

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

Felipe Leoni Ferreira

**O Rio que vive ao lado:
a narrativa autónoma de um pescador**

Produto audiovisual

Mariana
2023

Felipe Leoni Ferreira

**O Rio que vive ao lado:
a narrativa autónoma de um pescador**

Memorial descritivo de produto audiovisual apresentado ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha

Mariana

2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F383r Ferreira, Felipe Leoni.

O Rio que vive ao lado [manuscrito]: a narrativa autônoma de um pescador. / Felipe Leoni Ferreira. - 2023.
64 f.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Da Rocha.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Conservação da natureza. 2. Documentário (Cinema). 3. Memória coletiva. 4. Documentário (Cinema). I. Da Rocha, Adriano. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 791.229.2

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa - Bibliotecário Coordenador
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Felipe Leoni Ferreira

O Rio que vive ao lado: a narrativa autônoma de um pescador

Memorial de produto apresentado ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Aprovada em 31 de março de 2023.

Membros da banca

Dr. - Adriano Medeiros da Rocha - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. - Arthur Medrado - Universidade Federal de Ouro Preto
Ms. - Anderson Medeiros da Rocha - Universidade Federal de Ouro Preto

Adriano Medeiros da Rocha, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 03/05/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Medeiros da Rocha, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 03/05/2023, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0518137** e o código CRC **557D965D**.

RESUMO

Nilton César é proprietário do canal *Casa do Capiau*, na plataforma Youtube. O produtor de vídeos registra o seu cotidiano às margens do Rio da Onça, em Embaúba – interior de São Paulo – e constrói narrativas que aqui serão categorizadas como registros documentais a partir de aproximações com conceitos pertencentes à linguagem do cinema documentário. A proposta a seguir consiste na produção de um filme documentário digital, de curta metragem, utilizando recortes reorganizados destes variados arquivos, a fim de se construir uma narrativa que ilustra a relação de Nilton com o Rio da Onça e com a própria preservação socioambiental.

Palavras-chave: documentário de arquivo; memória; Casa do Capiau; preservação socioambiental;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A PRODUÇÃO DOCUMENTAL	
1.1 O documentário e a(s) realidade(s).....	13
1.2 Documentário e memória.....	15
1.3 A narrativa, a plataforma e o personagem.....	18
1.4 O documentário etnográfico e a inversão da ciência.....	20
2. O FILME DE ARQUIVO E A COMUNICAÇÃO AMBIENTAL.....	22
2.1 As memórias e a autoria.....	24
2.2 Nilton e o saber ambiental.....	28
2.3 O filme de arquivo.....	33
3. O Rio que vive ao lado.....	34
3.3.1 - Introdução ao estilo de vida	36
3.3.2 - A denúncia do descaso ambiental.....	39
3.3.3 - Projetos de revitalização.....	43
3.3.4 - O Rio que vive.....	44
3.3.5 - A vida que continua.....	45
4. Diário de campo.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

Saberes e conhecimentos tradicionais de comunidades ribeirinhas, que são passados de geração em geração, são grandes influenciadores na formação de identidade das comunidades e dos indivíduos que ali pertencem. Reconhecer as mudanças nos meios de comunicação ocasionadas pelo avanço das novas tecnologias, e considerar o desdobramento destas mutações até nos modos como nos conectamos com esses saberes, é um passo para considerarmos as narrativas audiovisuais autônomas pertencentes ao campo documental. Aqui serão selecionadas e analisadas as obras audiovisuais de um pescador e proprietário de um canal no Youtube, buscando semelhanças a conceitos que caracterizam e complementam o filme documentário; esta análise tem como objetivo refletir sobre a importância das obras amadoras que são disponibilizadas no canal *Casa do Capiau* enquanto obras documentais, além de buscar compreender a necessidade da integração dos conhecimentos tradicionais aos procedimentos institucionais que condizem com a recuperação e conservação ambiental. A partir destas considerações, é pretendido a produção de um filme documental utilizando de arquivos disponibilizados pelo pescador Nilton César.

Conhecido como Capiau, Nilton é um pescador e produtor de vídeos que difunde a partir da plataforma Youtube. Publicou seu primeiro vídeo no canal *Casa Do Capiau* em 24 de setembro de 2015. Hoje, a publicação no Youtube está com 55.708 visualizações, e sua página conta com 171 mil inscritos. Em seu canal, o produtor revela pescarias, técnicas e dicas do preparo dos peixes, rodas de causos, conversas e violas, encontros nos ranchos da região do Rio da Onça, tutoriais de confecção de apitos de madeira que imitam sons de pássaros de diferentes espécies, comentários e visões que revelam a importância da manutenção e preservação do patrimônio natural. A partir de pensamentos que conceituam a experiência do fazer documentário primordialmente relacionada com a maneira como o realizador interage com o que é registrado, compreendo, assim como João Moreira Sales (2005) – quando este ressalta – a importância da *imaginação autoral* no processo de construção documental. Assim, aqui será identificada a trajetória de captação, montagem e divulgação desenvolvida pelo personagem para compreender a maneira que seu método de produção possa ser, ou se aproxime, da construção de um documentário.

Nilton disponibiliza conteúdos que antes eram repassados pela linguagem oral com limitações como a perenidade de algumas informações e o alcance referente ao presencial. Agora, as novas mídias possibilitam um novo meio por onde serão dispersos e consumidos esse tipo de conteúdo. O processo online de divulgação potencializou em largas escalas o alcance de informações relacionadas aos costumes e tradições de uma região e de uma prática cultural. A partir das novas maneiras de acessar e se conectar com essas informações – que são disponibilizadas por Capiiau em seu canal – pretende-se aproximar a recepção destes materiais como um modo de interagir com o passado, invocando aqui a compreensão do conceito de *lugares de memória* apresentado por Pierre Nora (1998), que foi relacionado por Aline da Rocha Junqueira (2012) com o fenômeno do *dialogismo* de Michael Bakhtin (1997) quando analisou o documentário *Benfica da gente: a história do bairro-cidade contada por seus moradores* (2007). Compreender, então, que o conteúdo exposto no canal *Casa do Capiiau* representa a versão daquele personagem acerca de suas vivências, aprendizados e memórias é, também, uma maneira de reconhecer em seu processo determinados índices de uma produção documental.

É possível notar que as memórias que são suportadas por estes documentos passam a se desenvolver em um espaço que possibilita a conexão instantânea deste indivíduo com outros sujeitos, um lugar que oferece diferentes modos de contato com uma infinidade de passados - mantendo, sobretudo, um exercício fundamental do documentário, sua função vital na construção e representação de indivíduos. (JUNQUEIRA, 2012, p.05).

Por outro caminho, ainda explorando possíveis atribuições conceituais das obras, a partir dos apontamentos de Deleuze (2005), pretende-se compreender as relações de captação que são reveladas no fazer fílmico do pescador, uma vez que essas narrativas prosaicas disponibilizadas na rede nos remetem, também, a uma reflexão que pensa os lugares de existência do cinema que são referenciados pelo autor. Neste mesmo viés, ao observar esta interação entre o documentarista e o aquilo que está sendo documentado, acredita-se na pertinência de algumas observações de Francisco Teixeira (2004), quando percebe um efeito de alteridade na produção dos sentidos sobre o documentário contemporâneo, perspectiva esta que compactua com a categorização das obras de Capiiau ao campo documental, e ainda desperta uma retórica que direciona para um pensamento cultural e identitário que é revelado nos vídeos do canal *Casa do Capiiau*.

Assim, a partir da visualização, análise e seleção de conteúdo produzido por este personagem, pretende-se revelar o caráter antropológico nas obras documentais de Nilton, de forma que suas produções sejam vislumbradas através de uma perspectiva antropológica existente nas considerações sobre o cinema etnográfico. Desta forma, também haverá aproximação com os estudos desenvolvidos por Brasil e Belisário (2016), Renato Sztutman (2009) e Gervaiseau (2009), sobre os dispositivos documentais antropológicos percebidos nas obras de Jean Rouch (1917 – 2004). É notável que a representatividade de seu modo de vida em seus vídeos revela uma apresentação que não perpassa pelos meios tradicionais do cinema documental, mas transita nas teorias que abrangem as *produções autônomas*. O resultado é uma representação de seu modo de vida que não é interferida por filtros e padrões clássicos de produção. De forma ao explorar o conceito que apresenta as intercessões autorais nas obras compartilhadas, busca-se nesta investigação memorar a obra *O Rio que vive ao lado* como uma produção compartilhada sobre a relação de Nilton e o Rio, de maneira que este filme documentário possibilite desdobramentos que abordam o Jornalismo e Comunicação Ambiental abordados pelos autores Wilson Bueno (2007) (2012) e Ângela Camana (2018).

A partir deste caminho teórico foi realizada uma obra audiovisual documental composta por arquivos disponibilizados no canal *Casa do Capiáu*, buscando a criação de uma narrativa que represente a relação entre Capiáu e o Rio da Onça, com o intuito de evidenciar sua percepção sensível sobre conflitos e injustiças ambientais.

1. A PRODUÇÃO DOCUMENTAL

1.1 O documentário e a(s) realidade(s)

João Moreira Salles (2005, p.60) define o documentário como um “produto das empresas e instituições que fazem documentários.” Contudo, produtos resultantes de processos que não se assemelham com essas metodologias institucionais podem, também, ser categorizados como um documento audiovisual. Segundo Salles, uma instituição capacitada em vieses técnico e metodológico que torne possível a elaboração, produção, montagem e veiculação de um produto documental, define e enquadra a obra como um documento; essa promessa do formato que opera oficializando aquele contato com o real é, de fato, um dos fatores que oferece certa credibilidade na categorização de um filme documentário.

O conceito do real é influenciável e está em constante mutação. Esta estética realista pode ser vista como um gênero moderno que instaura o critério de realidade no ocidente: surge no séc. XIX, atrelado ao detalhamento nas descrições a fim de representar o real, e posteriormente, no séc. XX, novas formas subjetivas de representação foram agregadas. Esse código visual do realismo, que se adapta a cada época, se popularizou como um modelo quase hegemônico de tradução do mundo - a verossimilhança é tamanha que se confunde com a própria realidade, mesmo não sendo. (MENEZES, 2013).

Diante disso é oportuno compreender as características definitivas dos conceitos de real e realidade, de maneira que “o real seria tudo o que existe e independe da minha subjetividade, da consciência. Já a realidade, uma fatia reconhecível, domesticada, analisada do real” (JAGUARIBE, 2007 apud MENEZES, 2013, p. 228). Então, o propósito da obra não é descrever o mundo, mas sim possibilitar a construção de histórias baseadas em acontecimentos do mundo – aquilo que faz parte de uma fração conhecida do real – e são as maneiras como o cineasta interage com essa realidade que aqui importa. Salles lembra que é através de mecanismos e estratégias que são exploradas pelo produtor durante todo o processo é que se revela, não só a sua impressão sobre aquele tema, mas também a criação imaginária daquele autor que definirá o sentido da obra. Visto que “para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação

autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem.” (SALLES 2005, p.63).

É extremamente necessário que, neste formato, exista uma ancoragem de tempo e espaço para que a realidade se sobreponha à ficção. Porém, pode ser que “todo filme, seja de ficção ou de não-ficção, é um documento e pode ser lido assim” (SALLES, 2005, p.84), isso é, por mais que um filme se baseie em um pilar lúdico e fantasioso, permanece intacto algum viés de documentação e de indícios de realidade no produto final. Por exemplo: é possível conhecer - a partir de análises investigativas - as estratégias e ferramentas de produções cinematográficas de uma determinada época, compreender o fazer cinematográfico, ou até mesmo perceber os conceitos fílmicos que apresentam as características daquele cineasta.

Por esse caminho é possível considerar o conjunto de registros audiovisuais, exibidos pelo canal Casa do Capiau e escolhidos enquanto base de arquivos para a pesquisa, como produções documentais. O que pode também confluir para esse objetivo é considerar – além dos meios técnicos e metodológicos optados pelo realizador ao firmar esse acordo com a representação da realidade – a maneira que se dá a recepção e a percepção destes produtos. Ainda segundo Salles, tudo depende de como o receptor interpreta a obra e de como aquela obra é produzida e ofertada para o público. O documentário é um artefato não-ficcional, já que ele nasce para a compreensão não-ficcional deste produto. A compreensão diz sobre a maneira do uso do produto, e o artefato não-ficcional - o documentário - assim como o conceito do real, também é uma convenção social. Então, para Salles:

É útil aqui fazer uma distinção entre compreensão não-ficcional e artefato não-ficcional. A compreensão não-ficcional nos permite perceber o que há de indicial em toda imagem, até mesmo naquelas que pertencem ao campo da ficção. Já o artefato não-ficcional - e o documentário certamente é um deles - independe dos usos individuais que se façam dele. Ele é uma convenção, um fenômeno social. (SALLES 2005, p.62).

A partir disso, o desdobramento do ato de captar e reproduzir essa parte do real que é analisada confere desde o planejamento do registro, da trajetória de interação do realizador com o objeto, até a montagem e divulgação dessa reprodução. É importante ressaltar que existem inúmeras maneiras e técnicas de captar essa realidade, comprovando a ineficiência de um método único e adequado para tal feito. Afinal, o olhar individual do realizador imprime em cada obra a reconstrução daquela

fração do real a partir da intenção daquele realizador, e a maneira como ele constrói aquela narrativa é onde evidencia essa singularidade do autor em sua obra, a tornando única. Assim, “o documentário é uma expressão particular de cada diretor sobre determinada temática.” (MENEZES, 2013, p.229)

1.2 Documentário e memória

A fim de se trabalhar com o complexo tema que diz respeito à produção e assimilação de memórias, buscou-se tomar uma direção semelhante àquela trilhada por Aline da Rocha Junqueira (2012), ao analisar o documentário de sua própria autoria: *Benfica da gente: a história do bairro-cidade contada por seus moradores*, que retrata uma periferia em Juiz de Fora, Minas Gerais. A observação da autora se dá a partir do conceito de *lugares de memória*, trabalhado por Pierre Nora (1998), e sobre a perspectiva do *dialogismo* apresentada por Michael Bakhtin (1997).

