre as luzes emanadas pelo projetor e refletidas pela tela.

É possível dizer que das expressões que vi, a grande maioria era marcada pela atenção e pela curiosidade. Com o desenrolar das exposições, as expressões dos alunos variavam, passando pelo riso de canto de boca ao riso com dentes à

mostra, por testa franzida de tristeza à fuga do olhar da tela para evitar uma cena. Havia também dois alunos com um ar mais enfadado, mas que o bocejo remetia mais ao sono do que ao desinteresse.

Dentre essas incontáveis expressões e formas de *piscadelas* (GEERTZ, 1989), as mais notadas foram aquelas que demonstravam um ar de cumplicidade, por meio de um olhar às vezes solidário diante das dificuldades verbalizadas pelos sujeitos registrados nos vídeos, às vezes orgulhoso ao ver e ouvir as alegrias e as conquistas desses grupos agentes de sua própria história. Seja como for, todas essas expressões indicavam que os sujeitos receptores dos documentários não estavam alheios ao processo; ao contrário: estavam envolvidos pela experiência.

Ao final das exposições, tanto eu quanto a Prof.<sup>a</sup> D.ra Bernadete Castro ficamos disponíveis para conversar com os alunos, caso achassem necessário, mas apenas quatro vieram nos perguntar sobre questões práticas relativas ao prazo e ao formato do trabalho. O restante do grupo saiu tranquilamente da sala: alguns em silêncio, outros conversando em tom de voz baixo, como se precisassem de um tempo desacelerado para sair gradativamente daquela vivência.

A percepção já naquele momento era a de que muitos alunos haviam sido tocados, em alguma medida, pelas situações, personagens, falas, gestos e/ou paisagens representadas nos documentários. Eles não passaram ilesos a esta experiência de contato com o outro por meio da linguagem e do recurso audiovisual. Eles saíram transformados.

#### **4.1. Análise dos dados**

Nesta seção do trabalho nos dedicaremos à análise do material empírico levantado a partir do desenvolvimento do trabalho final da disciplina “Patrimônio, Cultura e Território” e dos questionários respondidos pelos alunos, corroborando com as teorias aqui apresentadas.

Nossa intenção é interpretar se, e de que forma, os alunos perceberam que o respeito à diversidade cultural é fundamental para o desenvolvimento humano, a importância da valoração de bens culturais, o empoderamento dos grupos que tiveram suas práticas culturais registradas nos documentários, as diferenças das

histórias contadas pelos pontos de vista de seus autores, em vez das histórias contadas pela historiografia oficial, e, enfim, o desenvolvimento da alteridade a partir dos documentários sob uma perspectiva de superação de posturas etnocêntricas.

Dentre o material coletado, temos um total de 10 trabalhos e 10 questionários.<sup>36</sup> Desse montante, temos 4 trabalhos e questionários respondidos a partir do documentário “Vento Leste” e 6 trabalhos e questionários respondidos a partir do documentário “Eu já me transformei em imagem”.

A questão relativa ao conhecimento prévio do assunto nos trouxe uma visão geral de que a maioria dos alunos que colaborou com a pesquisa tinha algum conhecimento sobre o documentário de sua escolha, mas que o documentário aprofundou esses conhecimentos e os motivou a irem em busca de mais informações. Neste sentido, muitos alunos retomaram os vídeos posteriormente ao trabalho em sala de aula, o que foi possível perceber a partir das transcrições de algumas falas presentes nos documentários. Dessa forma, a cada vez que o registro audiovisual é revisto, em outras situações de recepção, novas nuances são percebidas e análises mais profundas são possibilitadas.

Embora tenha me identificado com ambos documentários e o filme “Vento Leste” me remeter bastante a um livro que gosto muito chamado “O velho e o mar”, de Ernest Hemingway, tive preferência pelo documentário “Já me transformei em imagem”, pois *me despertou uma identificação maior essa questão em que os próprios personagens são os entrevistados e ao mesmo tempo entrevistados, além de serem também câmeras e editores de imagem.* A perspectiva que foi e ainda é trabalhada conosco ao longo dos anos dentro do ambiente escolar, é sempre se elevando o colonizador, essa “europeização” que nos mostram e fazem acreditar que eles (colonizadores) foram heróis e salvaram quem estava aqui das “trevas da ignorância”, quando na verdade, dizimaram vários povos, culturas tradicionais, que temos registro de como eram apenas através de artefatos históricos, relatos literários. (colaborador N.A.A., 2015, grifo nosso)

Em relação às formas de aproximação a outros contextos culturais, apenas 2 responderam ter contato direto com outros grupos, 5 ter contato por meio de viagens, 8 ter contato por meio da leitura, outros 8 ter contato por meio de filmes e documentários, e outros 2 complementaram as possibilidades de contato por meio

---

36 Alguns alunos frequentaram a disciplina como ouvintes e, pela não obrigatoriedade, não entregaram o trabalho final. Apenas 1 aluna não autorizou a utilização de seu trabalho para fins de pesquisa.

de fotografias e outras experiências artísticas, destacando a arte como grande potência de sensibilização e transformação.

O panorama acima nos indica que o audiovisual, além de linguagem, se constitui como recurso pedagógico importante para o contato intercultural, por conta de sua acessibilidade, além, é claro, de sua capacidade singular de registrar e apresentar práticas culturais em tempo e espaço determinados. A referência à outras experiências artísticas como forma de contato intercultural chama atenção para formas de mediação e vivências pautadas em performances de grupos culturais por meio da arte conhecida como “popular”, mas também em experiências estéticas contemporâneas, que muito tem dialogado com saberes tradicionais.

Dentre os temas e conceitos levantados como possíveis desdobramentos de estudos motivados pela recepção dos documentários, temos uma série que abarca questões sociais, ambientais, econômicas, culturais e do âmbito do direito em processos de transformação da nossa sociedade e da paisagem, tais como: a preservação de pequenas comunidades no Brasil; o entendimento da formação brasileira através da compreensão da diversidade cultural; as experiências vividas e os diversos meios de conhecimento na preservação de uma cultura; a cultura passada “de pai para filho”; o desenvolvimento que pode acabar com os patrimônios existentes; a luta dos saveiros para tentar manter sua cultura; a identidade nacional, a história contada por nós, a paisagem cultural, a memória; o patrimônio histórico e cultural, patrimônio material e imaterial, valoração da paisagem, relações de trabalho, resiliência; processo histórico-social de formação dos povos e territórios indígenas; aspectos da cultura indígena; luta e resistência dos povos indígenas no enfrentamento ao desenvolvimento capitalista; luta indígena por demarcação de terras; lei de terras no Brasil; ciclos econômicos, releitura sobre nossa própria história; exclusão social; imposição de culturas; mão de obra semi escrava, a relação que o norte do país tem com o restante do território em relação a própria população indígena; colonização; escravidão; modos de vida; questão patriarcal; meio ambiente; impactos ambientais; diferentes usos do solo; preservação; políticas públicas e inclusão indígena; diversidade cultural; processo de colonização brasileiro; período escravista que acaba com a liberdade de outros povos, importância da preservação cultural, da liberdade e etc.



Tais temas geradores levantados pelos próprios alunos constituem uma gama representativa de possibilidades de estudo de temas e conceitos gerados a partir dos documentários, nos levando ao reconhecimento empírico de sua potência motivadora e sensibilizadora, considerando, especialmente, que esses temas foram levantados a partir de respostas diretas dadas pelos alunos, sem que houvesse maior direcionamento, incentivo, mediação ou problematização das questões por parte da pesquisadora na realização da atividade.

As respostas obtidas a partir da questão sobre o “local de fala” dos personagens presentes nos documentários nos indicou a necessidade de esclarecimento sobre esse lugar enquanto lugar social, não necessariamente relacionado ao espaço físico em que determinado personagem se encontra no momento da gravação. Muitos alunos entenderam que o termo se referia às locações, quando na verdade está atrelado ao contexto social e histórico do indivíduo. No entanto, a partir desse entendimento, pudemos observar a capacidade dos alunos em notar as qualidades e símbolos presentes na paisagem em sua geograficidade.

“Local de fala” é o ambiente em que os personagens relatam suas histórias, pois, assim o telespectador consegue visualizar/imaginar [...] A diferença em contar sua própria história e ter sua história contada por outras pessoas, na primeira a pessoa vivencia as atividades que ela narra, faz parte do seu cotidiano e da sua identidade, então ela tem mais propriedade para relatar; em “ter sua história contada por outras pessoas”, o narrador muitas vezes não conhece o cotidiano daquelas pessoas, não vivenciou as histórias. (colaborador L.S.Q., 2015)

Ainda neste item que aborda a compreensão acerca da história oral, todos os alunos demonstraram entendimento sobre as diferenças entre as histórias contadas por si e por outros, considerando a importância de análise dos contextos de quem fala, bem como a maneira como desenvolve sua narrativa, a partir de uma postura de pertencimento e/ou autoridade. Nos pareceu estar claro a possibilidades de versões, a depender da análise do ponto de vista em que a história é contada.

Contar a sua própria história preserva o caráter que se quer mostrar,

enquanto que a história contada pelos outros pode carregar elementos que possam divergir da intenção primária de quem conta. (colaboradora N.G.G., 2015)

Acredito que essa seja uma das questões diferenciais abordadas nos documentários apresentados [...] As visões das diferentes sociedades que compõem nossa história e diferentes culturas são [geralmente] contadas a partir de uma só visão, uma só “verdade”, por pessoas da *classe dominante* que repassam as histórias vividas por elas mesmas. Quando a história é contada pelos *próprios protagonistas* dela, sua visão, seus valores, estão e fazem parte dessa história e estarão carregados de tudo o que foi falado [dessas características]. Assim a história terá diferentes focos, ilustrações, valores, entre outras coisas, que mudam e permitem que seja até mesmo outra história. (colaboradora C.M.R.S., 2015, grifo nosso)

Outro ponto que merece atenção nesta análise é a questão sobre a veracidade dos documentários. A grande maioria dos alunos afirmou que os documentários são registros fiéis da realidade, não considerando que eles são sempre um ponto de vista e uma representação sobre ela. Um dos alunos estabeleceu um contraponto importante ao afirmar: “Não sei dizer realmente se é fiel a realidade, entretanto, parece buscar chegar o mais próximo disso.” (colaborador T.A.F.C., 2015). Essa afirmação se dá especialmente por conta da maneira como os documentários estudados foram produzidos e pelos protagonismo dos personagens que contaram suas próprias histórias. De forma complementar:

A história contada pelos próprios protagonistas está sendo constituída de suas impressões e realidade, acredito que seja algo mais próximo à realidade pela maneira como é dado tal trabalho e a própria intenção do projeto [Vídeo nas Aldeias]. (colaboradora C.M.R.S., 2015)

A ideia de não-ficção presente no documentário está atrelada a um registro de uma realidade objetiva do mundo; entretanto todo registro audiovisual é uma representação da realidade que se constrói a partir de escolhas subjetivas e, possivelmente, carregadas de intencionalidade de quem produz este material, desde a escolha do que será gravado, da forma como será gravado, passando pela maneira como será editado, até a forma como será divulgado.

Neste sentido, é importante ressaltar que todas as produções audiovisuais podem ser úteis à análise, desde que consideradas seus contextos de produção, incluindo o lugar social de fala do diretor/realizador. Pode ser muito útil a análise, a

interpretação sobre o olhar de outro agente do processo, algum indivíduo ou grupo contrário a proteção de bens culturais, por exemplo, desde que, reafirmamos, sejam explicitados e compreendidos esses contextos. Quanto maior o número de pontos de vista sobre o fato cultural estudado, e quanto mais diversos forem eles, mais profundo será o entendimento e maiores as possibilidades de interpretação sobre suas relações simbólicas e de poder entre os grupos sociais envolvidos.