Nas sociedades tradicionais pré-modernas a memória e a história eram unificadas em um conceito simultâneo de modo que ambas estavam associadas pela duração e representação no campo da experiência. Assim, a memória se relaciona diretamente ao orgânico e ao natural. Já o conceito história, imposto posteriormente, é qualificado como um discurso que opera na desnaturalização da memória “uma vez que a história é reconstrução incompleta [...] torna a lembrança prosaica, balizada em continuidades temporais e evoluções, apropriando-se da memória para transformá-la em obrigação.” (JUNQUEIRA, 2012, p.01)

Primordialmente, o contato com o passado era limitado à oralidade e cerimônias ritualísticas, em interações que permitiam um modo de lembrar e de aprender a se relacionar com o que se passou. Dessa forma, se faz necessário entender a maneira como as consequências da modernidade - urbanização, imprensa, industrialização, globalização e instantaneidade - afetam o modo de acesso ao passado, e, diretamente, alteram a forma de ser e ver o mundo (JUNQUEIRA, 2012, p. 04). Reconhecendo a necessidade de compreender o efeito que a evolução tecnológica causa nas maneiras das pessoas se conectarem com o passado, a autora apresenta como ponto de partida uma citação de Pierre Nora (1998) apontando como se entende os *lugares de memória*:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa as varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de constituí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que elas envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993, p.13 apud. JUNQUEIRA, 2012, p.02).

Com isso, são considerados os lugares de memória, antes de tudo, rastros da memória. Anteriormente, ela era pertencente ao campo orgânico por se tratar de uma atividade psíquica, porém, agora é institucionalizada com o objetivo de estabelecer critérios e padrões a fim de preservar o que deve ser lembrado, evitando o esquecimento, ensinando o saber lembrar. Esses lugares ocupam um espaço no campo social, à medida que a memória se concretiza e expressa certos eventos, personagens e fatos.

Ao tratar do documentário como este acesso ao passado, Junqueira apresenta a relação deste documento com a representação do “eu” no mundo, a partir do *pensamento dialógico* proposto por Michael Bakhtin (1997), onde não há completude no indivíduo e a percepção de si e do mundo dependem intrinsecamente do outro. Em outras palavras, existe a compreensão de uma disparidade entre o ‘eu’ e o ‘tu’, visto que um indivíduo não se reconhece no mundo de maneira singular: a existência e convivência com o outro é essencial para que o sujeito se construa, já que “elaboramos a representação de nós mesmos a partir do jogo entre subjetividade e alteridade, e desse modo, os sentidos são negociáveis permanentemente.” (BAKHTIN, 1997 apud JUNQUEIRA, 2012, p. 02). É a partir desse encontro com o outro que organizamos e manifestamos a representação de nós mesmos. As representações que se vem no outro e no mundo são constituídas pelas mais diversas representações que, muitas vezes, são consideradas como espontâneas e orgânicas, porém refletem construções sociais.

Por esta linha, o documentário pode ser visto como um enunciado composto de enunciados que possibilita um suporte ao enunciado das memórias; assim, um suporte da memória. Junqueira fez de seu documentário um instrumento com a

intenção “de construir uma visão e versão do passado emanada dos atores sociais envolvidos” (JUNQUEIRA, 2012, p.05). Frente àquilo que está sendo registrado o realizador deve se atentar às possibilidades de construções e representações oferecidas e potencializadas a partir daquela interação, mesmo que posteriormente seja atribuído certo enquadramento inevitável no processo de tal formato. Ainda assim, é necessário explorar a qualidade do documentário enquanto lugar de memória - que não se expõe na verossimilhança com o passado - mas que imbrica múltiplas representações a partir daquele.

1.3 A narrativa, a plataforma e o personagem

Ao observar a narrativa cinematográfica tendo em vista as estratégias de construção de realidades no cinema, pode-se iniciar uma análise a partir das considerações de Francisco Elinaldo Teixeira (2004) sobre o livro *A imagem-tempo* de Gilles Deleuze (2005), quando este pensa dois lugares de existência do cinema: o objetivo, que seria representado por tudo o que a câmera aponta e registra, e o subjetivo, que estaria ligado àquilo que o personagem vê. Um exemplo disso seria a câmera subjetiva que substitui os olhos de um determinado personagem. Esses dois lugares se complementam no cinema, sendo indissociável essas duas existências (Teixeira, 2004, p. 63 apud DELEUZE, 2005).

O autor confere a contraposição do Cinema de Poesia ao Cinema de Prosa, onde, no primeiro, o modo de escrita subverte a linguagem como um espelho da realidade, e permite a construção desta a partir de expressões subjetivas. Já o segundo seria o modo tradicional de contar uma história. O discurso indireto livre, na literatura, condiz com a apresentação da história a partir do ponto de vista do narrador (escritor) e do personagem. Assim, a subjetiva indireta livre seria sua equivalente no cinema: discursos da câmera e do personagem se contaminam a partir da potência do falso - enquanto algo que poderia ser verdade. É preciso esclarecer que a verdade no cinema está nesta potência de se encenar algo que poderia ser real. Dessa maneira, é possível compreender a subjetiva indireta livre como uma forma que supera a dicotomia da narrativa indireta objetiva da câmera e a narrativa direta objetiva do personagem.

Desdobrando esta discussão, Francisco Elinaldo Teixeira (2004) apresenta algumas tendências no documentário contemporâneo a partir das informações presentes no artigo de Carlos Alberto Matos sobre o encontro *International Documentary Film Festival Amsterdam*, em 1997. Existe uma interseção visível entre o lugar do produtor e a câmera como o olhar que o representa; há variadas explorações e experimentações metalinguísticas dos formatos; foco atencioso nas relações e interações; adaptações para formatos televisivos e streaming; novos usos e diretrizes para arquivos e sequências; experimentação e aprofundamento na dualidade ficção e realidade. Conforme Teixeira, nesse modo contemporâneo de narrar é mais válido a trajetória que o realizador percorre em conjunto com o objeto do que a história a ser contada. Os documentários apresentam cada vez menos história e focam nos devires e nos desdobramentos do encontro de quem registra com o que ele está filmando.

Refletindo sobre a perspectiva da difusão, o pesquisador aponta que, enquanto plataforma, diferentemente dos canais televisivos, o YouTube é um portal de conteúdos audiovisuais que propôs e permanece seguindo um fluxo próprio de produções visuais, além de utilizar como pilar, desde sua fundação, a cultura participativa. Na sua visão, o site seria exemplar pelo valor gerado através da cocriação de produtos, de maneira mercadológica e cultural, que visam ampliar e influenciar padrões de produções emergentes, acarretando uma competição entre produções profissionais e amadoras. É nesse espaço que vemos um alerta para mudanças no cenário midiático. Conseqüentemente, a participação amadora emerge apoiada num senso ético de representatividade daqueles que antes não estavam em foco, surgindo também a valorização de uma estética amadora dentro da aparência audiovisual tradicional.

Teixeira apresenta uma discussão acerca do conceito “falar em nome do outro” ou “falar pelos que não tem voz”, emergente nos discursos políticos dos anos 60 e 70. O jogo identitário “Eu=Eu” frente à possibilidade de aceitação do “Eu=Outro”, pode ser compreendido como uma noção divergente quando se trata de uma produção autônoma e independente. Em diversas ocasiões, essa busca pelo contato e relação com o outro no documentário parte do pressuposto que aquele está inatingível e carrega uma potência incompreensível de experiência de vida e resiliência inovadora. O outro, muitas vezes é distanciado pelo próprio propósito de aproximação do produtor, esse que está usualmente preocupado em adentrar nesse outro mundo que

não o dele, considerando, principalmente, as noções de raça, gênero, etnia e classe (Teixeira, 2004, p. 64). O fato de a produção ser constituída de modo independente possibilita uma autonomia que passa por uma série de lutas para ser efetiva, e a produção de narrativas autônomas e próprias é uma das estratégias dessa resiliência. Entre seus desdobramentos é possível visualizar narrativas que não atravessam filtros de produtores e diretores tradicionais, assim como permanece distante de qualquer influência de grandes veículos de comunicação - que frequentemente menosprezam o estilo de vida desses povos.

1.4 O documentário etnográfico e a inversão da ciência

Havia uma maneira quase que hegemônica de representar registros sobre povos originários ou pertencentes às comunidades isoladas. Geralmente essa maneira condizia com o conjunto de aventuras e experiências que eram vividas pelo cineasta, e pouco importava a preocupação com a rígida e inflexível maneira que ocorria a representação dos sujeitos que compunham essas comunidades. De certa maneira, essas produções representavam a descoberta de um desconhecido não evoluído aos níveis de quem se dispôs a conhecer, e eram vislumbrados com um caráter colonialista, apoiado em uma ciência que pressupunha uma inferioridade daqueles povos perante o observador oriental. Para Henri Arraes Gervaiseau (2009), o longa *Nanook of the North* (1922), dirigido por Robert Flaherty, inaugurou uma nova estética que reenquadra os papéis do produtor e do personagem em uma relação mais bem vista pela antropologia – e, também, atribui a existência do caráter antropológico nas ações do realizador audiovisual - “o primeiro filme de Flaherty representa, em muitos aspectos, uma ruptura em relação aos diversos tipos de filmes de viagem ou de expedição, com a tradição até então hegemônica de etnografia de exploradores”. (GERVAISEAU, 2009, p. 79)

Gervaiseau compreende que a metodologia de Flaherty tem como objetivo que seja registrado e expresso o ponto de vista da comunidade observada, suas próprias condições de existência, e mostrar como se veem os próprios Inuit. Isto para que se estabeleça durante a recepção ocidental daquele produto uma percepção a partir da alteridade. Assim, era necessário uma reconstrução e manejo daquela realidade, eram selecionados os atores sociais que iriam retratar a comunidade a partir de

fabulações que representam o cotidiano daquela cultura, estabelecendo a encenação da identidade daquele modo de vida. Essa representação da rotina e dos afazeres cotidianos é onde se expressa a singularidade daquele estilo de vida que estava guardado na memória coletiva daquele grupo e naquele espaço. (GERVAISEAU, 2009, p. 80)

Contudo, para Gervaiseau (2009) a trajetória trilhada por Jean Rouch (1917 – 2004) durante a construção de sua carreira enquanto etnógrafo-cineasta promoveu uma nova interpretação sobre a estética criada por Flaherty. Gervaiseau propõe tal reflexão a partir da leitura e análise de algumas das obras de Rouch, entre elas o artigo *Situações e tendências do cinema na África* (1961), o qual retrata o conceito de *mise en scène* “associada ao projeto de um reordenamento dos elementos da vida autêntica, desvencilhados do seu entorno aparentemente pitoresco para torná-los acessíveis a todos os públicos do mundo”. (ROUCH, apud. GERVAISEAU, 2009, p. 83).

Gervaiseau também debruça sobre o artigo “O Filme Etnográfico”, publicado em 1968 na *Encyclopédie de la Pléiade*, no qual é ressaltado por Rouch que a *mise en scène* presente em *Nanook* fora descoberta por Flaherty de maneira espontânea durante as gravações “na medida em que não tem fórmula pronta, encontra a solução mais eficaz.” (2009, p.84)

Com isso, para Flaherty, ao considerar “a importância da mostraçãõ dos gestos como revelaçãõ de uma civilizaçãõ” se faz eficaz no registro da rotina e cotidiano a fim de representar a identidade de um povo; assim como, para Rouch também é relevante - através de outros meios - “resgatar patrimônios comunitários heterogêneos para a experiência do espectador ocidental, de modo a possibilitar a virtual perpetuaçãõ desses patrimônios na memória coletiva da humanidade.” (ROUCH, apud. GERVAISEAU, 2009, p. 86)

Ao analisar algumas obras de Rouch, Renato Sztutman (2009) relaciona esse pensamento de compartilhamento, inaugurado pelo cineasta, com o conceito de *antropologia reversa*, explorado por Roy Wagner, no livro *A invençãõ da cultura* (1981), que condiz com o reconhecimento do trabalho de alteridade advindo do outro, um tipo de “antropologia da antropologia feita pelos nativos, seria imaginar que certas reflexões lançadas pelos nativos possam ser tratadas como se fossem antropologia.” (WAGNER, apud SZTUTMAN, 2009, p.112)

Roy Wagner (1981) também aponta o artifício da invenção como a mais importante perspectiva da compreensão de outros modos de vida. Ela é vista como uma propriedade geral da cultura, uma vez que caracteriza diretamente o processo de investigação do antropólogo. Ao ter contato com outra cultura, é possível ver no pesquisador, uma construção que utiliza da criatividade deste cientista para que seja formado um discurso passível de interpretação para outros pesquisadores e conterrâneos, de modo que esteja impregnado neste testemunho expressões de sua própria conduta de interpretar o mundo. (WAGNER, 1981 p. 61)

Assim, o autor apresenta uma consideração trivial da invenção na maneira como operam todas as culturas, de modo que seja também valorizada a certeza da utilização da criatividade pelos membros que vivem em qualquer território. Então, a invenção vista como cultura nos permite reconhecer todos os seres humanos como pesquisadores de campo que “controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de ‘regras’, tradições e fatos imaginados e construídos” (1981, p. 75) e que se expressam e se comunicam com o mundo também de maneira inventiva.