Os alunos, em unanimidade, reconheceram a importância dos projetos Vídeo nas Aldeias e Etnodoc como estratégias de registro, proteção e difusão de bens culturais, numa perspectiva de participação, de produção compartilhada do conhecimento, que possivelmente conduz à emancipação e ao empoderamento dos grupos envolvidos. Assim, os alunos demonstraram ter estabelecido as relações de identidade e alteridade aventadas como hipótese nesta pesquisa.

O edital [Etnodoc] é muito importante porque busca mostrar para a população, através de meios públicos de comunicação, a importância em preservar a nossa cultura, que muitas vezes passa despercebida por nós, já que não existem muitos projetos divulgados na mídia sobre esse assunto. (colaborador L.O.B., 2015)

É um processo muito importante, já que muitas vezes os vídeos são feitos por outros, e a comunidade não tem a oportunidade de ver o que foi registrado, e com esse projeto é possível todos participarem da gravação e ainda ter a possibilidade de ver o que foi produzido, isto significa mostrar que a importância de sua cultura, que deve ser preservada. (colaboradora C.A.N., 2015)

Acredito ser importante essa apropriação da técnica por parte dos indígenas para que seja utilizado como possibilidade educativa entre eles, além de ser um material de divulgação da cultura. (colaboradora N.G.G., 2015)

[O Vídeo nas Aldeias] é um projeto excelente, pois desenvolve a percepção do lugar através do olhar da própria comunidade. (colaborador L.S.Q., 2015)

“Vivíamos alegres, antes do contato”; “Para saber sobre esse tempo é preciso conversar com os mais velhos. Porque a forma como vivíamos se transformou depois do contato com os Nawá”; “Estamos acostumados a trabalhar com os patrões, mas temos que nos unir, criar força. Os que quiserem continuar trabalhando para eles que não venham se arrepender depois”. As frases escolhidas, para mim são *essenciais no documentário*, pois *representam a história, a memória e a resistência*, respectivamente, dos Hunikui. A última frase me chamou muita atenção por ver nela o *sentimento de união como fator*

*que aumenta a resistência* perante as adversidades que muitos de nós na maior parte das vezes não tem. Muitos aspectos de nossa cultura que são importados de outros países fazem com que valorizemos cada vez mais o individualismo [do] que o sentimento de coletividade e não reconheçamos elementos indígenas que formam nossa cultura. (colaborador C.P., 2015, grifo nosso)

Possibilitou uma “viagem” momentânea para a realidade deles [grupos], conhecendo sua história [...] seus costumes que são transmitidos através das gerações, sua linguagem, religião, hábitos, etc. (colaborador N.A.A., 2015)

Também foi unânime o reconhecimento da importância dos documentários para o entendimento dos conceitos abordados pelo programa da disciplina “Patrimônio Cultural, Memória e Território”, como memória, simbolismo, tradição, paisagem, ampliando as reflexões por meio de sua materialização em imagens e narrativas.

Com o documentário foi possível compreender a importância da metodologia da história oral com a memória mediando o movimento de resgate da identidade do povo retratado como importante ferramenta na preservação do patrimônio cultural e natural. (colaboradora N.G.G., 2015)

Além de possibilitar a ampliação do conhecimento em um novo território, o da Geografia Cultural, utilizando-se de diferentes metodologias, teorias e ampla temática, *os vídeos acrescentaram um grande desejo em contribuir de alguma forma com o registro e o resgate dessa cultura imaterial.* (colaborador N.A.A., 2015, grifo nosso)

O documentário contribuiu no entendimento da identidade cultural, de como é possível se identificar com lugar, a memória dos que estão relatando sua história, a paisagem cultural... (colaboradora C.A.N., 2015)

Ter essa chance de estar em contato com quem viveu em outras épocas, e ainda [se] vive, nos possibilita compreender a realidade do tempo presente, e visionar como preservar isso no futuro, sem esquecer o passado. (colaborador N.A.A., 2015)

O exercício de descrição densa dos documentários foi parcialmente obtido, estando mais associado à transcrição de falas emblemáticas que traduzem conceitos. De fato, trata-se de um recurso metodológico que exige maior tempo de

imersão, mas enquanto exercício pedagógico, seus resultados apontam para um entendimento do fato cultural estudado em sua complexidade.

Na paisagem do documentário, entre as conversas de um mestre para outro, apresentam poucas casas numa vertente de construções simples, num contraste com casarões antigos e igrejas do período que tinha uma grade dinâmica, de mercadorias, pessoas, com inúmeras casas (que podem estar demolidas no período atual no documentário), o que expõe um lugar que poderia ter um grande potencial de desenvolvimento. Atualmente a paisagem natural prevalece, quase que intacta, com o verde das matas (nem parece é o mesmo local de antes), no mar poucos saveiros com seus barcos em que poucos permanecem. O carpinteiro retocando o barco e ao fundo a construção de outro inacabado. Casas, casarões, igrejas abandonadas com a vegetação cobrindo, uma mistura de concreto e o verde. [...]

Durante o trecho histórico surge a imagem de vários barcos abandonados e construções em ruínas, e de alguns carpinteiros retocando e construindo o barco. *Contudo, o sentido do lugar e a experiência da paisagem são nitidamente temporais, ou seja, constituídos tanto de lembranças e de anseios como do espaço geográfico.* [...]

E é neste contexto que compreendo o documentário como algo que inclui um novo sentido, de não deixar cair no esquecimento, *é permanecer através de vídeos, e relatos de quem não quer deixar para trás o que significa muito para sua vida, e que resulta numa cultura que precisa ser relatada.* (colaboradora C.A.N., 2015, grifo nosso)

*Observamos no decorrer desse [documentário], seus personagens e suas narrativas, a composição das paisagens, e a forma que ela é influenciada pela população e por seus aspectos culturais, através de processos históricos que ocorreram durante determinado período.*

Na primeira parte do percurso dos saveiros, observa-se nas margens ruínas de fortificações, engenhos de açúcar e igrejas do Brasil Colonial, e, posteriormente, indústrias modernas, com uma intensa circulação de barcos cortando o mar em alta velocidade e ainda, grandes cargueiros que estão ancorados no porto.

*Os documentários são fundamentais para a divulgação da temática da diversidade cultural e patrimonial, pois, valorizam e os promovem. O patrimônio cultural deve ser tratado de forma integrada com as outras demandas e necessidades de uma cidade e é um dos pressupostos do planejamento urbano e regional.* (colaboradora L.S.Q., 2015, grifo nosso)

Finalmente, transcrevo uma das falas mais emblemáticas do processo de pesquisa aqui apresentado e suas possibilidades enquanto ação educativa, presente

no trabalho da colaboradora N.G.G.:

Pensar em Patrimônio Cultural é pensar em *preservar a memória, os hábitos e relações que muitas vezes são desconsiderados pela sociedade civil em geral*, originada pela educação seletiva e a perspectiva histórica que temos ao considerar sobretudo a história dos vencedores.

Considerar os *saberes de diferentes povos presentes no território brasileiro é uma forma de se emancipar das raízes imperialistas que permeiam a ideia de identidade nacional*. Neste sentido é importante que se efetive nas escolas uma *educação patrimonial, onde os sujeitos possam conhecer outras formas de convívio existentes e aprender a preservá-las, uma vez que preservar os patrimônios culturais é uma forma também de aprender a preservar a paisagem natural que estão inseridos e assim, construir resistências ao modelo econômico e social no qual estamos inseridos*. (colaboradora N.G.G., 2015, grifo nosso)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões apresentadas ao longo da pesquisa apontam para a importância da articulação entre geografia, antropologia, história oral e linguagem audiovisual para a valorização do patrimônio cultural, em sua diversidade, proporcionando novas maneiras de pensar a geograficidade e procurando compreender processos e relações entre culturas, por meio de registros audiovisuais de práticas culturais.

É possível considerar a eficácia dos documentários etnográficos em práticas educativas, formais e não-formais, nos quais o uso do documentário não deve se restringir à ilustrações de conteúdo, ainda que seja muito eficaz nesse sentido. A proposta foi transpor essas limitações, ou ainda, essa subutilização da linguagem e do recurso audiovisual, e pensar o documentário etnográfico enquanto propulsor de temas geradores, como fonte inesgotável de referências culturais que, a partir de uma visão crítica e problematizadora, são capazes de provocar estranhamentos, identificações e, o mais importante, reflexões sobre diversidade cultural, em cada indivíduo que assistir e a cada vez que o documentário for visto.

Diante das reflexões desenvolvidas ao longo do trabalho, constatamos, por meio da contextualização dos projetos Vídeo nas Aldeias e Etnodoc e da análise pormenorizada dos documentários “Vento Leste” e “Eu já me transformei em imagem”, a hipótese central do projeto: a linguagem audiovisual associada à história oral na produção compartilhada dos documentários etnográficos conduz a um processo emancipatório e de empoderamento.

O engajamento do grupo de saveiristas registrado no documentário “Vento Leste” em busca da preservação de seu patrimônio, se deu em parte diante das imagens apresentadas para eles sobre os processos de desaparecimento dos saveiros, devido às transformações econômicas e na paisagem, processo que eles já conheciam e viviam, mas nunca tinham visto assim: representados na tela. Além disso, a realização do documentário e sua difusão servem como reconhecimento e como fortalecimento da identidade desse grupo social promotor do patrimônio cultural – o que se materializa não somente na fundação da Associação Viva Saveiro, mas nas ações cotidianas, na luta diária dos saveiristas para a manutenção e perpetuação desse patrimônio.

No documentário “Eu já me transformei em imagem”, o potencial emancipatório e de empoderamento pode ser percebido a partir do conhecimento sobre a própria história, nas relações entre os membros da etnia e, especialmente, pela aceitação da presença da câmera na aldeia e pelo entendimento da importância dos registros audiovisuais pelo grupo, inclusive pelo pajé. Por meio dos depoimentos, é possível perceber que rituais que haviam se perdido no tempo foram retomados a partir da busca pela história do grupo, de acordo com seus próprios interesses, demonstrando autonomia ao poder escolher, coletivamente, o que deve ou não ser lembrado e perpetuado.

A segunda parte da hipótese, a de que não somente os grupos que tem suas práticas registradas em imagens em movimento, mas também aqueles que assistem aos documentários produzidos a partir dessa produção partilhada de conhecimento são levados a ampliar repertórios culturais, relativizando pontos de vista, desenvolvendo a alteridade e superando posturas etnocêntricas, foi confirmada neste grupo de alunos que estudamos, por meio da percepção sobre o momento de recepção dos documentários e das associações que estes elaboraram e explicitaram no trabalho da disciplina e no questionário por eles respondido. Os alunos desenvolveram análises geográficas dos conteúdos dos documentários, considerando suas formas de produção, em associação ao programa da disciplina, num processo de ensino-aprendizagem de cunho interpretativo (Geertz, 1989).

Constatamos em nossa pesquisa que os envolvidos no percurso formativo que tem como procedimentos metodológicos história oral e linguagem audiovisual, perceberam de forma mais latente, no tocante do sensível, a importância dos bens culturais em sua diversidade, desenvolvendo e exercitando a identidade e a alteridade, numa perspectiva emancipatória e de empoderamento. Uma das forças do documentário vem da relação de registro, documentação, captação de comportamentos e expressões que confere a este gênero cinematográfico uma certa legitimação, potencializada pela participação efetiva das comunidades nos registros de suas práticas culturais.