E se a invenção é realmente tão básica para a existência humana quanto sugeri, então a comunicação e o conjunto de associações e convenções compartilhadas que permite que a comunicação ocorra são igualmente básicos. Toda expressão dotada de significado, e, portanto, toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido - isto é, para que possamos referir a outros, e ao mundo de significados que compartilhamos com eles, o que fazemos, dizemos e sentimos. Expressão e comunicação são interdependentes: nenhuma é possível sem a outra. (WAGNER, 1981, p.76)

2. O FILME DE ARQUIVO E A COMUNICAÇÃO AMBIENTAL

O produto proposto como resultado desta investigação condiz com o processo de criação de uma obra documental a partir do recorte do acervo audiovisual publicado por Nilton, de forma que a montagem destes materiais objetivou constituir uma narrativa original, utilizando como apoio e base os conceitos que estão sendo desdobrados sobre a temática do cinema documental. Essa narrativa também buscou contemplar um recorte temático que transparece nas narrativas do pescador: a relação dele com o Rio da Onça em que pesca e grava seus vídeos.

Dou início a este capítulo, agora assumindo a potência e a responsabilidade da primeira pessoa. Acredito que este filme seja uma oportunidade de compreender, a partir de uma visita às memórias de Nilton, como se dá a sua relação – como documentarista e pescador – com o meio ambiente. Para isso, a obra realizada também buscou evidenciar sua reação frente aos conflitos ambientais ocasionados pela monocultura da cana de açúcar na região de Embaúba, no Rio da Onça, onde pesca e realiza grande parte das produções disponíveis no canal Casa do Capiau.

Durante esse processo, almejei uma nova visão dos vídeos produzidos por Nilton, que se concretiza também a partir de uma nova relação das imagens e sons que nasceram da trajetória do documentarista com o Rio. Pretendi adotar nesta obra um caráter demonstrativo que exemplifica um saber ambiental pautado nas considerações de Wilson Bueno (2007), a fim de apontar características relevantes para um debate socioambiental que além de se pronunciar entre discursos de Nilton na página *Casa do Capiau*, também estruturam a linha narrativa da obra *O Rio que vive ao lado*.

Percebendo, então, as obras de Nilton não apenas como documentos, mas pertencentes a um campo documental que engloba e concede espaços para o desenvolvimento de inúmeros conceitos e desdobramentos acerca do cinema documental, descrevo como a primeira etapa desta produção uma visitação às obras do pescador considerando essas como lugares de memória que podem proporcionar uma imersão ao universo disponível no canal *Casa do Capiau*. Nesta análise do conteúdo busquei filtrar os vídeos a partir de duas estratégias, sendo elas: (a) a

compreensão do personagem como documentarista de seu estilo de vida; (b) a reatividade do sujeito frente à problemática ambiental. Ressalto também que durante a pesquisa foi valorizada a possibilidade de um ordenamento cronológico dos arquivos, visando uma narrativa linear. Como sequência, após revisitar estes arquivos, selecioná-los e organizá-los sob uma narrativa cronológica que abordou uma temática ambiental, se tornou possível imaginar novos direcionamentos dessas imagens e sons, de forma que as apropriações se tornaram frutos de um ato não só analítico enquanto técnica e narrativa, mas de percepções emocionais e subjetivas que ocasionalmente efervesceram durante a montagem do produto. Neste posicionamento, me apoiei em Brasil e Belisário, quando referenciam o “desmanchar” de Tserewahú¹:

Mais do que isso, acreditamos que ele [o cinema] abrigue, em suas estratégias de linguagem e em sua formalização – plano, a mise-en-scène, a montagem – pragmáticas mais amplas. Dito de outro modo, um filme – e isso nos parece definidor da produção de cinema por coletivos indígenas – se constitui por suas relações com o fora. Um filme se fortalece nas forças que atuam de fora para possibilitá-lo, mas também para desfazê-lo (ou, nas palavras de Tserewahú, para “desmanchá-lo”. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 604)

2.1 As memórias e a autoria

De certa forma, *O Rio que vive ao lado* é um filme que possibilita a abordagem do conceito da coautoria – ou uma autoria compartilha como nomeia Rouch – uma vez que existe a sensação de colaboração entre Nilton e eu para que seja efetivada a produção do filme. Buscando ilustrar este pensamento, observo brevemente as considerações feitas por Leonardo Menezes (2013), quando analisa o longa *A Vida em um Dia* (2011), dirigido por MacDonald. O filme apresenta uma técnica de direção e acompanhamento profissional diferenciada, quase inexistente, a fim de atingir uma

¹ Divino Tserewahú Tsereptse foi pioneiro do indigenismo no cinema nacional e é um símbolo de resiliência para cultura Xavante. Nascido na aldeia de Sangradouro, no Mato Grosso, desde 1990 exerce a produção audiovisual visando a construção e a apresentação de discursos indígenas por meio do cinema. Compôs a maioria de suas obras e trilhou grande parte da sua jornada no Projeto Vídeo nas Aldeias em parceria com a emissora de televisão da Universidade de Mato Grosso. É responsável pelas obras *Wai’a Rini: o poder de sonho*; *Pí’õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome*; *Heparí Idub’radá/Obrigado, Irmão*, entre outras.

narrativa que apresenta um senso de realidade. Esta estratégia visa firmar um pacto documental a partir de um prévio contato com os personagens, agendando um dia em comum para realizar as gravações. Na referida obra, os consumidores - agora produtores - foram orientados a responder quatro questões: O que te dá medo?; O que você ama?; O que você tem no seu bolso?; O que te faz rir? (MACDONALD, 2011 apud MENEZES, 2013, p. 231).

Menezes busca investigar se é gerado uma nova configuração de autoria na obra documental através do uso de duas categorias: atualidade e interatividade. Condiz à categoria de atualidade a estimativa de periodicidade das exposições, assim como as relações estabelecidas temporalmente dos fatos apresentados. Já para a interatividade cabe a tentativa harmoniosa entre produção e recepção. No caso da obra de MacDonald, a capacidade de gerar sentido não é mais exclusividade dos autores do discurso – a instituição – visto que existe uma liberdade que flexibiliza o processo de captação. Contudo, o tempo de produção dos registros – assim como os recortes presentes na obra final – ficam sujeitos ao manejo da montagem e edição, que projetou uma linha do tempo completamente manipulada para causar a sensação de uma continuidade unificada entre todos os personagens, causando assim a ilusão de uma sincronia na produção – o que se refere à atualidade – reforçando a sensação de movimento global e totalitário proposta pela empresa responsável pela produção. (MENEZES, 2013, p. 232).

Por mais que estes que registram ocupem uma função presente nas etapas de produção, o que é válido no fim das contas é o sentido atribuído a partir de um contexto moldado pelos interesses institucionais daqueles que cumprem a montagem da obra. Para o autor, quando aqueles que registraram não participam efetivamente nas cadeias de decisões da produção, constata que o caráter interativo também não está presente na obra analisada, e conclui que o filme também não se enquadra nos moldes da coautoria.

Contudo, ao pautar estas duas categorias – atualidade e interatividade – no produto *O Rio que vive ao lado* almejei dar início à uma reflexão que possa compreender como se dá a autoria de Nilton nesta obra. Comecei a partir da abordagem referente à atualidade – que busca estimar a periodicidade das exposições, assim como as relações estabelecidas temporalmente destes arquivos – percebendo a estratégia que foi estabelecida durante a pesquisa e a produção que promove atribuição de uma narrativa linear e que condiz com a cronologia dos fatos e episódios

vivenciados por Nilton. Porém, observei essa categoria apresentada por Menezes como um valor potência da presença autoral recorrente do registro ainda se fazer presente – mesmo após outras ressignificações – no contexto final da montagem. É relevante aqui considerar que a atribuição dos sentidos que acontece durante o momento do registro é uma matéria imprescindível para que se possa nortear o processo retórico que será inserido aquelas imagens. Afinal, estes registros são carregados de originalidade e transbordam sua essência enquanto recortes inventivos daqueles que os fizeram, já que a criatividade e a maneira de descrever uma parte conhecida do real – através de um processo interativo do realizador com o que é registrado – é fruto de um encontro que se dá pela alteridade, categorizando estes recortes como uma expressão particular de cada diretor sobre determinada temática.” (MENEZES, 2013, p. 229)

Esta obra, então, buscou contemplar não só a minha criatividade presente no processo de pesquisa e montagem, mas também a marca autoral do Capiáu. Essa compreensão me permite considerar que os arquivos de Nilton transparecem sua autoria nesta obra de forma que o processo de montagem, e as experimentações de novos sentidos aos registros, não impeçam que seja percebida a presença da participação ativa do pescador no produto final. Por essa perspectiva, percebo nos arquivos analisados e selecionados algo que busca se aproximar de alguns dos processos de produção do projeto Vídeo nas Aldeias (1996), que visa descrever um indigenismo que se mostra contrário ao proposto pelo Estado, por meio de uma sistematização da produção de cinema pelos povos originários. De maneira que esse processo se dê a partir de diálogos interculturais, com o objetivo de trabalhar pela autonomia de grupos. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 602)

Reconheço que essa autonomia passa por uma série de lutas para ser efetiva, e, ainda segundo Brasil e Belisário, a produção de narrativas autônomas e próprias é uma das estratégias dessa resiliência, contando histórias de modo que não sejam atravessadas por filtros de produtores e diretores tradicionais, assim como permanece distante de qualquer influência de grandes veículos de comunicação. Considero as narrativas presentes no canal *Casa do Capiáu* pertencentes a esse campo do cinema etnográfico, onde é nítido a maneira autoral e resiliente que representa seu cotidiano e sua cultura em seus vídeos. Além disso, acredito que seria contra esta ética praticar uma montagem que transmute ou apague a essência autoral de Nilton no filme *O Rio que vive ao lado*.

Com isso, agora contemplo a categoria pensada por Menezes (2013), que diz respeito à interatividade e, assim, tenho como objetivo pensar essa característica a partir das imersões que Nilton possibilita com seus registros. A partir desta análise, ainda me apoio em Brasil e Belisário quando evidenciam o *corpo-câmera* na perspectiva indígena de produção de narrativa sobre o mundo. Tal conceito explica a existência de uma centralidade do corpo e da presença corporal na sociabilidade nestas comunidades: não se trata apenas de um objeto que registra, mas sim de um corpo que se envolve e reage ao ato de filmar, e que carrega uma câmera não só subjetiva, mas também participativa, ao passo que se aquele corpo participa de cerimônias e rituais, assim faz a câmera e, dessa forma, coloca o espectador imerso nestes registros. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 604).

Vemos então uma oportunidade interativa concebida por métodos técnicos de captação. Um exemplo seriam os vídeos em que Nilton utiliza do registro em primeira pessoa de modo que a participação da câmera – e a imersão do espectador – aconteçam no decorrer de suas ações registradoras. Esta qualidade imersiva permitiu que a conclusão desta obra se desse pela visita aos *lugares de memória*, usufruindo de suas condições para uma experiência simbólica de contato com o que não está mais presente. (TOMAIM, 2009, p. 56)

Na verdade, esta categoria interativa não se mostra em um contato direto entre o Capiáu e os processos de reordenamento da narrativa ou até mesmo na montagem final do produto, porém, foi revelado um elevado grau de interatividade simbólica nas trocas que eu tive de forma indireta com Nilton: a partir da minha relação com suas memórias. Afinal, esses lugares que são suportados pelas obras de Nilton possibilitam uma instrução do que e como se deve lembrar de um recorte específico do passado, a partir de estratégias que conduzem para um direcionamento almejado por quem os produziu (TOMAIM, 2009, p.56).

Como um meio de contatar as memórias por intermédio dos rastros oferecidos nas obras documentais, considero essas visitas aos suportes de Capiáu também como uma maneira de utilizar destes arquivos de modo que este contato com o passado não se constitua em uma restauração deste, mas que possibilite uma nova maneira de construir outros sentidos a partir da interação com estes rastros de memória.

Durante a pesquisa, esta interação imersiva me direcionou para um espaço de observação e aprendizado que consigo descrever novamente a partir das colocações

de Brasil e Belisário (2016), quando concluem que as experiências de produções de narrativas autônomas dos povos originários, quando são eles quem manejam a câmera, roteirizam e editam, invocam um outro meio de contar histórias que não é o do cinema tradicional, um outro modo de se relacionar com as imagens, de produzir significados e, por fim, outra maneira de existir no mundo.

Esse modo de vida que contatei por meio dos registros de Capiáu revela ser uma representação de sua própria identidade e cultura de vida a partir de uma perspectiva que não é atravessada – diretamente – pelos padrões e filtros que são impostos por um modelo instaurado por uma cultura que não é aquela retratada. Fato este que me faz retornar às considerações de Stutzman (2009), ao analisar um dos artifícios escolhidos por Rouch para representar uma cultura: a inserção nas etapas de produção daqueles que compõem a obra enquanto personagens. Quando a comunidade que está sendo documentada é inserida no processo de criação do produto surge uma maneira de possibilitar uma experiência compartilhada da ciência antropológica – *antropologia compartilhada*. (SZTUTMAN, 2009, p.111)

Concluo a inviabilidade de descartar a presença de Nilton como coautor desta obra, visto que este movimento documental se apoia também em métodos desenvolvidos no campo etnográfico do fazer cinema, sendo estes pertencentes e intrínsecos ao pensamento antropológico. Então, ao documentar fenômenos socioculturais de uma comunidade, utilizo da alternativa de considerar o produto final como fruto de um processo cuja autoria não pertence apenas ao realizador, mas permite a inserção daquela comunidade ou daquele indivíduo ao campo das ciências trabalhadas nos processos de produção, tornando possível um reconhecimento de autoria - também - daquela comunidade e daquele indivíduo. (SZTUTMAN, 2009, p.111)

2.2 Nilton e o saber ambiental

A fim de dar início a uma reflexão que considera urgente uma implementação revolucionária nos moldes democráticos, é válido contextualizar historicamente o período atual que estamos inseridos, assim como faz alguns pesquisadores, como a era do Antropoceno. Este conceito condiz com as consequências diretas em escala global que resultam dos processos humanos. Interferências climáticas e eco-

sistemáticas que resultam da mercantilização da vida imposta por um meio de existência que dispersa qualquer noção interativa, se não conectada a uma relação mercadológica. Seria, assim, uma forma de humanidade moldada em forjas capitalistas que impõem valores econômicos sob a perspectiva de se relacionar com o mundo, que resultará em um possível fim do mundo, pelo menos, de um mundo como nós conhecemos. Por esse caminho, é pertinente as considerações de Krenak no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) quando reconhece esse fenômeno:

...excluimos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver — pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres. Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos de Terra. (KRENAK, 2019, p.23)

Deste modo, é imprescindível para o autor que exista – e resista – na humanidade vínculos com as memórias ancestrais, de forma que “as referências que dão sustentação a uma identidade” estejam sustentando o conceito de existência. (2019, p.9) O fato é que a resiliência desta perspectiva está inserida em um campo de batalha desigual e partidário, e os movimentos reativos desses conflitos buscam constantemente resultados por meio de ações, pesquisas e movimentos ativistas.

Assim, é objetivo neste momento ressaltar o caráter ativista e resiliente de Nilton César dentro deste contexto. O pescador persiste em seu ato e registra essa revolução buscando o mesmo que deseja Krenak ao titular sua obra: já que a “humanidade está se distanciando do seu lugar” e caminhando em direção a um cenário onde essa mesma humanidade existirá “em ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios” é urgente elaborar novas ideias para adiar este avanço catastrófico. Assim, é importante frisar a relevância que os pescadores artesanais carregam no ativismo ambiental, uma vez que a maneira que esses personagens se identificam com os rios, fauna e flora transcendem pensamentos que se baseiam na lógica moderna que atribui aos meios

naturais um valor unicamente econômico. Nesta dualidade percebo pontos de discordância que geram tensões e conflitos socioambientais. E esta é a linha narrativa que conduz a obra *O Rio que vive ao lado*, buscando revelar não só o viés documentarista e antropológico presente nas obras de Nilton, mas também explorar o conhecimento dos saberes tradicionais da pesca, apresentando o indivíduo singular e ativo na militância que engloba a proteção e preservação ambiental. Ao produzir esta obra foi possível perceber não apenas novas perspectivas de relacionamento com a natureza, mas também compreender novas maneiras de formação de identidade a partir de uma visão que não separa ou impõem grandes distâncias na relação homem, natureza e sociedade. Antes de atribuir estes pensamentos a uma narrativa composta pelos arquivos de Nilton, esses materiais foram relacionados a alguns conceitos que envolvem a Comunicação e o Jornalismo Ambiental.

Dentro do universo da pescaria, o biólogo pesquisador Agostinho Catella (2007) divide os aparelhos de pesca em duas categorias. A primeira delas contemplaria os sistemas que são fixos ou estacionários, chamados de aparelhos passivos - como anzóis, armadilhas, espinhel - que dependem do comportamento ativo do peixe. Já na segunda estariam os aparelhos ativos, aqueles que se movimentam para realizar a captura do peixe, colocando o peixe em estado de fuga, como as tarrafas (redes que são arremessadas da margem ou de uma embarcação) redes de arrastão e deriva. No Pantanal, por exemplo, só é permitido o uso do anzol na pesca subsistência. Aos profissionais, é concedida a permissão de utilizar uma pequena tarrafa para a captura de iscas.

Para Catella, o rendimento da pescaria com anzol varia da disponibilidade de peixes no ambiente, da vulnerabilidade dos peixes à pesca e do conjunto de decisões dos pescadores. Essas atitudes tomadas pelos pescadores são consequências do aglomerado de técnicas e conhecimentos sobre as espécies disponíveis naquelas condições. São informações presentes na prática da pesca devido à observação e aprendizado de conhecimentos tradicionais, que foram repassados de geração em geração. Esses ensinamentos, que estão guardados na memória dos pescadores e ribeirinhos, se relacionam com um contexto geral dentro da cultura de um estilo de vida, e fazem parte de uma memória de um grupo social.

Assim, nestas memórias também está presente uma racionalidade que pensa a existência e a convivência com o meio ambiente a partir de uma lógica que contradiz um pensamento moderno capitalista. Desta maneira, levo em consideração a noção

conceitual que categoriza os conflitos ambientais assim como a pesquisadora Ângela Camana (2018), quando conclui que se refere a um “evento que coloca em xeque diferentes compreensões de mundo, as quais instauram novos discursos e se mobilizam por recursos materiais ou simbólicos.” (CAMANA, 2018, p.129)

Nesta dualidade, esses valores tradicionais estão sendo diluídos em meio a um pensamento moderno e majoritariamente econômico que estimulam uma extração compulsiva de riquezas naturais e não aspiram pelo cuidado e preservação desses bens. Então é relevante aqui pensar assim como fez Bueno ao se apoiar nos pensamentos de Enrique Leff (2006), quando reconheceu a carência de uma nova concepção de democracia e reorganização de valores sociais, uma nova maneira de pensar, agir e conhecer. Este último contradiz a maneira que se origina e perpetua a lógica capitalista, essa que, a partir da instrumentalização da racionalidade científica e tecnológica, visa unicamente o retorno dos investimentos e menospreza os impactos ambientais e a qualidade de vida. Fato este que evidencia a necessidade de categorizar uma nova lógica, uma nova racionalidade que acarrete uma ruptura deste modo de produção que, de maneira redundante, “mantém a problemática ambiental sufocada pela racionalidade técnica.” (BUENO, apud LEFF, 2006, pág. 5)

Com essa urgência por um conhecimento ambiental, ou *saber ambiental* Bueno (2012, p.5) desenha uma reelaboração lógica no campo epistemológico, invocando um tipo de interdisciplinaridade que não promove uma compactação das divergentes ciências e áreas de conhecimento em um modelo vicioso, como faz a interdisciplinaridade pautada em um fundamento capitalista e reducionista. Visto que neste raciocínio vigente é promovido um conhecimento onde a perspectiva que se assume frente às temáticas ambientais depende de estratégias conceituais que levam a reformular ideologias, valores, saberes, conhecimentos e paradigmas científicos que geram os dados observáveis da realidade. (BUENO, 2012, p.7)

Muitas vezes, temas como a escassez de água, desmatamentos ou poluição de lençóis freáticos, são reduzidos a recortes da realidade que serão abordados por divergentes especialistas de diversas disciplinas, ocasionando na externalização e na consequente exclusão do meio ambiente na própria temática ambiental. O saber ambiental não pode ser resultado de uma lógica que o ignora, mas sim de um discurso que questiona e supera as disciplinas tradicionais que descentralizam o meio natural. É neste ponto que surge uma interdisciplinaridade ambiental, a qual se refere a “um

processo de reconstrução social por meio de uma transformação ambiental do conhecimento.” (BUENO, 2012, p.05)

Um ponto de partida para esse pensamento proposto por Bueno é considerar que o saber ambiental estabelece o "diálogo de saberes" citado por Leff (2006) – também contemplado por Boaventura Santos (2005), como “ecologia dos saberes”; definido como uma maneira de questionar as lógicas já instituídas da ciência ao passo que pretende uma interdisciplinaridade ambiental, frisada pela intercepção dos conhecimentos pertencentes a campos socioculturais com os provenientes de arcos científicos (BUENO, 2012 p.8 apud LEFF, 2006).

Essa convergência que categoriza a ecologia dos saberes pressupõe que todos os conhecimentos devem ter as mesmas oportunidades para agregar a uma construção social, de modo que seja possível desdobrar os conceitos evitando qualquer desqualificação prévia à uma análise e discussão destes saberes, sendo “a qualidade de vida o elemento central nessa racionalidade em que se funda o novo e autêntico discurso ambiental, mas busca entendê-la a partir de outros parâmetros e categorias.” (BUENO, 2012 p.9 apud LEFF, 2006)

Este outro modo o qual se referem os autores se apoia em uma visão sistêmica que é detalhada no livro *A Rede da Vida* (1982), de Fritjof Capra, que, a partir de uma visão holística, compreende o ser humano como parte de um sistema onde todos os elementos estão conectados, uma noção que abrange todos os corpos e espaços interligados e inseridos dentro de um sistema único. A partir de uma perspectiva contrária à tradicional cartesiana, esse sistema integrado não possui um conhecimento fragmentado, e tem como *modus operandi* uma interdependência de todos os sistemas que complementam um único todo. A partir disso, não é viável dentro deste enredo observar uma questão - a ambiental, por exemplo - sem antes considerar e englobar todos os outros sistemas que convivem mutuamente com esta problemática. Então, por consequência dessa mesma amplitude, é necessário considerar o homem - enquanto sujeito social - e a sociedade - um todo dos sujeitos - como partes fundamentais para a abordagem de problemas ambientais.

Essa visão sistêmica ao ser apropriada pela Comunicação e pelo Jornalismo assumem características abordadas por Bueno (2007) e aqui contempladas na etapa de análise dos conteúdos produzidos por Nilton e também na fase de montagem da obra *O Rio que vive ao lado*. Antes de tudo, é aceito como Comunicação e Jornalismo – para o autor e nesta obra – os “processos que têm como objetivo a circulação e a

troca de experiências, emoções, informações e conhecimentos” (BUENO, 2007, p.35).

No contexto ambiental eles assumiriam duas formas:

- a) a comunicação ambiental são as ações, estratégias, produtos e planos de comunicação produzidos para a divulgação de causas ambientais, realizadas por qualquer profissional, seja ele jornalista, biólogo, advogado ou pescador;
- b) o jornalismo ambiental abrange unicamente as manifestações provenientes de um sistema jornalístico, “é o reduto dos profissionais de imprensa que têm se organizado, para qualificar a informação e incrementar o debate ambiental” (2007, p.35), sendo que os produtos deste jornalismo estão diretamente ligados a um meio de produção engessado às editorias e agendas das instituições que os produzem.

Tanto a Comunicação quanto o Jornalismo Ambiental assumem uma postura mais ampla, com uma abordagem mais estendida, pautada sobre essa visão sistêmica. Ao me referir a uma compreensão ampliada, estou referenciando uma característica apontada por Bueno (2007), quando relata que o jornalismo ambiental não poderia ter outra condição senão dispor de um conhecimento que esteja ciente de que as pessoas, a natureza, o meio físico e biológico, a cultura e a sociedade estão umbilicalmente conectadas (2007 p.36).

O autor ressalta três funções que são desempenhadas pelo jornalismo ambiental. A primeira seria a função informativa, que permite aos cidadãos ficarem em dia com os principais temas ambientais. Nela é relevante o impacto das posturas, hábitos e processos sociais sobre o meio ambiente e, por extensão, sobre a sua qualidade de vida. A segunda função é a pedagógica, que ilustra as causas e soluções que estão relacionados à problemática ambiental, assim, “condiz com a indicação de caminhos (que incluem necessariamente a participação dos cidadãos) para a superação dos problemas ambientais”. (2007 p.35). Por último o autor relaciona a função política com a movimentação de sujeitos sociais em ações políticas que direcionam o condicionamento contrário dos interesses que promovem a catalização de prejuízos ambientais. Visto que estes interesses são de empresas que visam produções predatórias que favorecem seus negócios. Ressalto que a função política também enquadra a cobrança social às instituições e órgãos públicos que devem atuar na fiscalização e execução de projetos públicos também contrários a esses interesses que acarretam danos ambientais.

Ainda sobre estes interesses, é recorrente que materiais jornalísticos se desvinculem da origem primária do Jornalismo Ambiental, confundindo-se entre

conceitos como o marketing verde ou eco propagandas, que simulam uma identidade orgânica e desconfiguram uma propriedade sustentável, visando um desenvolvimento direcionados às ações mercadológicas ou empresariais e interesses políticos. Bueno (2012) aponta que o conceito da sustentabilidade - ou do desenvolvimento sustentável - é recorrentemente apropriado a favor dos interesses de governos, empresas e entidades que utilizam deste conceito para que sejam legitimadas manobras que não condizem com ações responsáveis com o meio ambiente. Visto que:

Mídias conservadoras e comunicadores desavisados tendem, muitas vezes, a ignorar as raízes do jornalismo ambiental, sua disposição irrecusável para a mobilização e para o despertar de consciências, Como o saber ambiental, o Jornalismo Ambiental não é propriedade dos que detêm o monopólio da fala, mas deve estar, umbilicalmente, sintonizado com o pluralismo e a diversidade. O Jornalismo Ambiental deve potencializar o diálogo entre o catedrático e o pescador, entre o agrônomo e o trabalhador rural, o mateiro e o biólogo e não deve estigmatizar a sabedoria dos pajés. As fontes no jornalismo ambiental devem ser todos nós e sua missão será sempre compatibilizar visões, experiências e conhecimentos que possam contribuir para a relação sadia e duradoura entre o homem (e suas realizações) e o meio ambiente. (BUENO,2007, p.36)

Por outro lado, sobre a comunicação ambiental, Bueno (2012) identifica três qualidades articuladas e complementares entre si. A primeira é que seja abordado o conceito de sustentabilidade a partir de aspectos ambientais, socioculturais, políticos e econômicos, de forma que o mesmo não fique reduzido à simples dimensão ambiental, e deixe explícito o objetivo de garantir condições para qualidade de vida para todos (BUENO, 2012, p.12). A segunda qualidade é a de contemplar as minorias e seus direitos, assim como o reconhecimento e o respeito às culturas tradicionais. Atuando principalmente a partir do princípio de uma ética planetária, evitando comportamentos e ações tendenciosas a interesses que não o coletivo. A última qualidade diz respeito à determinação que guia as denúncias de irresponsabilidade ambiental, apartada pelo desejo da convivência harmônica e da solidariedade humana. Por fim, o autor completa que a comunicação ambiental:

Ela se funda, portanto, numa perspectiva que contempla a sustentabilidade em sua integridade, não fragmentada pela busca de resultados imediatos, com o objetivo único de reduzir custos ou de plasmar uma imagem positiva. A comunicação para a sustentabilidade implica, necessariamente, no compromisso dos diversos protagonistas (jornalistas, educadores, comunicadores empresariais,

organizações do Terceiro Setor etc) com um mundo mais justo, que não tolera a manutenção das desigualdades e repudia a hipocrisia. (BUENO, 2012, p. 4)

Conseqüentemente, a comunicação assume um caráter emancipatório quando pretende desvencilhar qualquer rastro do tradicional conceito de desenvolvimento e preza por discursos resultantes do vínculo entre outros conhecimentos, culturas e saberes pertencentes a diversos grupos e indivíduos. Estes saberes são resultados das relações destes indivíduos com o meio onde vivem, outras interações pautadas em memórias e ancestralidade, que suportam valores morais que não condizem com a lógica destrutiva, mas que efervescem na consolidação da mutualidade que integra a relação do homem e do ambiente.