O documentário etnográfico, quando proposto como estratégia de educação, é capaz de apresentar as peculiaridades de diversos modos de vida associados a diferentes paisagens, por meio do registro de cenários, de gestos, sons, emoções...



A linguagem audiovisual permite, conforme constatamos na presente pesquisa, a possibilidade da construção de espaços criativos e críticos-reflexivos, podendo constituir-se em uma obra com grandes contribuições para processos de conscientização a respeito da diversidade cultural.

Devemos reconhecer que a amostragem foi reduzida, e que um processo de trabalho mais estendido com esse grupo de alunos provavelmente traria outros relevantes elementos para a análise. Entretanto, por vislumbrar o potencial desses documentários não apenas em processos educativos em salas de aula, mas em ações educativas diversas, inclusive aquelas mais efêmeras e sem mediação, o recorte do objeto de estudo atendeu ao que lhe foi proposto.

O que buscamos com a intervenção em sala de aula foi a reflexão conceitual sobre geografia cultural, antropologia visual, patrimônio e diversidade, história oral e linguagem audiovisual; e, no campo das ações mais pragmáticas, o incentivo à manutenção e aperfeiçoamento de projetos que permitam o registro e a difusão partilhada dos bens culturais imateriais com suas próprias comunidades.

A pesquisa apresentou referenciais teóricos que embasaram as possibilidades de contribuição da Geografia para a proteção e promoção da diversidade cultural e valorização de bens culturais, e mostrou também, a partir de ações práticas com o uso das produções que associam história oral e linguagem audiovisual, como é possível tratar esses temas e ampliar o debate para um público mais amplo quanto possível, numa perspectiva de intervenção e transformação social. Além disso, por associar geografia e linguagem visual, constatamos que o registro em imagens e sons exercem um papel fundamental para a ciência geográfica, por captar e apresentar geografias presentes nas manifestações culturais. Assim, temos que esses registros audiovisuais atuam na criação de uma consciência geográfica na sociedade e apontam no sentido de novas perspectivas para ações educativas no ensino de Geografia.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. In: ADORNO, T.W. Educação e Emancipação. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

AMBROSINI, T. F. Educação e emancipação humana: uma fundamentação filosófica. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.47, p.378-391, set., 2012. Disponível em: <<http://ojs.fe.unicamp.br/ged/histedbr/article/view/4227>> Acesso em: 02 de agosto de 2015.

ARANTES, A. A. **Patrimônio Cultural: Desafios e Perspectivas Atuais**. Curso Livre: Patrimônio Imaterial: Política e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda – turma 2. Realização: UNESCO. Coordenação Geral: COMUNA. Plataforma de Educação à Distância: DUO Informação e Cultura. Belo Horizonte, 2008

BAIRON, S. Produção Partilhada do Conhecimento: Universidade & Universidade. In: **Imagens da Cultura e Cultura das Imagens**. Porto, Lisboa: CEMRI, v. 1. p. 265-266, 2010.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. n.19, jan-abr, 2002.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 1994. (1ª edição 1979)

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BERGER, M. **Antropologia e Imagem: breve introdução**. Disponível em: <<http://www.mirelaberger.com.br/mirela/download/Default.aspx>> Acesso em: 03 de novembro de 2012.

BERQUE, A. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) (1998) **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 84-91.

BESSE, J. Geografia e Existência a partir da obra de Eric Dardel. In: **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.111-140

CASTRO, M.V. & FONSECA, M.C. **Patrimônio cultural imaterial no Brasil**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CLAVAL, P. A Geografia Cultural: o estado da arte. In: CORRÊA, R. L. e

ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.59-98

CLAVAL, P. O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2001. p.35-86.

CORRÊA, R. L. **Carl Sauer e Denis Cosgrove: a Paisagem e o Passado**. Espaço Aberto, PPGG - UFRJ, 2014. v. 4, v.1, p. 37-46.

CORRÊA, R. L. **Caderno de textos sobre a geografia cultural**. Textos NEPEC n. 3. Rio de Janeiro: NEPEC-UERJ, 2007.

CORRÊA, R.L. **Denis Cosgrove – a paisagem e as imagens**. Revista Espaço e Cultura, UERJ, RJ, 2011. n.29 – p.7-21, jan-jun.

CORRÊA, R. L. Geografia cultural: passado e futuro – uma introdução. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.49-58

CORRÊA, R. L. **Sobre a Geografia Cultural**. Texto publicado no site do Instituto Geográfico e Histórico do Rio Grande do Sul em 16/11/2009. Disponível em: <<http://ihgrgs.org.br/artigos/contibuiacoes/>> Acesso em: 17 de dezembro de 2009.

COSGROVE, D. A geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. p. 92-123.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FRANCE, C. Corps, Matière et Rite dans le Filme Ethnographique. In: **Pour une Antropologie Visuelle**. Paris: EHESC, 1976.

FREIRE, M. & LOURDOU, P. (orgs.) **Descrever o visível: Cinema, documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FONSECA, M.C.L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: UFRJ; MINC – IPHAN, 2005.

GALLOIS, D. T. e CARELLI, V. Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 1995. ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**.

Petrópolis: Vozes, 1997.

GOHN, M. G. Empoderamento e participação da comunidade em políticas sociais. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, 2004. v. 13, n. 2, p. 20-31.

GOMES, P.C.C. e RIBEIRO, L.P. **A produção de imagens para a pesquisa em Geografia**. Revista Espaço e Cultura, UERJ, RJ, 2013. n.33, pp.27-42, Jan./jun.

GUERRA, I. Prefácio. In: SILVA, P. G.; SACRAMENTO, O. e PORTELA, J. (coords) **Etnografia e Intervenção social por uma praxis reflexiva**. Lisboa: Edições Colibr, 2011.

GRUNBERG, E. **Manual de atividades práticas de Educação Patrimonial**. Brasília-DF: IPHAN, 2007.

GUSMÃO, F. M. B. **Empoderamento e Preservação do Patrimônio Cultural: O Caso do Programa de Recuperação e Revitalização de Núcleos Históricos**. 173f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2011.

HOLLMAN, V. C. **La construcción visual de América Latina: una aproximación desde las imágenes cartográficas**. Revista Geograficidade, 2012. v.2, Número Especial, Primavera.

HOLZER, W. A Geografia Fenomenológica de Eric Dardel. In: **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.141-154

JACKSON, P. **Maps of meaning**. An introduction to Cultural Geography. Londres: Unwin Hyman, 1989.

KANT, I. **Resposta à Pergunta: que é o Iluminismo?** In: A paz perpétua e outros opúsculos. (Trad.) Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2009.

LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LIMA E ALVES, A. C. **A instrução dos processos de Registro**. Curso Livre: Patrimônio Imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda – turma 2. Realização: UNESCO. Coordenação Geral: COMUNA. Plataforma de Educação à Distância: DUO Informação e Cultura . <www.duo.inf.br>. Belo Horizonte, 2008.

MARCONI, M. A. & PRESOTTO, Z. M. N. **Antropologia: uma introdução**. 6ª edição. São Paulo: Editora Atlas S. A., 2007.

MARX, K. **A Questão Judaica**. In: Manuscritos Econômico-Filosóficos. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret. 2006.

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1998.

MONTEIRO, J.P.A. **Da representação à consciência geográfica**: o lócus, a existência e o filme. *Revista Geograficidade*, 2012. v.2, Número Especial, Primavera.

NOVAES, A.R. **Uma Geografia Visual?** Contribuições para o uso das imagens na difusão do conhecimento geográfico. In: *Revista Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, 2011. n. 30, pp.6-22, Jul./Dez.

NOVAES, A.R. **Editorial**. *Revista Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, 2013. n. 33, pp. 07-12, Jan./Jun.

OLIVEIRA, R.C. **O trabalho do antropólogo**. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

PEIXOTO, C. **A Antropologia Visual já tem história pra contar**. Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia. 2000. Disponível em: <<http://antropologiavisualaba.blogspot.com.br>> Acesso em: 11 de novembro de 2014.

PELEGRINI, S. C. A. e FUNARI, P. P. A. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PIAULT, M. **Antropologia e Cinema**. In: **Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico**. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

QUEIROZ, M. I. P. de. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: SIMSON, Olga de Moraes Von (org). **Experimentos com Histórias de Vida**: Itália-Brasil. São Paulo: Edições Vértice, 1998.

RIBEIRO, J. S. **Antropologia Visual**: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. Porto (Portugal): Edições Afrontamentos, 2004.

RIBEIRO, J. S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo, 2005. vol. 48, n2. jul/dez

SEEMAN, J. **Resenha do livro**: LOIS, C. e HOLLMAN, V. (Orgs.) *Geografía y Cultura Visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Rosario: Prohistoria Ediciones; UNR, 2013. 441p. *Revista Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, n. 33, pp. 07-12, Jan./Jun.

SILVA, A. P. e REIS, A. S. A atuação da Discoteca Oneyda Alvarenga na construção do patrimônio imaterial: revendo uma trajetória. **Revista Perspectivas em Ciência da Informação**, v.18, n.4, p.200-227, out./dez. 2013

THOMPSON, P. (1992) **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. Texto oficial, 1972. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>> Acesso em: 26 de

junho de 2014.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Texto oficial, 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>> Acesso em 26 de junho de 2014.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Texto oficial, 2005. Ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006. BR/2007/PI/H/1. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>> Acesso em 26 de junho de 2014.

VIANNA, L. C. R. **Metodologia de inventário e pesquisa aplicados ao patrimônio imaterial**. Curso Livre: Patrimônio Imaterial: Política e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda – turma 2. Realização: UNESCO. Coordenação Geral: COMUNA. Plataforma de Educação à Distância: DUO Informação e Cultura. Belo Horizonte, 2008.

VIANNA, L. C. R. e TEIXEIRA, J. G. L. C. **Patrimônio imaterial: performance e identidade**. Anais do IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14437-02.pdf>> Acesso em 13 de setembro de 2010.

WARNIER, J. **A mundialização da cultura**. 2a edição. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru-SP: EDUSC, 2003.

WEISSHEIMER, M. R. **Parecer técnico**: processo no 1.615-t-2010 - tombamento do saveiro de vela de içar, de nome sombra da lua, no recôncavo baiano, estado da Bahia. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasil, 2010.

## APÊNDICE

### ROTEIRO - ELABORAÇÃO DO TRABALHO FINAL DA DISCIPLINA “Patrimônio Cultural, Memória e Território”

#### PROPOSTA:

Elaboração de trabalho acadêmico a partir das temáticas abordadas no documentário escolhido, relacionando-as com a bibliografia básica da disciplina, e outras possíveis, contemplando a descrição e análise:

- dos personagens e suas narrativas;
- das paisagens (*relações entre população e o meio natural, aspectos culturais*);
- dos processos sócio-históricos;
- do patrimônio e memória;

Considerar o trabalho como:

- um exercício de *análise interpretativa e descrição* a partir dos documentários etnográficos, como uma imersão na cultura do "outro" por meio do recurso audiovisual;
- um processo de descondicionamento do olhar para uma observação apurada das minúcias das falas, das sutilezas dos gestos, dos objetos, dos aspectos menos evidentes, procurando compreender os sentidos mais íntimos das práticas culturais apresentadas.