Para melhor ilustrar a divergência entre esta nova racionalidade e o pensamento predador tradicional, trago o mesmo recorte que Bueno se apoiou para tornar visível a constante tentativa de dominação ocidental aos conhecimentos locais. Trata-se de uma observação cirúrgica da intelectual indiana Vandana Shiva (2005) quando compreende a biodiversidade como “a base ecológica da vida, e também o capital natural da maioria da humanidade que dela depende (...) tem sido apropriada como matéria prima por corporações”. (BUENO, apud SHIVA, 2005, p.81)

Este aspecto é exemplificado pelas ações da Revolução Verde, que a partir da biotecnologia as sementes - que antes eram produzidas pelos agricultores, agora são geradas em laboratórios industriais, transferindo o poder e a remuneração dos produtores para as corporações. Ou, em outro caso, quando essas instituições buscam por campo e removem seletivamente aquelas espécies que não favorecem os interesses comerciais, porém são essenciais para a estabilidade e conservação da natureza e do povo que ali vive. (BUENO, 2012, apud SHIVA, 2005, p.173)

Retorno aqui ao pensamento de Camana (2018), acerca dos conflitos ambientais, uma vez que estes se relacionam diretamente ao conceito da (in)justiça ambiental. Nesta reflexão sobre o sócio ambientalismo é notado que os sujeitos que estão vulneráveis a problemáticas sociais são aqueles que também são atingidos pelos conflitos ambientais. (CAMANA, 2018, p.129)

A abordagem que dá conta desta temática consiste em considerar que a desigualdade social e a degradação natural se originam de um mesmo comportamento; ou seja, deve estar explícito que esta perpetuação da desigualdade invoca um sentido de justiça frente a pretensão destas comunidades envolvidas nos

conflitos, que desfavorecem minorias em uma lógica estrutural inerente ao capitalismo. E é a partir desta perspectiva que pretendi abordar a temática ambiental na obra *O Rio que vive ao lado*.

2.3 O filme de arquivo

A apropriação de arquivos é um movimento já presente e debatido no âmbito do cinema documental. Atualmente, imagens captadas por diferentes mídias e arquivos de fontes cada vez mais variáveis estão compondo filmes, obras em museus e trabalhos disponíveis na internet. Sejam esses arquivos públicos ou privados, cinematográficos ou televisivos, ou até registros de câmeras de segurança estão sendo incluídos em procedimentos artísticos, com foco nos ensaios documentais contemporâneos. (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011 p. 56). Esses arquivos são importantes devido à sua característica documental, um documento que não é considerado totalizante, ou aquele que remete à verdade sobre um fato ou uma época, mas este que expressa o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro.

Estes documentos são a matéria prima do trabalho do pesquisador que se impõe a apropriar destes arquivos. É feita uma assimilação pelos autores Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França no artigo “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo” (2011) ao comparar o processo fílmico, ou melhor, o espaço onde são desenvolvidos os produtos documentais audiovisuais que utilizam arquivos, como um ateliê, um espaço de “desmontagem e remontagem, de desordem e de reordenações provisórias, de reflexão e de produção de obras fecundas.” (2011, p.61)

Vemos uma ação arqueológica em prática, ao detalhar de forma denotativa o que se observa, identificar e categorizar camadas e temporalidades ao passo que se torne possível agrupar e interrelacionar elementos que antes não eram percebidos. Processo este que torna o documento inerente a uma lógica composta por outros materiais e outras referências, uma lógica possível de ser percebida ao apontar um olhar crítico sobre o documento, uma perspectiva que não só coloca sob suspeita as imagens, mas também analisa as condições de produção daqueles arquivos.

No cinema, ao nos depararmos com um documento audiovisual, podemos perceber uma variedade de olhares e temporalidades que compõem a relação com

este arquivo, observar as “condições da tomada, duração, gestos, movimentos, luzes, bordas dos enquadramentos, auto-mise en scène dos corpos, extracampo”. Tudo isso torna complexa a interação com os arquivos, o que faz com que o artista trabalhe com a “dimensão concreta das singularidades que compõem o documento audiovisual” (2011, p. 63). Na metodologia geralmente utilizada por historiadores, os documentos cedem referências que posteriormente serão bases para a formulação de pensamentos críticos que retornam à narrativa da imagem do passado (2011, p.64) fortalecendo um vínculo temporal e contextual entre o documento e àquilo que este representa. Vínculo este rompido pelas experimentações cinematográficas que utilizam das imagens um caráter migratório, uma característica que afasta o documento das representações e condições históricas, que permite uma maleabilidade daquelas imagens a favor de uma mistura de sujeitos, lugares, formas e circunstâncias. (2011, p.64)

A partir das colocações de Rafael Barbosa (2019), seguimos um caminho que vislumbra o conceito da metanarrativa para categorizar contextualmente o fazer fílmico utilizando imagens de arquivos. O autor busca analisar o processo de arqueologia dos arquivos imagéticos que constituem as obras *Santiago* (2006) e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles. Neste argumento, os autores consideram as naturezas das imagens como uma chave para nortear o pensamento acerca da metanarrativa no documentário, inclusive naqueles produzidos com imagens de arquivo, que carregam características próprias.

Metodicamente, a linha de pensamento de Barbosa se apropria da capacidade de auto referir presente na metalinguagem; da autofagia resultante de filmes compostos de partes de outros filmes assim como no metafilme; do fator abismal presente na *mise en abyme*; e da potência de reação proveniente da reflexividade. Estes conceitos que se unem em um método de análise visam “flexionar as ideias de modo que - como o sufixo meta sugere - colocar sua elaboração sob suspeita” para que, enfim, possamos considerar a narrativa inserida em um processo de reelaboração da escrita, na escrita sobre a escrita das imagens. (BARBOSA, 2019. p. 370)

Este mesmo processo de interpretação é também abordado por Sabrina Tenorio Luna (2012), quando a autora retoma pensamentos do escritor Rancière (2009) que apresenta um processo de transmutação da leitura de um objeto em uma narrativa, isso acontece no momento da descrição deste objeto, uma vez que este

possui uma *escrita muda* que, ao ser lida, transforma o que antes era um registro, em narrativa. Essa teoria atinge os arquivos ao passo que estes carregam as marcas das forjas que os criaram, símbolos da história gravados em lacunas que serão decifrados e reescritos pela escrita literária. (TENORIO LUNA, 2012, p.6 apud. RANCIÈRE, 2009, p. 35). Reconhecendo essa *escrita muda* presente nos arquivos é possível acreditar que exista a potência de releitura nesses elementos, já que todos são passíveis de história.

Ao analisar o processo metanarrativo presente nas obras de João Moreira Salles, Barbosa busca evidenciar a extração da natureza das imagens a partir de três instrumentos presentes nos filmes de arquivo: a voz over, a montagem e o antecampo. Este primeiro instrumento é visto como uma ação metanarrativa quando “materializa o processo de trazer o passado ao presente” (2019, p.371) buscando compreender nos arquivos o que deles indicam enquanto memória íntima e o que eles remetem à imagem. A voz over convida o espectador a uma “visita guiada” pelo material imagético, a partir de uma relação harmoniosa com a dúvida despertada no público, uma interação que acompanha o ouvinte enquanto este percebe e coloca as imagens em cheque.

De maneira organizacional, o tratamento dos arquivos revela um processo criativo possível de se perceber na etapa da montagem; como essa segunda ferramenta apontada pelo autor, trata-se de uma reconstrução das memórias despertadas naqueles arquivos em conjunto a outros recortes e temporalidades (2019, p.372) de forma que essa nova escrita sinaliza as intenções do diretor de acordo a disposição dos arquivos. Então, a ordem, a duração, o fluxo e outros artifícios presentes na edição efetivam na metanarrativa o questionamento do produto resultante do processo de montagem, fazendo ser possível indagar além da natureza daquelas imagens, também os objetivos presentes no tratamento daqueles arquivos.

Por último, Barbosa tem a intenção tomar o antecampo como um espaço ativo na utilização dos arquivos, sendo um espaço externo ao que se coloca em cena. O autor utiliza das colocações de André Brasil (2013) quando se refere à utilização do antecampo como uma oportunidade de troca entre os sujeitos que compõem o processo fílmico, sendo esses sujeitos internos e externos à prática da produção, assim como a reflexividade crítica que advém das tentativas de aproximação entre os indivíduos. (BARBOSA, 2019. p.375 apud BRASIL, 2013, p.582).

Visto as interações, é nítido que os sujeitos que ocupam o antecampo são ativos nas representações da cena. De forma dialógica, estes compõem uma relação de alteridade entre aquele que filma e aquele que é filmado, um dialogismo que se revela nos cruzamentos dos mundos diegéticos e extra diegéticos. Esta noção não está apenas engessada nos processos criativos da produção enquanto ferramentas críticas de análise, e também não é revelada somente nos momentos da prática documental, o antecampo aflora no contexto, na recordação das vivências e experiências que tornou possível o atual momento do registro.

Sobre a metanarrativa, nas duas obras de João Moreira Salles, a voz over e a montagem atuam associando duas linhas, sendo a primeira pertinente aos discursos presentes nos filmes, uma narrativa que ressoa para dentro do próprio filme, que dita sobre aquele processo que a gerou; e a segunda voltada às convergências das imagens e dos outros elementos filmicos presentes no produto. (2019, p.377) Porém, a metanarrativa que atua pelo ante campo diferencia a natureza das imagens nos dois documentários: em *Santiago*, Salles atua diretamente no antecampo de forma direta e presencial, uma vez que estava presente extra diegeticamente e compunha a mise en scène. Já no documentário *No intenso agora*, a oportunidade de fazer presente os sujeitos foi possível a partir da escavação das imagens, em momentos que a compreensão dos testemunhos eram possíveis pela interpretação das imagens daqueles que filmavam, pela significação do espaço registrado pelos sujeitos, e, conseqüentemente, pela suposição sobre a realidade latente do antecampo. (BARBOSA, 2019. p.377)

Para Sabrina Tenorio, existe uma série de mutações nas narrativas do documentário contemporâneo no Brasil, estas transformações também se estendem nas maneiras que nos relacionamos com a formação história (TENORIO LUNA, 2012 p.13). O arranjo de arquivos em películas documentais gera reflexões que apontam para um contexto que tem o tempo como norteador das percepções de mundo, pautando visões subjetivas da compreensão da realidade. Por outro lado, este processo apresenta resultados que se categorizam como documentos, que se forem analisados a partir de conexões anacrônicas, se referem a um acontecimento, retratam uma época.

Filme de compilação, filmes de montagem, pós-produção, documentários performáticos, cinema experimental, filmes ensaio, todas essas nomenclaturas confundem e engrandecem o termo, dotando o mesmo de

uma complexidade que lhe torna tão fascinante quanto de difícil acesso devido à dificuldade de encaixe em padrões exatos de pertencimento. Dificilmente será suficiente definir um filme utilizando apenas o termo found footage, pois vários outros elementos são encontrados no mesmo e fazem com que o seu pertencimento se esgarce e resvale para outros campos e conceitos. Mas o que consideramos de fato relevante para diferenciar o found footage dos demais campos é o diálogo direto com o arquivo e com o seu encontro, elementos que possibilitam a realização fílmica. (TENORIO LUNA, 2012, p.3 apud WHEIRINCHTER, 2009, p. 19).

3. O Rio que vive ao lado

Pretendo agora tomar uma direção descritiva da cronologia dos arquivos que compõem a obra *O Rio que vive ao lado*. Uma vez que já foram apresentados os princípios que guiaram a seleção dos recortes, agora dou continuidade na elaboração de uma narrativa que deve ser considerada pertencente não só ao campo documental, mas também fazer referência aos dispositivos da Comunicação e do Jornalismo Ambiental. Aqui é revelado um recorte que evidencia um conflito ambiental vivenciado pelos ribeirinhos da região de Embaúba, interior de São Paulo. Importante salientar que este pode representar, em outras escalas, problemáticas semelhantes em qualquer outro local do mundo, uma vez que dá pelo descaso observado nas ações de grandes usinas praticantes de uma monocultura com o meio natural em que executam suas atividades. No caso desta obra foi evidenciada uma irresponsabilidade de usinas canavieiras com as nascentes que fazem correr o Rio da Onça, localizado em São Paulo e faz parte da bacia do Rio Grande. Com sua nascente na cidade de Monte Alto - SP, corre em direção nordeste do estado, afluindo ao Rio Turvo depois de percorrer aproximadamente 74 quilômetros.

Em seus vídeos, Nilton registra pescarias, macetes e dicas do preparo dos peixes, rodas de conversas e violas, encontros nos ranchos da região do Rio da Onça, tutoriais de confecção de apitos de madeira que imitam sons de pássaros de diferentes espécies, além de comentários e visões que revelam a importância da manutenção e preservação com o patrimônio natural. O pescador é proprietário do canal *Casa Do Capiau* com 155 mil inscritos no Youtube. Durante meu contato com seus vídeos, antes de pensar nesta produção, notava a facilidade com que Nilton cativava e contagiava as pessoas. Sempre percebi uma tendência familiar e acolhedora na sua fala e nos trejeitos, e muitas vezes, tinha a sensação de estar presente em suas pescarias, apenas assistindo aos vídeos. Com uma frequência de postagens que tinha como média de 2 a 3 vídeos por semana, notava que além das pescarias, Nilton também tinha como foco o registro da natureza e dos elementos externos que agregavam ainda mais sentido aos vídeos do pescador. Além disso, consegui perceber uma intensa ligação entre o Capiau e o meio ambiente, principalmente com o Rio. A partir do seu barco ele percorria de cima a baixo uma parte do rio, realizando projetos sociais de conscientização ambiental com crianças e adolescentes,

promovendo coleta de materiais poluentes que se prendem às margens, além de uma bela trilha ecológica guiada por alguém que tem muito o que ensinar.

A princípio esta obra contemplaria uma experimentação com os arquivos de modo que fosse explorado o fazer fílmico do pescador. Contudo, a pesquisa tomou rumos divergentes quando notei um caráter de denúncia que podia ser compreendido a partir de algumas considerações relevantes tanto para um estudo antropológico do fazer documentário, quanto no debate ambiental.

Em 2016, Capiiau havia praticado um arrendamento de uma pequena porção de terra no leito do Rio da Onça, em uma área que pertence a um dos grandes latifúndios de cana de açúcar. Este ponto de pesca foi apelidado de *poção*, e é o cenário de uma grande parcela de vídeos difundidos em seu canal. Era naquele poço que Capiiau recebia amigos, familiares e seguidores. Um lugar de apego e conforto para o pescador que desempenhava além de pescarias, um manejo consciente da natureza e contemplava suas formas de vida. Um ponto que sempre era abordado quando o assunto das obras enquadrava uma temática ambiental se refere às consequências ecológicas causadas pelas fazendas de cana de açúcar que costeiam o Rio da Onça, especificamente as ações de reflorestamento e preservação das nascentes que pertenciam às áreas usineiras. Uma grande parte dos efeitos deste conflito era retratada por Nilton, até o ponto em que o pescador foi informado que, ao vencer do contrato anual do arrendamento, este não seria renovado por motivos que tangem discordâncias ideológicas.

Mesmo que estes arquivos aqui utilizados não tenham sido produzidos e divulgados em sequência, optei por desenvolver nesta obra uma narrativa que se refere cronologicamente a esses acontecimentos, a partir da montagem dos seguintes arquivos: *‘O segredo da borboletinha’* (março de 2022); *‘Entrevista com o Capiiau, do canal Casa do Capiiau’* (vídeo original do canal *Hashtag Passarinho*); *‘Curimbada buniita no poção’* (junho de 2018); *‘Os peixes do Rio da Onça estão morrendo’* (julho de 2021); *‘A descida do Rio da Onça, os obstáculos e lixos encontrados’* (maio de 2022); *‘2º episódio da descida do Rio da Onça, cada vez mais difícil’* (maio de 2022); *‘Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça’* (março de 2021); *‘Projeto Amigos da Onça, juntos por um Rio melhor.’* (junho de 2020); *‘Mais um peixamento, 3.500 pias’* (maio de 2021); *‘O poção ta vivo’* (dezembro de 2021); *‘Fui expulso do poção’* (maio de 2022); *‘Cotia e gralhas disputam comida na Câmera Surpresa’* (julho de 2019).

Desta maneira, desenhei uma linha narrativa que transpassa a sensação de acontecimentos sequenciais de forma que a história se compõe em cinco momentos: *a introdução ao estilo de vida* (cenas 01, 02, 03, 04); *a denúncia do descaso ambiental* (cenas 05, 06, 07, 08); *projetos de revitalização* (cenas 09,10); *o Rio que vive* (cena 11); *a vida que continua* (cenas 12,13). Durante a montagem busquei atribuir sons e imagens que não pertencem aos mesmos lugares e foram produzidas e trabalhadas em épocas distintas. Esta estratégia me permitiu não só criar uma linha sequencial de desenvolvimento da história, mas também possibilitou atribuições de sentidos que permitem interpretações sensíveis a partir destes deslocamentos sons e das imagens. Para que estas e outras escolhas fossem evidentes neste memorial, assumi um caráter denotativo da obra, descrevendo as cenas que compõem os cinco momentos que concretizam o filme *O Rio que vive ao lado*.

3.1 - Introdução ao estilo de vida

CENA 1 - O Capiau

A obra se inicia com um vídeo gravado em primeira pessoa, que apresenta a feição do pescador. Capiau está à beira do rio gravando um vídeo como uma reposta a um dos seguidores de seu canal. Os trejeitos de Nilton são espontâneos e orgânicos, e suas observações e modos de fala são contagiantes. Com uma voz em tom alto, com clareza, lida com o público com muita facilidade. A questão levantada pelo seguidor é referente a um apetrecho utilizado na ponta da vara do Capiau, o que o pescador chama de 'borboletinha'. Trata-se de um fiapo de sacola plástica amarrada nas pontas das varas para facilitar a visão caso o peixe esteja comendo a isca. Nilton leciona com naturalidade, repassando os conhecimentos que carrega consigo com destreza e objetividade, e ainda diz que quando se atinge certa idade esses improvisos começam a ser necessários, revelando uma maturidade para lidar com o envelhecimento. Em meio a fala, o espectador é surpreendido por um brusco movimento realizado pela câmera: o mesmo ato realizado por Nilton quando fisgou um peixe que estava apontando em uma de suas varas. A briga que durou menos de três segundos resultou na evasiva do animal, em um movimento ainda mais abrupto feito pela câmera. A cena de introdução é finalizada com a frustração – também contagiante – de Capiau.

CENA 2 - A motivação pelo registro

Ao fundo uma viola caipira conduz o fragmento de áudio que foi retirado de uma entrevista que Newton concedeu a outro canal na plataforma YouTube. Este discurso condiz com um breve relato da relação do pescador com a pescaria, evidencia a criação que teve o pescador que desde criança convive no meio da pesca, e revela que o seu pai é conhecido regionalmente como '*Rei da Piapara*'. A fala de Nilton também nos direciona para o objetivo que ele tem ao documentar o seu cotidiano, aponta sobre a contemplação das maravilhas da natureza, e complementa que essas *Maravilhas de Deus*, muitas vezes, não são notadas por outros pescadores. Com isso, Nilton diz que, quando começou a gravar os vídeos, ele tinha como intenção fazer com que o espectador também presenciasse aquilo que ele presencia. Nas palavras dele: "Então foi a onde deu a ideia... eu falei, pô, não vou mostrar só o peixe, né? Eu vou mostrar o que existe além do peixe... Eu vou mostrar o que existe numa pescaria além do peixe, além da briga, além das fisdadas... então é isso."

Tal perspectiva guia o desdobramento desta obra de forma a pensar o que se enquadra nesta proposta de registro do documentarista, visando uma complementação deste objetivo no fim do filme *O Rio que vive ao lado*.

As imagens que acompanham essa declaração são do vídeo '*Curimbada buniita no poção*' (junho de 2018), que mostram Nilton e um amigo pescando nos palanques feitos pelo pescador às margens do Rio da Onça. Este momento é comum em seus vídeos, já que, devido ao alcance do canal, muitos praticantes da pesca buscam o Capiau para organizar pescarias e viagens. Estes que visitam o pescador sempre são recebidos com muita hospitalidade e são introduzidos a uma experiência mateira desde o momento que precede a pescaria, até as cerimônias de preparo e consumo da carne pescada. Momentos que refletem a propagação de um costume que Nilton presenciava e que, ao fixar uma câmera próximo ao barranco, consegue obter um registro destas atividades. Em um plano geral, a cena enquadra a margem e a água, revela, em primeiro plano, o Capiau e, em segundo plano, o companheiro de pesca. No instante do discurso que sobrepõe esta cena, Nilton consegue fisgar um peixe e começa a trazê-lo próximo ao barranco.

CENA 3 - A câmera que participa

Agora, evidencio a presença da câmera que participa da pescaria. Em primeira pessoa, ela retrata uma visão mais próxima do Rio e do peixe fisgado. A estabilidade do registro fixo dá lugar a um movimento que ecoa os esforços do pescador durante a captura. É revelado um curimba – ou papa terra – muito conhecido pelos pescadores por ser uma espécie difícil de se fisgar, já que se alimentam das iscas de uma forma quase imperceptível para os pescadores. Escutamos Nilton alertar o companheiro, dizendo que há um destes também rodeando uma de suas iscas e que logo ele iria ser capturado. Um corte seco revela o exemplar já fora d'água, ainda em primeira pessoa, o pescador aproxima o peixe de uma marcação talhada na base de madeira do pesqueiro, para verificar se aquele curimba tem medidas maiores a 38cm, a referência que estabelece se o animal está maduro o suficiente para o abate.

No corte seguinte, novamente vemos um plano geral onde o companheiro de Nilton captura o exemplar que havia sido previsto pelo Capiau. Neste momento percebemos Nilton preparar o início do registro participativo, quando pega o celular e inicia a gravação da cena em primeira pessoa. Após outro corte, novamente a câmera que antes estava fixa e posicionada para enquadrar o Rio e os dois pescadores, deu lugar a uma câmera que integra o espectador no que está sendo registrado. Após alguns segundos da briga do colega pescador, um corte seco revela o homem já próximo da câmera, com o peixe em mãos dizendo “*meu primeiro curimba no seu poção*” seguindo de um riso de satisfação. Nilton realiza a conferência do tamanho do peixe: menos de 38 cm, o animal volta para o Rio.

CENA 4 – O preparo para cerimônia

Agora, as imagens do preparo do peixe são guiadas por uma conversa entre os dois pescadores. Neste diálogo, que não está no seu lugar original embora pertença a este mesmo arquivo, é perceptível uma interação entre os dois pescadores que comemoram a retirada de mais um exemplar. Sabendo que Capiau estava registrando, o outro pescador oferece o pescado ao sobrinho, que mesmo não estando presente, tem o conhecimento desta atitude feita pelo tio. As imagens são de uma câmera fixa que enquadra as mãos de Nilton filetando um peixe para o preparo. Sob uma mesa de madeira, o pescador também corta um limão e tempera a carne.

Como foi dito, este hábito de preparar e se sentar para comer a carne pescada possui um valor simbólico que transparece no cotidiano do Capiau uma reprodução cultural de um costume presenciado por Nilton, uma cerimônia que compõe a identidade do pescador e que evidência em seus vídeos uma perpetuação do seu estilo de vida. Os sons e imagens voltam a ser sincronizadas como os originais disponibilizados no canal ao chiar do óleo quente fritando os filés de peixe.

3.2. Denúncia do descaso ambiental

CENA 5 – A ruptura da cerimônia

Aqui já está sendo retratada a cerimônia. A cena registrada a partir de uma câmera fixa enquadra os dois pescadores frente a frente. Entre eles há apenas uma mesa simples com os peixes fritos sob um prato. Capiau e o companheiro dialogam com a câmera enquanto um deles já está comendo um pedaço da carne, e no momento que Capiau busca o primeiro pedaço de peixe, acontece a sobreposição de um novo percurso sonoro, este que foi selecionado do vídeo *‘Os peixes do Rio da Onça estão morrendo’* (julho de 2021), que retrata a denúncia feita por Newton acerca a morte de peixes no Rio da Onça.

A combinação é contrastante. O peixe que foi pescado, limpo e preparado para servir de alimento para esses pescadores resulta em uma ambientação solene que leva o espectador a imaginar uma continuidade pacífica de compartilhamento e trocas entre os dois personagens nesta cerimônia. Porém, à medida em que o áudio sobreposto ilustra descritivamente as condições em que os peixes são vistos, promove uma quebra de expectativa quase que asquerosa. As falas de Nilton são conduzidas por palavras repulsivas que relatam uma espécie de lodo ou mucosa que envolve os animais afetados, olhos embranquecidos e um *“catarro branco”* que é excretado das narinas dos animais. Aqui, esta sobreposição revela uma percepção sensível de uma denúncia que faz o pescador, possibilitando uma interpretação que condiz não apenas com a ruptura da cerimônia, como também promove um efeito que assemelha aquele peixe que está sendo consumido com aquele que agoniza. Em sequência deste mesmo sentido, uma transição lenta revela um peixe agonizando,

sobrepondo a imagem que retratava a cerimônia. Novamente, acontece a sincronia do áudio com as imagens assim como estão nos receptáculos originais.

CENA 6 – A morte eminente de um ente querido, a problemática e a denúncia ambiental

Aqui revelo o início de um discurso que denuncia um fenômeno que assola o Rio da Onça. Ainda nos arquivos presentes na obra *Os peixes do Rio da Onça estão morrendo* (julho de 2021), em primeira pessoa, o pescador apresenta cenas e recortes de peixes mortos ou agonizados e desorientados. Agora, as imagens e o arquivo sonoro pertencem ao mesmo vídeo, porém, foi feita uma adequação durante o processo de montagem de modo que o discurso de Nilton fosse retratado com os registros dos animais sincronamente. Assim como nos planos detalhes captados por Nilton e na fala do pescador, a situação revela uma catástrofe.