### QUESTIONÁRIO ANEXO AO TRABALHO FINAL DA DISCIPLINA “Patrimônio Cultural, Memória e Território”

- 1) Qual foi o documentário escolhido por você?  
( ) Vento Leste (Etnodoc)  
( ) Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)
- 2) Quais os motivos da escolha?
- 3) Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.
- 4) Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:  
( ) contato direto com outros grupos  
( ) viagens

- ( ) leituras
- ( ) filmes e documentários
- ( ) Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

- 5) Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.
- 6) Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.
- 7) Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.
- 8) O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participarem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.
- 9) O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?
- 10) De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?
- 11) Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.
- 12) De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.
- 13) Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.
  - ( ) SIM
  - ( ) NÃONome: \_\_\_\_\_  
CPF: \_\_\_\_\_



**Questionários anexados ao trabalho final da disciplina  
“Patrimônio Cultural, Memória e Território”**

**1º Questionário sobre o documentário “Vento Leste”**

**Respondido por E.Q.**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

- Vento Leste (Etnodoc)  
 Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2. Quais os motivos da escolha?**

A escolha foi motivada pelo interesse que eu tenho em conhecer a história de pequenas comunidades que refletem também a história do nosso país.

**3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Sim. As questões envolvendo patrimônio cultural material e imaterial foram abordadas no transcorrer do curso.

**4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- contato direto com outros grupos  
 viagens  
 leituras  
 filmes e documentários  
 Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

O local de fala que entendo é onde foi gravado o documentário que no caso foi na própria comunidade dos personagens, valorizando o ambiente local.

Ao contar sua própria história os personagens podem dar ênfase às experiências vividas demonstrando aos telespectadores uma maior concretude dos fatos, diferentemente do que ter sua história contada por outros onde alguns detalhes podem escapar e a história será contada através da visão do autor.

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

Primeira fala: onde o mestre de barco Lourival relata sua trajetória até chegar a mestre de barco.

Segunda fala: mestre Dego quando relata uma história que aconteceu com ele sobre as dificuldades de se andar pela mata da região.

Terceira fala: os relatos de mestre Carlos sobre uma tempestade que pegou em alto mar e sua experiência de como organizar a carga no barco.

Nas falas dos personagens é possível compreender suas histórias de vidas, as crenças envolvidas na navegação pelos mestres e pela comunidade.

Os personagens deixam transparecer o orgulho que sentem pela profissão e

preocupação de não deixar extinguir este patrimônio que é o transporte realizado pelos saveiros.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

- A preservação de pequenas comunidades no Brasil.
- O entendimento da formação brasileira através da compreensão da diversidade cultural.
- As experiências vividas e os diversos meios de conhecimento na preservação de uma cultura.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

É um projeto muito relevante pois valoriza a cultura indígena, e faz com que os próprios índios se sintam parte ativa das suas comunidades.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais? Acredito ser de grande relevância para a divulgação e preservação de bens culturais que estão ameaçados de desaparecerem.**

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados? Estes patrimônios culturais podem ser registrados e divulgados por meio de livros, teatros, filmes, trabalhos científicos e músicas.**

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Sim, pois a história é contada a partir das experiências vividas dos personagens.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.** Este documentário foi relevante na compreensão dos conceitos de patrimônio material e imaterial.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

SIM

NÃO

## **2º Questionário sobre o documentário “Vento Leste”**

**Respondido por L.O.B**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

Vento Leste (Etnodoc)

Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2. Quais os motivos da escolha?**

A escola desse documentário foi baseada na leitura do texto de Lena Lourenço Gomes e João Rebelo pela relação feita com o documentário e o texto se assemelharem.

**3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Conhecia pouco do assunto diretamente relacionado com o documentário, apenas a questão das necessidades de preservar a cultura e tradição que foram abordadas em aula.

**4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- ( ) contato direto com outros grupos
- ( ) viagens
- ( ) leituras
- ( X ) filmes e documentários
- ( ) Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

O local de fala é o lugar onde passa o documentário que seria na Bahia de Todos os Santos em Maragogipinho.

Contar sua própria história seria um relato mais verdadeiro do que realmente aconteceu já quando e contada pelos outros pode ter distorções pois cada pessoa vai entender de maneiras diferentes e passam a informação como entendeu.

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

A fala do mestre Xagaxa que diz pedir ao pai que explique como e o trabalho no barco, significativa pois mostra que a cultura era passada de pai para filho.

A fala do mestre Lourival que diz que passa a viajar embarcado com 12 ou 13 anos mostrando que os trabalhos começavam ainda na pré adolescência.

A fala do mestre Lourival que diz que restam 22 saveiros que procurar manter a tradição dos pais deles significa que mesmo apenas de tudo ainda procurar manter a história deles e passar sua tradição a diante.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

A cultura passada de pai para filho.

O desenvolvimento que pode acabar com os patrimônios existentes.

A luta dos saveiros para tentar manter sua cultura.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Essas experiências são muito validas, os próprios aldeões podem relatar suas vidas da maneira que eles veem e em momentos que eles acham importantes para passam para os outros a sua cultura sem tratar de assuntos que as vezes eles não

querem registrar.

**9.O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

O edital é muito importante porque busca mostrar para a população através de meios públicos de comunicação a importantes em preservar a nossa cultura que muitas vezes passa despercebida por nós já que não existem muitos projetos divulgados na mídia sobre esse assunto.

**10.De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Os patrimônios imateriais podem ser registrados e divulgados através dos relatos das pessoas por vídeos ou livros.

**11.Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Sim, porque as próprias pessoas que contam seus relatos de vida sem distorção de informação pelos outros.

**12.De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

O documentário contribuiu para reforçar a importância em preservar nossa história, vivemos hoje em tempos onde o desenvolvimento e os investimentos passam por cima de toda a cultura existente anteriormente que é muito rica nos saberes adquiridos com a cultura de cada região.

**13.Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

SIM

NÃO

**3º Questionário sobre o documentário “Vento Leste”.**

**Respondido por C.A.N.**

**1.Qual foi o documentário escolhido por você?**

Vento Leste (Etnodoc)

Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2.Quais os motivos da escolha?**

O documentário me chamou atenção por ser um lugar que não conhecia, e me interessei pelo desconhecido.

**3.Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Não, e foi uma surpresa descobrir que existem locais tão esquecidos neste Brasil, e que no vídeo foi possível compreender a história daquele lugar.

**4.Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- contato direto com outros grupos
- viagens
- leituras
- filmes e documentários
- Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

O “local de fala” é a narração dos personagens contando a sua própria história, o que difere de ser contado por outra pessoa, é que ele mesmo constrói a história do lugar por ele vivido, e ter a história contada pelos outros e que pode haver interpretações que muitas vezes é errônea, já que interpretam de acordo com seus interesses.

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

A primeira fala foi à história contada pelo Mestre Xagaxa, em que relata uma viagem de um Mestre que se perde no mar e depois é encontrado vivo dentro de um tubarão, isto mostra o quanto à história por eles contada tem a importância de compreender de onde vêm as lendas. Outra fala é a explicação do vento leste, pois ela é a mais perigosa segundo os Mestres, através disso é notável o quanto seu conhecimento não é encontrado em livros, e que a vivência diária com o mar mostra que conhecem bem, melhores que muitos estudiosos. E a última que me significou foi uma frase dita pelos mestres que é “A gente nasce numa vida e vai morrer nela”, o que não deixa de ser verdade, e significou pela forma como foi dita, sendo um sinal de que ali eles nasceram e morreram naquele lugar.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

A identidade nacional, a história contada por nós, à paisagem cultural, a memória.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Analiso que é um processo muito importante, já que muitas vezes os vídeos são feitos por outros, e a comunidade não tem a oportunidade de ver o que foi registrado, e com esse projeto é possível todos participarem da gravação e ainda ter a possibilidade de ver o que foi produzido, isto significa mostrar que a importância de sua cultura deve ser preservada.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

O Etnodoc é de extrema importância, pois divulgam costumes, locais e que tem o intuito de preservá-las e de mostrar os diferentes significados culturais.

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser**

### **registrados e divulgados?**

O patrimônio cultural imaterial pode ser registrados através de fotografias, pinturas, danças, festas, comidas típicas, escrita.

### **11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

O documentário etnográfico seria sim um registro fiel, pois é retratada pelos que vivem o lugar, ou seja, não existe um contador que narra a história, são as pessoas que vivem aquele lugar que narram suas próprias histórias.

### **12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

O documentário contribuiu no entendimento da identidade cultural, de como é possível se identificar com lugar, a memória, dos que estão relatando sua história, a paisagem cultural, um complemento do lugar, das ruínas que não deixam esquecer o passado.

### **13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

- SIM  
 NÃO

## **4º Questionário sobre o documentário “Vento Leste” Respondido por L.S.Q.**

### **1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

- Vento Leste (Etnodoc)  
 Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

### **2. Quais os motivos da escolha?**

Escolhi o documentário “Vento Leste”, pois, esse relata a problemática vivida pelos saveiros, e ainda traz uma análise da paisagem e do patrimônio material e imaterial. Os Saveiros foram um importante meio da construção das identidades das populações no entorno da Baía.

### **3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Sim, existem várias comunidades que precisam preservar seu patrimônio material e imaterial, seja através de catalogação de documentos, histórias e outros materiais, ou ainda de produção de documentos áudio visual.

### **4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- contato direto com outros grupos  
 viagens  
 leituras  
 filmes e documentários  
 Outros. Exemplificar: Ensaios Fotográficos.

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

Compreendo por “local de fala” é o ambiente em que os personagens relatam suas histórias, pois, assim o telespectador consegue visualizar/imaginar suas histórias. A diferença em contar sua própria história e ter sua história contada por outras pessoas, na primeira “contar sua própria história” a pessoa vivencia as atividades que ela narra, faz parte do seu cotidiano e da sua identidade, então ela tem mais propriedade para relatar.

Em “ter sua história contada por outras pessoas”, o narrador muitas vezes não conhece o cotidiano daquelas pessoas, não vivenciou as histórias.

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

1ª Fala: Mestre Xagaxa, começou a trabalhar com 12 anos com seu pai.

Significado: a idade com que começou a trabalhar, relação íntima com a natureza.

2ª Fala: Mestre Lourival começou a trabalhar com 13 anos com seu pai, e a relação íntima com a natureza.

Significado: a idade com que começou a trabalhar, relação íntima com a natureza.

3ª Fala: Mestre Nute, foi criado no sítio, mas sempre vem ver seu barco, várias vezes por dia;

Significado: sua relação íntima com o barco e com a natureza.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

Patrimônio Histórico e Cultural, patrimônio material e imaterial, valorização da paisagem, relações de trabalho, resiliência, entre outros...

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Esse projeto é excelente, pois desenvolve a percepção do lugar através do olhar da própria comunidade.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

Muito importante esse estudo, pois, possui uma variedade e diversidade de documentários, pois apoia a divulgação de bens culturais imateriais.

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Através do desenvolvimento de pesquisas nas diversas comunidades, através de ensaios fotográficos, livros, ensaios, teatros, documentários.

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Sim, pois mostra o contexto sociocultural daquela comunidade.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

Foram desenvolvidos vários conceitos, dentre eles: patrimônio Material e Imaterial, Função da Paisagem, valoração da paisagem e do patrimônio cultural.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

SIM

NÃO

---

### **1º Questionário sobre o documentário “Já me transformei em imagem”**

**Respondido por C.P.**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

Vento Leste (Etnodoc)

Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2. Quais os motivos da escolha?**

Pela identificação pessoal pelo tema abordado e por acreditar ter uma biografia maior para ser pesquisada.

**3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Já havia tido contato com alguns elementos tratados no vídeo como: as implicações das invasões europeias e do desenvolvimento do capitalismo na vida e cultural das populações indígenas. Também já havia tido contato com a questão do reconhecimento e resgate do patrimônio imaterial a partir das aulas dadas pela professora Bernadete na matéria Patrimônio Cultural, Memória e Território.

**4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

contato direto com outros grupos

viagens

leituras

filmes e documentários

Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

- “Vivíamos alegres, antes do contato.”