As falas apontam que na mesma época no ano anterior fato semelhante teria ocorrido. Embora os peixes retratados sejam aqueles agonizantes, o discurso de Capiáu atribui tal sofrimento também ao Rio, resultado de uma percepção ampliada que engloba todo aquele sistema. É o Rio da Onça que sofre e agoniza, que se esforça para respirar e sobreviver. Em sua fala, Nilton revela que a tristeza que mais lhe atinge consiste na permanência das dúvidas frente a este fenômeno, devido à ausência de controle e ações ambientais por parte das instituições responsáveis. O questionamento da origem desta movimentação perturba os pescadores daquela região e é a partir desta constatação que surge um desabafo:

Do que que adianta fazer projeto, correr atras pra salvar o Rio da Onça, plantar árvore... Sendo que 80% das nascentes do Rio da Onça já era... tudo já era. Já foi tudo soterrado por cana de açúcar, não tem água para suprir o Rio, não tem mina e não tem de onde alimentar o rio... e fica desse jeito. E são muitos pescadores que se alimentam destes peixes aqui, e chega essa época e eu fico com medo de comer esse peixe, porque a gente não sabe do que que tá morrendo. E a gente fica sem uma resposta, sem saber o que que é, e o Rio vai pagar o preço. E vai acabando com tudo...²

Agora, com a câmera fixa, e em plano geral, o pescador suplica – com um tom entristecido – por uma atitude institucional que garanta a preservação fluvial daquela região. Reconhecendo que a ausência de nascentes e minas estão diretamente

² Fragmento da fala do pescador Nilton César na obra *Os peixes do Rio da Onça estão morrendo* (julho de 2021).

ligadas a essas consequências, o pescador relata que este problema ocorre em áreas canavieiras, e que cabe a estas instituições um manejo e preservação destas fontes naturais. Imaginando soluções cabíveis e alertando para a relevância destas preservações, Capiiau clama por projetos governamentais que incentivem a preservação de nascentes pelos proprietários das terras onde as usinas atuam. Em meio a um choro tímido, Nilton conclui: “*Usina não tá nem aí com nascente não, mano, acaba com tudo e mete cana em cima*”.

CENA 7 – O anseio pela revitalização

Como sequência, o percurso nesta cena sonora condiz com um depoimento de Nilton sobre um retorno obtido de uma autoridade acerca da situação denunciada, presente no vídeo *Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça* (março de 2021). Durante a oratória existem algumas brechas que permitem compreender que Capiiau insiste em um esforço para aceitar que os motivos recebidos são válidos, ou que estes sozinhos dão conta de realizar tamanhos prejuízos. Apropriei-me destas brechas no discurso para apresentar imagens retiradas dos vídeos *A descida do Rio da Onça, os obstáculos e lixos encontrados* (maio de 2022) e *2º episódio da descida do Rio da Onça, cada vez mais difícil* (maio de 2022), que são registros de um projeto pessoal realizado pelo pescador, que consiste em subir o Rio realizando uma coleta de lixo e entulhos.

O argumento presente na fala aponta uma causa natural para a mortalidade dos peixes. É explicado que devido à baixa temperatura nos dias anteriores ao caso, uma grande quantidade de folhas e matérias orgânicas foram se acumulando no Rio, gerando uma maior estagnação no fluxo d’água. Em contrapartida, as imagens revelam um grande acúmulo de lixos e materiais inorgânicos na beira do Rio, e estacionados nos barrancos. Ao notar a falta de água e reparar as corredeiras praticamente inertes, o discurso de Capiiau ainda nos guia para uma causa essencial desta problemática: o descaso dos proprietários das terras que circundam o Rio da Onça com as nascentes, já que se o fluxo de água fosse constantemente abastecido pelas nascentes, ocasiões como esta abordada poderiam ser evitadas.

Então, neste contexto, e com as imagens e áudios já alinhados de acordo com a construção original no arquivo *Tempos difíceis, óia como está a floresta e o Rio da Onça* (março de 2021), o pescador visa atingir os proprietários e gestores

responsáveis destas indústrias, pedindo por uma percepção revitalizadora, insistindo que a revitalização e o reflorestamento das nascentes é um fator essencial para a vida daquele sistema. É neste momento que Nilton utiliza de seu alcance na internet para expor não só um apelo às autoridades, mas para evidenciar uma perspectiva de qualidade de vida que relaciona sistemicamente a saúde do meio ambiente com a daqueles que vivem ali. Ao dizer que este tipo de ação “*vai deixar você mais rico, com certeza, rico de saúde e de dinheiro também*”, cria um discurso potencializa também valores econômicos. Então, a fala de Nilton aborda tanto a riqueza quanto o recurso, isso é, se enquadrando em uma lógica sistêmica, a vitalidade daqueles recursos reflete diretamente na qualidade de vida daqueles que usufruem, e pela lógica econômica, a revitalização trará a valorização do terreno e conseqüentemente, do investimento e valores atribuídos a ele. A partir desta retórica, Nilton não só se reconhece como parte daquele sistema, mas deseja que a adoção desta perspectiva atinja outras pessoas que são fundamentais para o equilíbrio tanto quanto ele.

CENA 8 – Um grito de socorro

Uma câmera subjetiva que retrata as margens do Rio, assim como sua ambiência sonora, é imersa nas águas, revelando o solo, rochas, matérias orgânicas e alguns peixes pequenos. Agora, a sonoridade abafada condiz com o mergulho que a câmera fez, permitindo uma imersão em um momento de escuta do Rio: o som emitido do curso d'água é o de um esturro, o barulho feito pelas onças. Em uma fusão lenta é revelado Nilton com um ‘esturrador’, às margens do Rio da Onça, em um ato de comunicação com o animal, que após alguns momentos retorna o chamado do Capiiau. Uma das possibilidades interpretativas desta narrativa é vislumbrar esse único sistema composto por aqueles seres vivos – inclusive o Rio – que são articulados entre si pelo som. Este urro que estava debaixo d'água e transpassou para as suas margens, sendo emitido por um homem que é, enfim, correspondido pelo animal. Essa integração que faz o som permite considerar Capiiau como essência daquele sistema, uma fração fundamental – assim como as outras – com um potencial de afetar aquele meio por intermédio de suas ações. O diálogo entre o homem, o Rio e a Onça esboça poeticamente um consenso, um pacto pela vida, o reconhecimento da urgência de uma nova racionalidade ambiental e de uma integridade essencial.

3.3 - Projetos de revitalização

CENA 9 – A iniciativa

Neste novo momento a atmosfera carrega uma esperança à medida que Nilton apresenta o projeto que foi elaborado por ele ao longo de quatro anos, e foi efetivado por intermédio de quatro biólogas voluntárias. A ação “Amigos da Onça” efetivou uma pesquisa dos parâmetros das águas do Rio da Onça a fim de checar sua qualidade para o desenvolvimento saudável dos seres aquáticos. Na investigação também foram observadas as espécies de peixes que se categorizam naquelas condições, como temperatura, PH e o fluxo da água. Após selecionarem as espécies, a compra dos alevinos foi a próxima etapa, seguida, conseqüentemente, pela soltura destes peixes no Rio da Onça. As imagens do arquivo *Projeto Amigos da Onça, juntos por um Rio melhor* (junho de 2020) compõem uma rápida ilustração da seleção dos alevinos durante a compra, ao passo que é guiado pela narrativa do pescador, que relata brevemente o projeto.

CENA 10 – A limpeza da Alma

Aqui, imagino ser um ápice da narrativa criada. Neste clímax, é belo ver e ouvir todo e qualquer trejeito de Newton ao soltar os peixes no Rio. O pescador descreve uma sensação de vida, uma limpeza da alma. Ao repovoar uma pequena parcela do Rio, e admirar cada um dos 3.500 peixes que desceram as corredeiras, a essência de Nilton também foi afetada. Dentro daquela integração são medidos os resultados em toda fração deste sistema, percebendo na prática a interdependência desta relação mútua. Então, se os peixes agonizavam e conseqüentemente o Rio o fazia, como efeito este sofrimento também estava no pescador. Por isso, a ação revitalizadora também atinge Capiiau, de forma que está registrado e nítido sua restauração no momento que solta os alevinos nas corredeiras, descrevendo o sentimento como “*uma sensação de vida*”.

As belas imagens presentes na obra *Mais um peixamento, 3.500 piaus* (maio de 2021) representam, novamente, um exemplo holístico que não parte daquela

abordagem de um pensamento econômico que categoriza a natureza como uma fonte de riqueza. Por esse raciocínio responsável que se apoia o pescador é visto uma relação com os meios naturais que os colocam em um lugar de recursos enquanto suporte para a vida daquele sistema.

3.4 - O Rio que vive.

CENA 11 – “Rio da Onça, meu querido!”

No dia 22/12/2021, Nilton retorna ao Rio e é inegável a alegria do pescador ao se deparar com a revitalização de uma parcela daquele lugar. Agora as imagens retratam os mais diversos tons de verde que expressam a saúde do ambiente, além de dezenas de borboletas às margens do Rio que emolduram a abundância e a força de suas corredeiras. Agradecendo a Deus, Capiáu não esconde o sorriso e a emoção ao sentir – junto ao Rio – a recuperação após tanto sofrimento. No vídeo *O poçoão ta vivo* (dezembro de 2021), o pescador narra os últimos quatro anos com escassez das chuvas que causou muitos prejuízos àquele ecossistema e relata que, devido à uma alta temporada de chuva nos últimos dias do ano de 2021, o Rio voltou a se mostrar saudável.

Porém, alerta para uma estabilidade temporária, já que nada havia sido feito sobre as nascentes e a necessária revitalização das mesmas. Ele também explica que, devido aos temporais, as nascentes que estavam escassas voltaram a brotar, principalmente aquelas do meio da floresta, contudo, teme que na próxima época de seca volte a acontecer os mesmos problemas. Mesmo assim, o pescador se mostra confiante em relação ao ano de 2022, ao passo que clama a Deus uma abundância para aquele Rio. Ele reconhece em si mesmo todo o bem-estar e equilíbrio que transpassa pelas águas correntes do Rio da Onça.

Nesta narrativa, este momento simboliza uma vitória após o ocorrido, um passo importante que é resultado de uma séria de lutas enfrentadas pelo pescador, desde a coleta de entulhos até a pesquisa para o repovoamento. Trata-se de um momento que significa a esperança frente aos mecanismos predatórios de um sistema corrosivo. O narrador conta, entusiasmado, que havia escrito um poema para o Rio enquanto este passava pelas dificuldades retratadas. Dessa maneira, é criada então uma atmosfera

que sugere um desfecho gratificante ao esboçar Capiiau às margens do Rio, com um caderno em mãos, na expectativa de ler o poema chamado “Rio da Onça, meu querido”.

3.5 - A vida que continua.

CENA 12 – O que deve ser mostrado.

Um glitch surpreende ao cortar o fluxo imagético e sonoro. Bruscamente a expectativa de prestigiar o poema escrito pelo pescador é interrompida. Acontece uma paralisação abrupta que impede um momento que vislumbraria a percepção do pescador frente à ligação deste enredo, sendo este instante substituído por uma tela preta acompanhada pela voz do pescador, em um contexto que não é a leitura do poema. Este recorte onde Nilton pretendia declamar – e transparecer frente à câmera – as emoções e sentimentos acumulados no decorrer da jornada junto ao Rio, é sobreposto pela fala destacada no início desta obra: “Então foi a onde deu a ideia... eu falei, pô, não vou mostrar só o peixe, né? Eu vou mostrar o que existe além do peixe... Eu vou mostrar o que existe numa pescaria além do peixe, além da briga, além das fisgadas... então é isso.”

Esta frase, além de reforçar o objetivo com o qual Nilton realiza os seus registros, aparece aqui revelando uma nova ressignificação para este discurso, assim como proposto anteriormente. Ao utilizar os vídeos como uma ferramenta para mostrar aos outros aquilo que ele vê, e sair de um campo comum dos pescadores que exibem unicamente os exemplares fisgados como troféus, Capiiau retrata também a natureza e os pequenos momentos que ela oferece àqueles que a contemplam. Porém, este novo contexto nos oferece outra perspectiva sobre essas ações de registro. Este ponto desta obra é um momento que podemos concluir que o pescador não só relata estes recortes que presencia nas pescarias e nos encontros com o natural, mas também explicita seu caráter político e ativista dentro de suas obras. Assim, é possível compreender que exista uma projeção de identidade em seus vídeos de forma a garantir que suas noções, princípios e valores morais estejam presentes nas obras audiovisuais que compõem o canal *Casa do Capiiau*. Esta identidade percebida pertence a um campo ancestral e cultural inerente ao pescador.

Ela diz respeito não só sobre a relação estabelecida entre o Rio e Nilton, mas representa a relação de toda uma comunidade que, ao longo dos anos, concretizaram uma perspectiva do modo de vida inseridos naquele ecossistema, um meio de vida que sofre constantemente com os resultados do desenvolvimento capitalista. A fala de Newton é finalizada ao som de uma viola caipira. De maneira a expor o desfecho da obra é apresentado o título do vídeo, do qual foram retirados os arquivos da próxima cena: *Fui expulso do poço* (maio de 2022).

CENA 13 – A vida continua.

O assunto que paira esta última cena é apresentado na tela preta, presente no título da publicação no canal de Nilton, e possibilita algumas interpretações da conclusão da trajetória do Capiiau junto ao Rio da Onça. No vídeo *Fui expulso do poço* (maio de 2022), o pescador se encontra visivelmente abalado pela situação que se deparou: a necessidade de abandonar aquele local. Acompanhamos ele indo até o pesqueiro para retirar seus últimos pertences e gravar um vídeo que responda aos seguidores do canal, que notaram uma inconstância nas publicações da página.

A cena é inserida revelando Capiiau ajoelhado às margens do Rio, abraçando sua cadela que parece consolá-lo. Existe uma repetição inquietante da frase “*vai ficar tudo bem*” – presente também na apresentação do título, no início desta obra. A entonação do pescador não é a mesma que antes. Suas feições já retraídas esboçam a chateação causada pela expulsão. Nilton deixa evidente: “*fui expulso do poço*”, e explica que a informação que tenta justificar tal expulsão chegou até ele pelo coordenador da fazenda. A administração daquele terreno teria ficado incomodada com os vídeos produzidos e divulgados pelo Capiiau.