- “Para saber sobre esse tempo é preciso conversar com os mais velhos. Porque a forma como vivíamos se transformou depois do contato com os Nawá.”

- “Estamos acostumados a trabalhar com os padrões, mas temos que nos unir, criar força. Os que quiserem continuar trabalhando para eles que não venham se arrependendo depois.”

As frases escolhidas, para mim são essências no documentário, pois representam a história, a memória e a resistência, respectivamente, dos Hunikui. A última frase me chamou muita atenção por ver nela o sentimento de união como fator que aumenta a resistência perante as adversidades que muitos de nós na maior parte das vezes não tem. Muitos aspectos de nossa cultura que são importados de outros países fazem com que valorizemos cada vez mais o individualismo que o sentimento de coletividade e não reconhecamos elementos indígenas que formam nossa cultura.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

Processo histórico-social de formação dos povos e territórios indígenas; aspectos da cultura indígena; patrimônio cultural; luta e resistência dos povos indígenas no enfrentamento ao desenvolvimento capitalista.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Foi possível concluir que a construção dos vídeos é uma ferramenta muito importante no processo de resgate da cultura indígena, onde muitos aspectos foram sendo perdidos pela interferência do homem branco na vida deles. Além disso, o fato dos vídeos serem construídos pelos próprios índios faz com que a visão abordada seja a dos próprios personagens, e não de alguém de fora que olha para a realidade deles.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

Acredito que seja um instrumento bastante importante na propagação e estimulação da valorização da cultura popular brasileira.

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Através de livros e trabalhos de pesquisa, fotografias.

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Entendo que seja sim, pois é um documento histórico baseado em registros e no relato de pessoas que fazem parte da realidade abordada no documentário.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

O documentário contribuiu para apreender a valorização do resgate cultural a partir

da memória, das manifestações culturais e suas influencias na cultura popular.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

SIM

NÃO

## **2º Questionário sobre o documentário “Já me transformei em imagem”**

**Respondido por N.G.G.**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

Vento Leste (Etnodoc)

Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2. Quais os motivos da escolha?**

Interesse em conhecer o projeto e a cultura apresentada.

**3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Não.

**4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

contato direto com outros grupos

viagens

leituras

filmes e documentários

Outros. Exemplificar:

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

Contar a sua própria história preserva o caráter que se quer mostrar, enquanto que a história contada pelos outros pode carregar elementos que possam divergir da intenção primária de quem conta.

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

“para saber sobre esse tempo é preciso conversar com os mais velhos porque a forma como vivíamos se transformou depois do contato com os Nawá (não índio)”- Esta fala representa como houveram mudanças significativas no modo de vida depois do contato com os brancos.

“(…) como na cidade tem greve, nós tamo no greve aqui, reunido, combinando como o governo pode demarcar a nossa área” – A fala trás a luta do povo Hunikui no processo de demarcação de terras e de apropriação da cultura perdida.

“sendo só eu de mulher me sinto sozinha enquanto vocês tem colegas” – Resposta de uma indígena que trabalha no projeto de produção de vídeos ao colega quando este perguntou sobre como ela se sentia sendo a única mulher do projeto. Chama a

atenção o debate de gênero.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

Luta indígena por demarcação de terras.

Lei de terras no Brasil.

Ciclos Econômicos – Borracha.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Acredito ser importante essa apropriação da técnica por parte dos indígenas para que seja utilizado como possibilidade educativa entre eles além de ser um material de divulgação da cultura.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

A forma de registro em documentário é de extrema importância para a preservação e divulgação dos patrimônios imateriais.

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Além da produção de vídeo é possível também a produção escrita.

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Sim, pois mostra como determinada sociedade se organiza, seus costumes e modo de vida de forma clara, além de trazer elementos sensoriais importantes como a mistura de músicas e imagens do que está sendo retratado.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

Com o documentário foi possível compreender a importância da metodologia da história oral com a memória mediando o movimento de resgate da identidade do povo retratado como importante ferramenta na preservação do patrimônio cultural e natural.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

SIM

NÃO

**3º Questionário sobre o documentário “Já me transformei em imagem”**

**Respondido por C.M.R.S.**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

Vento Leste (Etnodoc)

Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

## **2.Quais os motivos da escolha?**

Escolhi esse documentário, pois além da identificação com o próprio conteúdo abordado da questão de preservação cultural como a indígena, abarca questões da nossa própria história, como a visão dos índios em relação aos brancos e como se deu a história deles (que faz parte da nossa, se tornando uma só). Isso se deu a partir do contato com o choque entre culturas diferentes e a imposição da cultura branca, que gerando uma grande transformação na vida dos índios, culminando em consequências negativas que até hoje vem sendo alimentadas por ações do passado.

## **3.Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Já era de conhecimento prévio o assunto abordado desde a disciplina do primeiro ano da graduação, ministrada também pela professora doutora Bernadete Castro, intitulada Antropologia. Nessa disciplina tivemos o contato maior com a cultura indígena como alguns textos, discussões feitas em sala e alguns documentários que falavam sobre os Xavantes, por exemplo. Porém, até a presente matéria não havia tido contato de fato com a questão de patrimônio cultural tão intensamente. De fato matérias como Fundamentos de Planejamento e Planejamento Urbano, foi exposto leituras sobre patrimônio edificado em relação aos patrimônios tombados, mas voltado para um ordenamento e planejamento da própria cidade.

## **4.Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- ( ) contato direto com outros grupos
- ( X ) viagens
- ( X ) leituras
- ( X ) filmes e documentários
- ( ) Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

## **5.Escriva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

Acredito que essa seja uma das questões diferenciais abordadas nos documentários apresentados, e que também tentei falar no trabalho final da disciplina. As visões das diferentes sociedades que compõem nossa história e diferentes culturas são contadas a partir de uma só visão, uma só “verdade”, por pessoas da classe dominante que repassam a história vividas por elas mesmas. Quando a história é contada pelos próprios protagonistas dela, sua visão, seus valores, estão e fazem parte dessa história e estarão carregados de tudo o que foi falado. Assim a história terá diferentes focos, ilustrações, valores entre outras coisas que mudam e permitem que seja até mesmo outra história.

## **6.Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

Tiveram várias falas que deram sentido a todo o restante do documentário. A primeira fala que se repetiu pelo documentário algumas vezes por diferentes “personagens” que falam no documentário seria a fala do porquê os Hunikui se separam, que antes eles eram em muitos, que é falada pelo pajé da tribo e por seu

filho Siã. Com isso vem a segunda fala que seria a resposta dessa primeira fala, que a partir do contato com os Nawá (os não índios) a cultura e a vida deles se transformou. Outra fala que me chamou muita atenção foi o quando eles falaram que brancos chegaram a marcar os índios com suas iniciais, assim como fazem com o gado. Essas três foram as partes do documentário que mais dão sentido a história contada nele. Passando sua cultura e seus valores em todo o momento, transparecendo espontaneidade e clareza.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

Releitura sobre nossa própria história, exclusão social, imposição de culturas, patrimônio cultural material e imaterial, mão de obra semi escrava, a relação que o norte do país tem com o restante em relação a própria população indígena.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Muito interessante, pois como dito anteriormente a visão do grupo sobre sua própria história e mostrando seu olhar sobre sua cultura e cotidiano é bem diferente de um olhar externo. Assim eles podem filmar seus momentos de celebrações e cotidiano sem serem tendenciosos, mostrando a visão que eles mesmos tem de sua história, suas vivências e seu dia a dia.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

Essencial, pelo simples motivo de tentar eternizar a história e a cultura de povos que estão sendo exterminados pelo capital, seus valores e essa cultura atual.

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Através de fotos, imagens, cartas, livros, desenhos.

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

A história contada pelos próprios protagonistas está sendo constituída de suas impressões e realidade, acredito que seja algo mais próximo a realidade pela maneira como é dado tal trabalho e a própria intenção do projeto.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

Demostrou toda a teoria vista e discutida em sala de aula na prática, se tornando possível e útil aos meus olhos. Podendo também associar com outros documentários e filmes vistos ao longo da disciplina e leituras abordadas e discutidas em sala. De forma prática pode demonstrar como é feito o trabalho de filmagens dentro das aldeias e o visão dos próprios protagonistas de sua história poderem documentarem e contarem ela.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de**

**pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

- SIM  
 NÃO

#### **4º Questionário sobre o documentário “Já me transformei em imagem”**

**Respondido por N.A.A.**

**1.Qual foi o documentário escolhido por você?**

- Vento Leste (Etnodoc)  
 Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2.Quais os motivos da escolha?**

Embora tenha me identificado com ambos documentários, e o filme “Vento Leste” me remeter bastante a um livro que gosto muito chamado “O velho e o mar” de Ernest Hemingway, tive preferência pelo documentário “Já me transformei em imagem”, pois me despertou uma identificação maior essa questão em que os próprios personagens são os entrevistadores e ao mesmo tempo entrevistados, além de serem também câmeras e editores de imagem. A perspectiva que foi e ainda é trabalhada conosco ao longo dos anos dentro do ambiente escolar, é sempre se elevando o colonizador, essa “europeização” que nos mostram e fazem acreditar que eles (colonizadores) foram heróis e salvaram quem estava aqui das “trevas da ignorância”, quando na verdade, dizimaram vários povos, culturas tradicionais, que temos registro de como eram apenas através de artefatos históricos, relatos literários.

**3.Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Tive pouco contato com a questão indígena, sempre através da visão do homem branco, colonizador, não sob essa perspectiva dos próprios índios. Mesmo dentro da universidade, foram poucas disciplinas que trabalharam com essa rica temática.

**4.Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- contato direto com outros grupos  
 viagens  
 leituras  
 filmes e documentários  
 Outros. Exemplificar: exposições de arte (que apesar de ser uma apropriação muitas vezes indevida de outras culturas, pelo ocidente, ainda sim, nos possibilita conhecer outras realidades históricas vividas).

**5.Escriva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

A diferença talvez esteja atrelada a memória de cada um, no caso de ter sua história contada, há coisas que podem ser ocultadas, esquecidas, que na visão do retratado seria interessante contar. Quando se conta a própria história, se é o protagonista, sem influências de terceiros.

**6.Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais**

**significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

“Ouvíamos falar que tínhamos direito a nossa terra.”

Nessa fala destaco a terra que lhes foi tomada, e perdeu o sentido, esse de ser sagrada é a que fornece água, comida e que nos acolhe quando morremos, tomando o sentido de propriedade. E sua luta para conseguir o território de volta, por viés jurídico.

“Foram marcados, feito animais.”

A fala representa como os índios foram tratados pelos colonizadores, escravizados, e marcados à pele com ferro quente, como se fossem propriedade, ou animais, não seres humanos, que possuem sentimentos e uma vida de relações.

“Já me transformei em imagem.”

É a fala final do filme, bastante metafórica, dita pelo – que eu acredito que seja - cacique. Que demonstra a aceitação daquele que é o mais respeitado da aldeia, sua adaptação e compreensão da importância do registro histórico que estará eternizado na imagem.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

Colonização, escravidão, modo de vida, questão patriarcal, meio ambiente, preservação, impactos ambientais, entre outros.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Penso que deveríamos investir mais nesse contexto, de possibilitar uma formação para aqueles que estão mais distantes das regiões urbanizadas, em comunidades remotas. Ter essa chance de estar em contato com quem viveu em outras épocas, e ainda vive, nos possibilita compreender a realidade do tempo presente, e visionar como preservar isso no futuro, sem esquecer o passado.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

Penso que é uma maneira de divulgação para aqueles que não têm acesso a esse tipo de material, como mostra o vídeo “Vento Leste”, uma comunidade assistindo ao filme como num cinema.

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Os patrimônios culturais imateriais devem ser registrados através da história oral, através da arte, desde a concepção mais antiga, por meio de quadros, até a mais atual, que é a possibilidade de trabalhar com o recurso da filmagem, que engloba: imagem e áudio – nos transportando para aquele local, como o caso do Vídeo nas aldeias, para a floresta, com pássaros cantando ao fundo. Quanto às maneiras de divulgação, acredito em parcerias entre países, governo e comunidade, exposições de arte, divulgação nas escolas, e na mídia, tanto televisão, como as novas redes sociais, mas sempre com cuidado para que não se transforme isso em um produto, uma mercadoria de mero valor comercial.

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Acredito que sim. A maneira que os documentários foram retratados possibilitou uma “viagem” momentânea para a realidade deles, conhecendo sua história, desde a colonização do país, seus costumes que são transmitidos através das gerações, sua linguagem, religião, hábitos, lendas etc.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

Além de possibilitar a ampliação do conhecimento em um novo território, o da Geografia Cultural, utilizando-se de diferentes metodologias, teorias e ampla temática, os vídeos **acrescentaram um grande desejo em contribuir de alguma forma com o registro e o resgate** dessa cultura imaterial, ou mesmo do patrimônio arquitetônico, que perde-se no tempo, e é ameaçado pela especulação imobiliária, seja por meio fotográfico, audiovisual e literário, desperta um medo de pensar na possibilidade dessa memória perder-se, como já aconteceu tantas vezes no país.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

- SIM  
 NÃO

**5º Questionário sobre o documentário “Já me transformei em imagem”**  
**Respondido por T.M.O.**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

- Vento Leste (Etnodoc)  
 Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2. Quais os motivos da escolha?**

Pela história de luta e conquista para manter suas tradições. Me senti atraída por ser um documentário produzido pelo próprio grupo indígena.

**3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Já conhecia o vídeo nas aldeias, pelo site porta curta. Nunca tinha assistido ao filme “Já me transformei em imagem”.

**4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- contato direto com outros grupos  
 viagens  
 leituras  
 filmes e documentários  
 Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**



Entendo por local de fala o lugar onde os narradores estão quando relatam os acontecimentos

**6.Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

“Eu fiz isso (livros) para poder ensinar a nossa realidade para os nossos alunos, eu pensava: se eu fizer isso eles vão poder ler e continuar praticando. Com o vídeo, todos vão poder aprender, não só os alunos que saber ler escrever, mas também as crianças, os velhos, todos”. Meu entendimento é que os Hunikui entendem a importância de manter sua língua, elas representam uma maturidade bastante grande e consciência cultural.

“Eu já me transformei em imagem, mesmo que eu morra vocês vão me assistir, os meu netos e as novas gerações”. Aqui percebe-se que a tecnologia é parte importante do processo de memorização, uma vez que ela guardará registros importantes de forma que todos os integrantes do grupo (independente de serem alfabetizados ou não) sejam capazes de identificar e aprender os diferentes momentos históricos que o seu grupo étnico viveu.

**7.Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

-Diferentes usos do solo, Políticas públicas e inclusão indígena, Diversidade Cultural, entre outros.

**8.O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Muito importante, pois é um grande instrumento para aproximar as realidades de etnias distintas.

**9.O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

Acho muito importante utilizar-se de documentários para abordar esta temática, principalmente se estes documentários forem advindos de pessoas que vivem e veem de perto estes bens, como é o caso dos índios deste documentário etnográfico.

**10.De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Através de escritos, como livros e imagens.

**11.Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Sim, pois é um retrato dos integrantes sobre a sua cultura. No entanto depende da nossa visão sobre o conteúdo apresentado.

**12.De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

O conteúdo abordado na aula casou muito bem com o conteúdo do filme, pois é um exemplo de patrimônio, cultura, tradição, dentre outros.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

- SIM  
 NÃO

**6º Questionário sobre o documentário “Já me transformei em imagem”**  
**Respondido por T.A.F.C.**

**1. Qual foi o documentário escolhido por você?**

- Vento Leste (Etnodoc)  
 Já me transformei em imagem (Vídeo nas Aldeias)

**2. Quais os motivos da escolha?**

Para ampliar meus conhecimentos sobre a cultura dos Hunikui.

**3. Você já conhecia o assunto abordado no documentário? Explique.**

Conhecia os vídeos nas aldeias, mas não tinha visto o da tribo Hunikui.

**4. Você costuma se aproximar de outros contextos culturais por meio do/de:**

- contato direto com outros grupos  
 viagens  
 leituras  
 filmes e documentários  
 Outros. Exemplificar: \_\_\_\_\_

**5. Escreva o que você entende por “local de fala” dos personagens do documentário e explique quais as diferenças entre contar sua própria história e ter sua história contada por outros.**

A diferença entre contar sua própria história é que esta é contada do modo que você quer e compreende, não da forma como as pessoas de fora te compreendem.

**6. Destaque 3 falas do documentário que você reconhece como as mais significativas e escreva qual é seu entendimento sobre elas, o que elas representam.**

1ª fala: “no início nós morávamos juntos numa grande casa, o Shubuã”, demonstra a integração entre os povos antigamente, diferentes dos atuais que vivem de uma forma tão individual, representa a verdadeira essência do ser humano o viver pelo bem comum.

2ª fala: “Alguns brancos nos fizeram usar roupas, também vestiram as mulheres e deram terçados, machados e outros objetos, nós nos acostumamos com essas coisas”, esta frase representa a reinterpretação da cultura, representa a importância de entender que as culturas estão em constante reinterpretação.

3ª fala: “Quando todos os patrões seringalistas foram embora da nossa terra, os parentes formaram aldeias nas beiras dos rios e podemos voltar a praticar nossos

rituais”. Demonstra a felicidade de serem livres, para ter a autonomia, a pior forma de dominação é a escravidão, no qual priva as pessoas de suas praticas culturais, como foi feito com os indígenas e negros no Brasil.

**7. Elenque uma série de temas que podem ser debatidos a partir do documentário escolhido.**

A partir do documentário “Já me transformei em imagem”, podem elencar temas como: o processo de colonização brasileiro, o período escravista que acaba com a liberdade de outros povos, a importância da preservação cultural, da liberdade e etc.

**8. O que você pensa sobre experiências como o projeto Vídeo nas Aldeias, onde há formação audiovisual para que os grupos participem do processo de registro e divulgação a partir do seu próprio olhar? Explique.**

Penso que é de grande importância para um povo que já teve contato com a cultura européia, para ganharem sua autonomia política no qual divulgam sua vida e reivindicam o que lhe convém, como também para conservar em forma de imagem seus rituais, assim sistematizando-os tornando mais difícil a sua perda.

**9. O que você pensa sobre o edital Etnodoc como apoio ao registro e divulgação de bens culturais imateriais?**

**10. De que outra forma os patrimônios culturais imateriais podem ser registrados e divulgados?**

Os patrimônios culturais e imateriais podem ser registrados através de vídeos como esses, como também o exemplo no documentário “Já me transformei em imagem”, no qual um dos indígenas escreveu alguns livros em sua língua.

**11. Você entende o documentário etnográfico como um registro fiel da realidade? Explique.**

Não sei dizer realmente se é fiel a realidade, entretanto, parece buscar chegar o mais próximo disso.

**12. De que forma o documentário contribuiu para o entendimento de alguns conceitos abordados na disciplina? Relate.**

O relatório contribui para variados conceitos na disciplina, tais como: as o conceito de paisagem, de território, que muda a interpretação dependendo da cultura, o conceito de patrimônio cultural, como também o conceito de patrimônio imaterial, etc.

**13. Você autoriza o uso das suas respostas neste questionário para fins de pesquisa acadêmica? O anonimato será mantido.**

- (X) SIM  
( ) NÃO

## ANEXO A

### **Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro - Etnodoc Ano III / 2011**

A Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC), em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com patrocínio da Petrobras, torna público o Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos – Etnodoc Ano III, que tem como objetivo a documentação e difusão do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro por meio do apoio à produção de documentários inéditos para exibição em TVs públicas.

#### **1. Do objeto**

1.1 O presente Edital destina-se a apoiar projetos inéditos de documentário de média duração, do gênero etnográfico, voltados para exibição em redes públicas de TV, que atendam aos seguintes quesitos:

- a) sejam relativos ao patrimônio cultural imaterial brasileiro (saberes, celebrações, formas de expressão e lugares), compreendido, conforme definição da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovada pela Unesco em 2003, como “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”;
- b) apresentem abordagem etnográfica sobre o objeto da documentação, situado em seu contexto sociocultural, e sobre pessoas e grupos sociais a ele relacionados;
- c) tenham duração de 26 minutos, incluindo vinheta de 20 segundos (produzida pela organização do Edital), créditos e agradecimentos, e sejam produzidos conforme as normas técnicas previstas no item 9 deste Edital.

Parágrafo Primeiro: Este Edital destina-se a financiar as atividades envolvidas exclusivamente na realização do documentário. Não serão financiados itens como participação em mostras e eventos, divulgação, circulação e comercialização do material.

## **2. Da Disponibilidade Orçamentária**

2.1. O total de recursos disponíveis para este Edital é de R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais).

Parágrafo Único: Serão aceitos projetos cujo valor não ultrapasse R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais).

## **3. Do proponente**

3.1. Serão aceitos projetos apresentados por pessoas físicas, maiores de 18 anos, brasileiros natos ou naturalizados, ou residentes no Brasil há mais de dois anos.

Parágrafo Único: Se selecionado, o proponente deverá indicar uma empresa produtora independente sediada no país há pelo menos dois anos, para figurar como corresponsável pela realização do projeto e para assinatura conjunta do Termo de Compromisso a ser firmado com a Acamufec e o CNFCP/DPI/IPHAN. Não serão admitidas empresas produtoras que possuam quaisquer vínculos, inclusive empregatícios e contratuais, com os membros da Comissão de Seleção do presente Edital.

## **4. Da inscrição**

4.1. As inscrições serão gratuitas e deverão ser realizadas on-line no site do Etnodoc do dia 24/11/2011 até o dia 20/01/2012.

4.2. Os formulários para preenchimento estarão disponíveis no site <http://www.etnodoc.org.br> a partir da data de publicação deste Edital, até a data limite de inscrição. Tais formulários constam de:

- Ficha de inscrição – Dados do proponente
- Projeto do documentário
- Cronograma de atividades
- Orçamento do projeto
- Currículo(s) resumido(s) (proponente e diretor)

4.3. Cada proponente poderá inscrever apenas uma proposta.

4.4. Cada proposta de documentário deverá ser inscrita por apenas um proponente.

4.5. Não poderão concorrer a este Edital: servidores do quadro de pessoal ou

cedidos ao IPHAN, ao MinC e suas vinculadas; membros dos Conselhos Diretor e Fiscal e eventuais prestadores de serviços da ACAMUFEC; membros da Comissão de Seleção deste Edital e personalidades que integrem conselhos ou colegiados vinculados às entidades supracitadas, cônjuges, ascendentes, descendentes ou colaterais.

4.6. A não apresentação de quaisquer das informações solicitadas no ato da inscrição, ou em desacordo com o que é estabelecido neste Edital, implicará o imediato indeferimento da inscrição.

## **5. Da Comissão de Seleção e do processo seletivo**

5.1. A Comissão de Seleção será composta por um mínimo de cinco membros designados pelo CNFCP e DPI/IPHAN, sendo: um representante da ACAMUFEC, um representante do IPHAN, um representante da Secretaria do Audiovisual/MinC, um representante da TV Brasil/EBC e, no mínimo, um convidado ligado à área.

5.2. Os trabalhos da Comissão de Seleção serão presididos pela Direção do CNFCP/DPI/IPHAN ou por pessoa por ela designada, sem direito a voto.

5.3. O processo seletivo será realizado em duas fases:

Primeira fase: Análise da condição de habilitação da proposta e do proponente, por meio da conferência, por parte da organização do Edital, dos dados fornecidos na inscrição em relação às exigências expressas neste Edital.

Segunda fase: Avaliação, seleção e classificação de quantos projetos forem possíveis até que se atinja o total de recursos previstos neste Edital.

Parágrafo único: O número de projetos a serem financiados dependerá do valor solicitado em cada proposta, considerando-se sua ordem de classificação e o total de recursos destinados a este Edital. O financiamento dos projetos será condicionado, ainda, ao atendimento das exigências estipuladas no item 6 referentes à assinatura do Termo de Compromisso.

5.4. Na avaliação das propostas, a Comissão de Seleção levará em conta os seguintes critérios:

- a) Pertinência e importância do tema e do conteúdo propostos em relação aos objetivos deste Edital, conforme item 1;
- b) Relação com as prioridades da política federal de salvaguarda do patrimônio

cultural imaterial relacionadas à documentação de: (1) referências culturais de comunidades historicamente pouco atendidas pelas políticas de patrimônio (indígenas, afro-descendentes, imigrantes e demais grupos socialmente constituídos) e (2) situações de multiculturalismo, numa perspectiva de respeito e valorização da diversidade de expressões e seus detentores;

c) Importância e originalidade da proposta para a documentação e difusão do patrimônio cultural imaterial brasileiro;

d) Criatividade na eleição do(s) objeto(s) e na adequação da(s) estratégia(s) de abordagem à proposta de documentário;

e) Adequação orçamentária;

f) Capacidade técnica de execução;

g) Coerência e consistência da proposta.

Parágrafo Único: Sem prescindir da qualidade e dos critérios acima referidos, a Comissão de Seleção levará em conta também os temas dos projetos relacionados a bens já registrados e a distribuição mais equilibrada dos recursos entre as cinco regiões do país.

## **6. Da aprovação das propostas e da assinatura do Termo de Compromisso**

6.1. Os proponentes selecionados serão convocados para firmarem o Termo de Compromisso com a ACAMUFEC e o CNFCP/DPI/IPHAN.

6.2. Para assinatura do Termo de Compromisso, os proponentes selecionados deverão indicar a empresa produtora que será corresponsável pela realização do projeto e apresentar a seguinte documentação, num prazo máximo de 10 dias úteis após o resultado da seleção:

a) Do proponente:

- Cópia autenticada de Cédula de Identidade (RG);
- Cópia autenticada do Cadastro de Pessoa Física (CPF);
- Certidão de Quitação de Tributos Federais;
- Certidão de Dívida Ativa da União;
- Carta de aceite ou autorização dos sujeitos ou grupos sociais diretamente relacionados ao objeto do documentário, comprovando sua concordância com o projeto a ser realizado, sempre que este envolver indivíduos e comunidades

específicas.

b) Da empresa produtora:

- Currículo da empresa, incluindo endereço completo e telefone, e-mail do responsável;
- Cópia de nota fiscal emitida pela empresa produtora há, pelo menos, dois anos, comprovando sua atividade profissional;
- Cópia do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ);
- Cópia autenticada do Contrato Social e alterações, se existirem, registrados na Junta Comercial, em conformidade com a legislação específica praticada no estado de origem da empresa;
- Cópia autenticada da Cédula de Identidade (RG) do sócio diretor;
- Cópia autenticada do Cadastro de Pessoa Física (CPF) do sócio diretor;
- Certificado de Regularidade de Situação – CRS junto ao FGTS;
- Certidão Negativa Conjunta quanto à Dívida Ativa da União e Quitação de Tributos e Contribuições Federais;
- Certidão Negativa de Quitação de Tributos Estaduais;
- Certidão Negativa de Quitação de Tributos Municipais;
- Certidão Negativa de Débitos junto ao INSS;
- Indicação de conta corrente em nome da empresa produtora no Banco do Brasil, a ser utilizada nas operações de depósito dos aportes financeiros;
- Contrato entre a produtora e o proponente dos projetos selecionados.

Parágrafo Único: A não apresentação no prazo previsto neste item ou a apresentação em desacordo com o estabelecido de quaisquer dos documentos solicitados, por parte do proponente e/ou da empresa produtora, impedirão a assinatura do Termo de Compromisso e, conseqüentemente, o financiamento da proposta selecionada, abrindo-se assim a possibilidade de aprovação da proposta classificada na ordem imediatamente subsequente.

6.3. O resultado da seleção será divulgado até 60 dias após o encerramento das inscrições de projetos, no endereço <http://www.etnodoc.org.br>.



Parágrafo Único: A organização do Etnodoc poderá ampliar esse prazo se o volume de propostas ultrapassar as estimativas.

## **7. Do financiamento**

7.1 Os projetos selecionados receberão os recursos para produção dos documentários divididos em três parcelas, condicionadas aos repasses da patrocinadora, da seguinte maneira, contra apresentação de notas fiscais da empresa produtora, com aquiescência do proponente:

- a) 1ª parcela – 40% do valor total, no ato da assinatura do Termo de Compromisso;
- b) 2ª parcela – 30% do valor total, com um prazo mínimo de 60 (sessenta) dias, contados a partir do pagamento da 1ª parcela, mediante apresentação da prestação de contas, com relatórios técnico e financeiro de, no mínimo, 80% da primeira parcela, roteiro de edição detalhada e de material audiovisual pré-editado, resultante das filmagens realizadas, com até 30 minutos, já com inserção de todos os créditos;
- c) 3ª parcela – 30% após a entrega do documentário em sua versão final, com registros na forma da Lei (Ancine e Condecine – subitem 9.2, par. 2º. deste Edital).

## **8. Do prazo de realização**

8.1 O prazo máximo para a realização do projeto será de sete meses, contados a partir da data da assinatura do Termo de Compromisso.

Parágrafo Primeiro: o descumprimento desse prazo implicará a devolução das parcelas previstas no item 7 deste Edital, em 48 (quarenta e oito) horas, acrescidas de multa, juros e correção monetária.

## **9. Das especificações técnicas**

9.1. O documentário premiado deverá ser produzido de acordo com os seguintes padrões técnicos:

- i) Captação de imagem: formatos digitais de alta definição (HD) com uma das seguintes resoluções: 1.080 x 1.920 pixels, 1.080 x 1.440 pixels ou 720 x 1.280 pixels, como por exemplo, 4K, 2K, HDCAM SR, HDCAM, XDCAM, XDCAM EX, DVCPRO HD e HDV; NÃO serão admitidos formatos standard, como, por exemplo, DigiBeta, DVCPRO 50, Betacam SR, Betacam, Betacam SX, DVCam ou MiniDV.

ii) Padrão NTSC.

9.2. O documentário concluído deverá ser entregue ao CNFCP/DPI/IPHAN em diferentes cópias para arquivo e uso, identificadas com título, realização, duração e ano e obedecendo às seguintes especificações técnicas:

a) 03 (três) matrizes para teledifusão da obra na TV Brasil e Rede Pública, sendo:

1. uma DVCAM com separação de blocos, preservando um “fade” de 10 segundos entre os blocos;

2. uma DVCAM sem divisão de blocos; e

3. uma em formato XDcam HD Video Format – MPEG HD ou IMX 50 Bit Rate – 50 Mbps(cbr) Frame Rate – 29.97i Frame Size – 1920x1080 Codec: Apple XDcam 422 1080i60 (50Mb/s – cbr) – áudio estéreo (L+R) – 48Khz;

b) 02 (duas) matrizes para preservação, difusão e autoração junto à SAV/IPHAN em formato Digital de Alta Definição (HDCam/29,97i), sendo uma matriz com finalização em banda sonora nacional e a outra em versão sonora internacional da obra, sem divisão de blocos;

c) um CD contendo cinco fotos de divulgação do documentário em arquivo JPEG, com definição de 300 DPI, tamanho 13 X 18 cm, padrão CMYK, e arquivo Word com release para imprensa, sinopse e ficha técnica do documentário, além de currículo resumido do autor;

d) quatro cópias em DVD, sem divisão de blocos; e

e) uma DV CAM e um DVD contendo dois minutos de imagens selecionadas para a criação de chamadas de TV.

Parágrafo Primeiro: o formato da janela de exibição poderá ser 4:3 ou 16:9, sendo que a opção pelo último formato implica o acréscimo de letterbox, adaptando-o à exibição em janela 4:3.

Parágrafo Segundo: a empresa produtora responsabilizar-se-á por proceder ao recolhimento da Condecine, bem como fornecer o Certificado de Produto Brasileiro – CPB e o Certificado de Registro de Título – CRT, emitidos pela Agência Nacional de Cinema – Ancine, referente à obra audiovisual.

Parágrafo Terceiro: o não cumprimento das especificações técnicas supracitadas implicará a devolução do valor total já pago no prazo máximo de 48 horas.

## **10. Das obrigações dos proponentes selecionados**

### 10.1 São obrigações dos proponentes selecionados:

- a) Inserir, na abertura e no intervalo do documentário, vinheta principal e intermediária, respectivamente, para a padronização da série abrangida por esse edital, fornecida pelo CNFCP/DPI/IPHAN;
- b) Inserir legendas em português e closed caption para acesso dos deficientes auditivos;
- c) Inserir no final do documentário os logotipos dos realizadores do Etnodoc Ano III (Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro, TV Brasil, Secretaria do Audiovisual, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, IPHAN, MinC e Governo Federal) a serem fornecidos oportunamente aos produtores.
- d) Ceder ao CNFCP/DPI/IPHAN/MinC e à Petrobras os direitos de uso de imagens e conteúdos do projeto em campanhas públicas de comunicação institucional, inclusive em seus sítios na internet, sem qualquer ônus adicional;
- e) Divulgar a marca Petrobras, na abertura do documentário, seguida da palavra “APRESENTA”;
- f) Divulgar a palavra “PATROCÍNIO”, seguido da logomarca da Petrobras, ao final do documentário;
- g) Responsabilizar-se pelos direitos de uso de imagem das pessoas e grupos envolvidos na produção;
- h) Responsabilizar-se por outros direitos autorais envolvidos, direta ou indiretamente, na produção;
- i) Garantir o acesso ao produto final – documentário etnográfico editado – às comunidades específicas diretamente envolvidas na produção, quando esse for o caso, com a distribuição gratuita de cópia ou depósito em instituição local que favoreça a consulta dos indivíduos e grupos retratados;
- j) Responsabilizar-se por todos e quaisquer ônus e encargos decorrentes da Legislação Fiscal (Federal, Estadual e Municipal) e da Legislação Social, Previdenciária, Trabalhista e Comercial, sendo certo que os empregados dos proponentes selecionados não terão vínculo empregatício com a ACAMUFEC, com o IPHAN ou com o Ministério da Cultura.

Parágrafo Único: A inadimplência dos proponentes selecionados, com

referência aos encargos trabalhistas, fiscais e comerciais, não transfere à ACAMUFEC, ao IPHAN, ao Ministério da Cultura ou à Petrobras a responsabilidade por seu pagamento, nem poderá onerar o projeto apoiado.

## **11. Disposições Gerais**

11.1. A inscrição do concorrente implica a prévia e integral concordância com as disposições deste Edital.

11.2. Não serão aceitas inscrições fora do prazo e que sejam enviadas por outros meios distintos do estabelecido neste Edital.

11.3. A organização do Edital se reserva o direito de prorrogar qualquer data.

11.4. O acompanhamento dos projetos selecionados será executado pela organização do Edital que, a qualquer momento, poderá solicitar informações específicas, podendo sustar o repasse dos recursos quando avaliar que a execução do documentário não corresponde ao descrito na proposta original selecionada.

11.5. No ato da assinatura do Termo de Compromisso, o proponente estará explicitamente autorizando a veiculação do documentário em rede pública de TV a ser definida pela Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura.

11.6. No ato da assinatura do Termo de Compromisso, o proponente estará automaticamente autorizando a utilização e veiculação do documentário pela Secretaria do Audiovisual do MinC, pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN, para fins institucionais do Ministério da Cultura.

11.7. Os casos omissos serão examinados pelas direções do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.

## ANEXO B

### Lista de todos os documentários produzidos pelo Etnodoc

Edital ETNODOC I - 2007			
	Título	Sinopse	Direção
1	O Barco do Mestre	Retrato poético do universo ribeirinho dos “fazedores de barcos” na foz do rio Amazonas.	Gavin Andrews
2	Benedeiras de Minas	Três reconhecidas benzedeadas católicas e a tradição da medicina popular.	Andrea Tonacci
3	Caboclos da Liberdade	A manifestação popular Caboclos Guaranis da cidade de Itaparica, na Ilha de Itaparica, Recôncavo Baiano.	Hermano Penna
4	Calangos e calangueiros	Documentário musical e poético sobre o calango no vale do rio Paraíba do Sul.	Flávio Cândido
5	Diana e Djavan	O casamento de dois jovens ciganos num acampamento em Itaquaquetuba, São Paulo.	Luciana Sampaio
6	Folia no Morro	Investigação essencialmente audiovisual e sensorial sobre o arquétipo da Folia e a sua função na comunidade de uma favela do Rio de Janeiro, transforma o espectador num autêntico participante da Folia.	Arthur Omar
7	A Invenção do Sertã	Na região do Cariri cearense, o imaginário de dois artesãos expressa a relação do homem com a cultura do lugar.	Valéria Laena e Joe Pimentel
8	O Joaquim	Na região de Quixadá, sertão do Ceará, vive Joaquim Roseno, 68 anos, mestre/puxador da Dança de São Gonçalo.	Márcia Paraíso
9	Mano Brou do Cantagalo	Tentativa de apreensão do cerne do momento criativo do artista no dia a dia do Morro do Cantagalo, Rio de Janeiro.	Mario Alves Vieira da Silva
10	Passos de Oeiras	A devoção e os rituais envolvidos na Procissão dos Passos, em Oeiras, Piauí.	Áurea da Paz Pinheiro e Douglas Machado

11	Quebradeiras	Cultura e sobrevivência das quebradeiras de coco de babaçu, região do Bico do Papagaio, entre o Maranhão, Tocantins e Pará.	Evaldo Mocarzel
12	São Luís dorme ao som dos tambores	O tambor de crioula, tradicional expressão religiosa e profana, na capital maranhense.	Sérgio Sanz
13	Se milagres desejais	Fé e sonhos expressos nos capitéis, pequenos oratórios erguidos à beira das estradas de Antônio Prado, RS.	Fernando Roveda e André Constantin
14	Trama mineira	A narrativa de Joana Pinta, “tecelona” da zona rural no Vale do Jequitinhonha.	Adriana de Andrade e Waldir de Pina
15	Transbordando	A vida e a obra da família de bordadeiras integrantes do Grupo “Matizes Dumont”, referência na região de Pirapora, MG.	Kiko Goifman

Edital ETNODOC II - 2009			
	Título	Sinopse	Direção
1	Eu tenho a palavra	Uma viagem linguística em busca das origens africanas da cultura brasileira. O antigo reino do Congo foi a origem da maioria dos africanos escravizados no Brasil, que, no cativeiro, criaram diversos dialetos para que pudessem se comunicar livremente.	Lilian Solá Santiago
2	João da Mata falado	Os encantados, tema deste documentário, são entidades que figuram nos Pajés – religião de matriz negro-africana praticada mais extensamente na borda oeste do Estado do Maranhão, Brasil.	Vicente Simão Júnior e Ana Stela Cunha
3	Curandeiros do Jarê	O filme percorre o universo mítico da cura, da relação com a natureza e dos conhecimentos ancestrais que os curandeiros do Jarê detêm sobre a medicina natural.	Marcelo Abreu Góis
4	Kusiwarã – as marcas e criaturas de Cobra Grande	O documentário trata das formas de criação e recriação dos padrões gráficos que constituem um dos saberes valiosos – juntamente com	Gianni Maria Puzzo

		cantos, danças e diversas tecnologias – apropriados pelos Wajãpi em seus contatos com os donos da água e da floresta.	
5	Vento Leste	Documentário poético que mostra a viagem de dois dos últimos saveiros comerciais da Baía de Todos os Santos: o “É da vida”, que sai da tradicional localidade de Maragogipinho carregado de cerâmicas, e o “Sombra da lua”, que sai de Maragogipe carregado de frutas, verduras e carnes defumadas, ambos com destino a Salvador.	Joel de Almeida
6	Quindim de Pessach	Quindim de Pessach retrata um rico encontro entre a cultura judaica e a brasileira por meio da culinária, retratando o modo como esse saber foi transmitido pelas matriarcas judias para suas brasileiríssimas cozinheiras, que aprenderam com elas não apenas as receitas desses pratos carregados de tradição, mas também todos os costumes – simbólicos, festivos e religiosos – relacionados à comida.	Olindo Etevam
7	Lá do Leste	Street dance, grafite, rap e gospel. O filme mostra como a experiência periférica urbana tem um lugar central na produção dos artistas de Cidade Tiradentes, que cresceram junto com o distrito paulista e em suas obras dialogam com seus desafios e sonhos.	Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji
8	Palavras sem fronteira – tradições orais nos limites do Brasil	Documentário sobre contadores de causos/cuentos que habitam a tríplice fronteira entre o Brasil, o Uruguai e a Argentina. A narrativa audiovisual explora as nuances e a riqueza dessa manifestação expressiva, com um enfoque especial para os seus protagonistas, os contadores, e suas particulares performances.	Luciana Hartmann
9	No rastro	No sertão do Inhamuns, Estado do Ceará, vive há 96 anos Zé Valadão. Ele é um dos últimos representantes	Marcus Antônio Moura Tavares

		de uma estirpe sertaneja em extinção: os rastejadores.	
10	Mbaraká – a palavra que age	A partir de entrevistas com os xamãs nhanderu, e de registros dos seus cantos, danças e cerimônias, o filme aborda o universo dos cantos xamânicos por meio dos aspectos performáticos da palavra, da sonoridade, do gesto, da dimensão onírica e de volição mobilizada pelo canto.	Edgar Teodoro da Cunha
11	Dona Joventina	O documentário apresenta as polêmicas “biografias” de Dona Joventina, boneca do maracatu Estrela Brilhante. A escultura de madeira escura ficou durante 30 anos (1965-1996) sob a posse da pesquisadora Katarina Real, antes de ser doada ao acervo do Museu do Homem do Nordeste, em Recife.	Clarice Kubrusky e Milena Sá
12	Hoje tem alegria	O documentário acompanha o cotidiano de três circos no norte e nordeste do Brasil, tomando como eixo três personagens míticos da tradição circense brasileira: os pernambucanos Índia Morena e o mágico Alakasan e o amapaense Ruy Raiol. Os três juntos representam a tradição do circo de pequeno porte no Brasil.	Fábio Meira
13	As escravas da Mãe de Deus	O argumento central é a folia popular “Escravas da Mãe de Deus da Piedade”, que ocorre na região de Igarapé do Lago, distrito do Município de Mazagão, no Amapá. A celebração – os fiéis, as crenças e os rituais – em louvor a Nossa Senhora da Piedade é o fio condutor do filme.	Áurea Pinheiro e Cássia Moura
14	Baile do Carmo	O documentário acompanha os preparativos de uma edição do popular festejo. Tido como a mais sólida manifestação da cultura negra no município de Araraquara (SP), o Baile do Carmo é um símbolo de resistência e celebra a identidade desse grupo étnico.	Autoria: Daniel Eiji Hanai Direção: Shaynna Pidori



15	A boca do mundo – Exu no candomblé	Uma abordagem etnográfica e experimental sobre as múltiplas manifestações culturais de Exu, orixá/deus da religião afro-brasileira candomblé.	Eliane Coster
16	Soldados da borracha	O que aconteceu com os seringueiros que extraíam borracha na Amazônia para ajudar, durante a Segunda Guerra Mundial, os Aliados? A maioria morreu sem nenhuma assistência na própria floresta que a propaganda de guerra divulgava como paraíso.	César Garcia Lima

Edital ETNODOC III - 2011			
	Título	Sinopse	Direção
1	A Santa de Casa e o Povo de Santo	Documentário revela o culto a Maria Bueno e suas relações com umbanda, candomblé e catolicismo.	Conceição Aparecida dos Santos
2	A Sandália de Lampião	Documentário retrata a civilização do couro no Ceará através da história do Mestre Espedito Seleiro.	Paula Dib
3	Cuaracy Ra'Angaba – O Céu Tupi-Guarani	Documentário revela a astronomia dos índios Guarani e a sua maneira de interpretar os fenômenos celestes.	Lara de Campos Velho
4	Manoel Chiquitano Brasileiro	Documentário revela o drama de um povo dividido entre dois países.	Aluizio de Azevedo e Glória Albués.
5	No próximo frio, eu ferro	Documentário mostra um pai e um filho que se comunicam por meio de um saber em extinção.	André Costa
6	Paisagens do Conhecimento	Experiências populares sobre o uso de plantas medicinais na Região Amazônica.	Ana Luiza Menezes de Gouvea
7	Ópera Cabocla	Documentário apresenta a magia do espetáculo paraense Pássaros Juninos.	Adriano Barroso dos Santos
8	D'Ouro	Rotina de ourives com metais preciosos aciona memória afetiva da população mineira.	Joana Oliveira
9	Do Bugre ao Terena	Documentário discute o preconceito em relação aos índios.	Aline Espíndola
10	Sujeito Oculto: Na	Documentário faz o percurso que	Silvio Tandler

	Rota do Grande Sertão	inspirou cenários e personagens da obra de Guimarães Rosa.	
11	O Boto e o Homem	A relação dos pescadores com os botos na pesca cooperativa da tainha.	Natália Reis
12	O Canto da Lona	Artistas circenses recordam as manifestações marginais da cultura caipira.	Thiago Mendonça
13	Vaqueiros encantados	Ofício que é repassado de geração a geração, e que preserva, até os dias atuais, quase as mesmas formas de trabalho dos antepassados. O vaqueiro trabalha com muita força bruta, resistência, coragem e o suporte do cavalo marajoara. Durante metade do ano o arquipélago fica coberto pelas águas, metade do ano submerso.	Márcia Paraíso e Ralf Tambke
14	O lenço do samba	O filme apresenta um grupo familiar negro de Mauá, em São Paulo, que compõe o Samba-Lenço, manifestação cultural paulista com mais de 50 anos e que usa o lenço como adorno de homens e mulheres. A narrativa também emprega o lenço como metáfora do conflito entre a tradição e as mudanças na dinâmica social vividas pelos personagens do Samba, como a religiosidade.	Shaynna Pidori
15	Batuque gaúcho	O documentário mostra uma parte pouco conhecida da cultura do Rio Grande do Sul que foi construída pelos africanos em torno da religiosidade dos Orixás. Conhecida como Batuque ou Nação, a religião africana moldou a identidade gaúcha que carrega várias referências africanas, desde as palavras, comidas, danças, música e espiritualidade.	Sérgio Valentim e Eugênio Alencar