Durante o depoimento do pescador, especificamente quando este diz sobre o motivo da expulsão, existe uma sobreposição de imagens. Enquanto ele diz “*nem eu consigo entender por que meus vídeos faz mal, eu pensava que meus vídeo fazia bem*”; o registro visual exposto foi retirado da obra *Cotia e gralhas disputam comida na Câmera Surpresa* (julho de 2019), arquivo de uma coleção de vídeos do canal, denominada “Câmera Surpresa”, uma série que consiste em uma câmera oculta deixada em uma árvore, frente a uma grande quantidade de comida – ou ceva – para que animais silvestres sejam atraídos e registrados enquanto se alimentam e

interagem com este meio natural. Desta forma, as imagens que enquadram os animais se alimentando agrega ao questionamento de Nilton quando busca compreender o sentido que podem tomar suas narrativas e depoimentos.

Refletindo sobre esta ordem de saída, Capiou se mostra firme, mesmo após reconhecer a situação como injusta, ao passo que repete de maneira incessante a frase “*é isso aí*”, buscando ser reconfortado. Durante a ação, o pescador se levanta e caminha até o Rio. Agora em silêncio, Nilton levanta seus braços em saudação e agradecimento, e finaliza essa consagração pegando um punhado de terra nas mãos, dando um beijo e arremessando-a às águas. Ainda valorizando estes tempos mortos, o pescador é registrado por uma câmera fixa partindo com as varas de bambu. Ainda nitidamente chateado, Capiou esboça um meio sorriso e grava em primeira pessoa, dizendo “*é moçada, a vida continua...*”. Ele leva seu dedo até a câmera, desligando a gravação do celular e encerrando a narrativa da obra *O Rio que vive ao lado*. A vida daquele sistema continua, assim como a de Nilton, o Capiou.

CRÉDITOS

Nos créditos, o poema é o fundo para as imagens de um ritual de purificação praticado por Nilton, às margens do Rio da Onça.

4- DIÁRIO DE CAMPO

A obra *O Rio que vive ao lado* é fruto de um processo metanarrativo que abrange conceitos da ciência etnográfica e se desdobra no campo documental cinematográfico. Abordando a temática socioambiental é visto durante esse processo a referência aos pensamentos que compõem a prática da comunicação e jornalismo ambiental. Este último capítulo pretende detalhar a trajetória da construção deste produto, descrevendo o processo desde as primeiras intenções de um pré-projeto até a conclusão da obra final.

Mesmo antes de adentrar na Universidade, portava comigo a intenção de promover discursos ambientais e sustentáveis em minha trajetória de vida. Visava o conhecimento pleno de todo nosso território nacional, assim como de qualquer índice cultural que representasse modos de vida diferentes do que estava incluso. Esta pulsão pelo conhecimento e o anseio por uma identidade se incendiaram dentro do contexto acadêmico, foram estimulados pela estrutura universal e catalisadas pelos métodos epistemológicos de pesquisa. A descoberta do fazer documentário e da construção de narrativas audiovisuais se fez essencial para nortear a trajetória deste pesquisador. Com as intenções afloradas, descobri o pertencimento individual na arte e a vocação na pesquisa.

Durante minha infância em Ribeirão Preto, feriados e fins de semana eram oportunidades para me juntar ao meu pai, avô e tios em passeios de barco pelos braços do Rio Grande, na região de Furnas. Embora todos eles tivessem a paixão pelo Rio e pela navegação, nenhum deles compartilhavam afeto com o ato da pescaria, apenas eu. Para meus familiares que se aventuravam nas bacias do Rio Grande, bastava simplesmente o contato e a observação com a natureza, uma atitude pura que até hoje vejo como um exemplo de plenitude atingido pela simplicidade. Durante minha infância e juventude não tive um exemplo que usufruía da arte da pescaria, de forma que vídeos disponíveis na web eram a principal forma de eu absorver os ensinamentos necessários para a prática da pesca. Para além disso, quando frequentava os ambientes que me permitiam testar essas teorias, era possível aprender com aqueles pescadores que comigo dividiam as margens do leito dos rios.

Em 2016, ao ingressar na faculdade, ainda tive o prazer do acampamento ao ar livre, pescarias e manejos sustentáveis em áreas naturais. esta ambição ainda se mostrava presente durante meu trajeto dentro da universidade. Meu primeiro produto

audiovisual foi referente a uma atividade relativa à disciplina que engloba os conceitos do cinema documental – ministrada pelo Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha, o mesmo que me orienta neste trabalho – sendo que este produto consistia em um processo de entrevista com um pequeno agricultor que visava manejos referentes à agrofloresta e policultura em sua propriedade. *Bendito Fruto* foi uma obra que me permitiu sentir em campo o contato com as teorias visitadas dentro da universidade, um campo que abrangia também minhas intenções básicas de conhecer – e agora registrar – as culturas sociais e ambientais que compõem nossa identidade nacional.

Posteriormente, me vejo em comunhão com meus anseios quando ocupo o cargo de produtor executivo de um projeto de extensão da Universidade que visa a difusão do conhecimento patrimonial e ambiental na região dos Inconfidentes (MG). O programa de TV *Veredas* consistiu na produção de quatro episódios de uma série televisiva dirigida e apresentada por Adriano Medeiros. Novamente se fazendo presente, o professor e pesquisador compartilhou comigo além dos saberes metodológicos da produção televisiva, mas também uma emoção que transcendia essas técnicas e refletiam a nobreza de se pautar de forma consciente alguns aspectos patrimoniais. Foi neste momento construtivo que ressignifiquei, ainda que de maneira superficial, aquilo que outrora pretendia conhecer e registrar – os elementos sociais e ambientais que constituem nossa existência - como patrimônio.

Em sequência, nada me foi mais oportuno nesta etapa da jornada do que adentrar a equipe de um projeto de extensão que propõe um trabalho direto de conscientização patrimonial com a população de Ouro Preto, principalmente crianças e adolescentes estudantes das escolas públicas da região. O projeto *Sentidos Urbanos* é uma parceria da Universidade Federal de Ouro Preto com o Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (IPHAN), que me possibilitou o acesso à escrita acadêmica que debatia temáticas condizentes ao conceito patrimonial contemporâneo, me inserindo em debates onde pude perceber – também na prática – confluências de narrativas que compõem o processo de criação de identidade, assim como notar o campo de tensão que são inseridos disputas discursivas que promovem este reconhecimento. Um lugar sempre flexionado onde estão em risco constante as narrativas que são enfraquecidas nestes conflitos; um lugar que me fez perceber a relevância do trabalho consciente destas narrativas que carregam – e são – patrimônios. E foi com esta intenção que se deu a continuidade da minha trajetória como documentarista.

Alguns meses depois, em uma atividade de experimentação audiovisual, usei a pescaria pela primeira vez como tema de uma obra. O curta ficcional *Ansiedade de Pescadora* foi produzido durante a disciplina Produção e Experimentação Audiovisual, também ministrada pelo Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha. Durante esta produção ficcional, pude pela primeira vez roteirizar um filme que abordava uma pescaria. Ao descrever o cenário com elementos que condiziam com uma afinidade pessoal, pude criar uma narrativa lúdica que discursa sobre um contexto afetivo. O fato presente neste processo é a identificação singular que tive ao registrar e montar sobre essa temática um reconhecimento único que só foi possível por retratar a pescaria a partir de uma perspectiva íntima inerente a mim.

Em contrapartida, já estava explorando os brejos, represas e corredeiras que a região de Mariana e Ouro Preto abrigam. Praticava minhas pescarias durante dias em meio à natureza, pernoitando em acampamentos improvisados e me relacionando com outros pescadores durante estes momentos. Ao passo que me encontrava em contato com esta prática presencialmente, também era – e ainda sou – um ávido consumidor de matérias audiovisuais que englobam o universo da pesca, especialmente vídeos amadores que apresentam tutoriais de preparo de iscas, equipamentos, técnicas de captura e preparo do pescado. Já que estava pesquisando e desenvolvendo o conhecimento da comunicação no campo jornalístico, por vezes reparava a aplicação prática de teorias comunicacionais nestes produtos digitais. Estudos relacionados à produção autônoma de narrativas, difusão online e nichos digitais, por exemplo, eram relacionados ao processo de produção destes vídeos, assim como ao lugar em que eles estão disponíveis. O que me aproximou ainda mais da escolha deste objeto de pesquisa.

Enfim, ao me deparar com a etapa referente ao pré-projeto que se tornaria esta obra, onde uma série de interferências fizeram parte para que se alcançasse este resultado. Primeiramente, meu objetivo consistia em uma produção audiovisual sobre 5 pescadores de tilápia que utilizam o Youtube para divulgar e registrar seus conhecimentos. Almejando uma série documental de 5 episódios, cada episódio seria produzido com um personagem. A série tinha como proposta apresentar de maneira didática as informações de cada categoria de pesca da espécie, além de revelar a rotina desses pescadores, descortinando não só o conhecimento dos saberes tradicionais da pesca, mas também registrando os personagens em sua rotina de registro. Para isso, seria necessária uma pesquisa a fim de compreender e apresentar

o carácter biológico da espécie em questão, listando características como nicho ecológico, ciclo de alimentação e reprodução a partir do depoimento de especialistas e relatos dos próprios pescadores.

Os episódios seriam divididos por iscas e técnicas de captura, e cada um seria protagonizado por um produtor diferente: Anderson Lucas Miranda – Bragança Paulista (SP) – soma 80,5 mil inscritos em seu canal, e realiza a pesca de tilápia com milho e com massa; Roberto Oliveira – Alfenas (MG) – já com 92,6 mil inscritos, pesca tilápia com isca viva; já o pescador conhecido como Matuto do Brejo – Muriaé (MG) – conta com 3,64 mil inscritos e pesca a tilápia com ração de coelho. O Tilapeiro – Varginha (MG) – possui 167 mil inscritos e registra em seu canal a pescaria de tilápia sem isca. Por último, Nilton César – o Capiáu – seria protagonista da pesca caipira, utilizando a ceva como atrativo para a captura do pescado. A intenção de se deslocar até as cidades para registrar e produzir cada episódio pareceu complexa e extensa para uma atividade que se resume a um trabalho de conclusão de curso, e depois das orientações para a execução deste projeto, decidi reduzir tal complexidade de forma que apenas um desses produtores de conteúdo ocupasse o protagonismo na obra.

A escolha de Nilton como protagonista foi uma decisão consequente de um fascínio que tenho com seu conteúdo e com sua forma de registro. A relação que tenho com o pescador, desde os primeiros vídeos que assisti em seu canal, é de admiração e uma espécie de fanatismo. Além das técnicas, Capiáu mostra em seu canal a paixão que transborda de sua vocação como pescador. Com um tom familiar, o pescador aproxima o espectador da experiência mateira de modo que se faz presente uma relação de intimidade com o ato de pescar e se relacionar com o meio ambiente. Além disso, nessa etapa da elaboração do projeto, dei início a um aprofundamento teórico nos conceitos que englobam o fazer fílmico do cinema documental - conceitos estes que se concretizaram em referências a cada vídeo que assistia no canal Casa do Capiáu. Então, não me restou dúvida sobre a escolha deste protagonista que me despertou um novo interesse: o fazer fílmico como uma técnica que esboça um retrato do personagem.

Pretendia reconhecer a obra como um retrato fílmico da mesma maneira que apresenta Jean-François Moris no artigo *Retrato fílmico de um artesão-camponês através da mise en scene de uma técnica material* (1988), exposto na coletânea *Descrever o Visível, cinema documentário e antropologia fílmica* (2009) de Marcius Freire e Philippe Lourdou. O que também pode ser chamado de cineretrato condiz

com “a representação de uma pessoa real por meio do instrumental cinematográfico”, (2009, p.190) ao passo que seja possível reconhecer na obra características do modo de vida do personagem. Neste segundo rascunho, tinha como objetivo construir o retrato sem utilizar de alguns artifícios tradicionais que contemplam a produção biográfica, como entrevistas estáticas frente à câmera ou construir a narrativa embasada fielmente em um roteiro de perguntas que visam respostas objetivas do personagem. Minha intenção era explorar as possibilidades de apreender o estilo de vida do personagem por meio da descrição de seus comportamentos técnicos, fato que seria possível caso eu estivesse com Nilton durante alguns dias, para que fosse executado presencialmente o processo de produção dos registros.

Simultaneamente a este processo criativo de elaboração de um pré-projeto, tive oportunidade de me tornar pai, e surgiu a necessidade de me fazer presente durante a gestação de minha companheira. Dessa forma, foi urgente uma retomada dos ideais que envolviam a produção, já que não seria possível um plano de execução presencial junto ao Capiau. Foi então que me debrucei sobre a possibilidade de utilizar vídeos publicados no canal de Nilton, e realizei um curta com os arquivos para que fosse possível vislumbrar técnicas e metodologias para a construção de novas narrativas com estes registros.

Este curta foi resultado de uma atividade da disciplina Documentário – dessa vez ministrada pelo Prof. Dr. Evandro José Medeiros Laia – a qual me dediquei novamente no primeiro semestre de 2021. O retorno que tive nesta produção é referente à experimentação do deslocamento de áudios e imagens publicados por Nilton, sendo reconstruído uma nova narrativa a partir desta reordenação, a fim de gerar novos discursos. Além disso, foi a partir desta experiência com os registros do Capiau que me foi indicado a leitura dos conceitos do cinema etnográfico e antropológico observados e praticados por Rouch. A partir do estudo do livro *Devires – Cinema e Humanidades* (2009) foi possível ter em vista as bases da ciência antropológica compondo os alicerces do fazer documental.

Foi a partir deste ponto retórico que fui impulsionado a entrar em contato com o Capiau, não só com o objetivo de compartilhar um trabalho onde ele era o protagonista, mas também para demonstrar um interesse de trilhar novos projetos ao seu lado. O retorno que tive quando Nilton assistiu o curta beirava um entusiasmo quando ele se mostrou lisonjeado por estar inserido em um projeto universitário, e também uma comoção frente à nova narrativa criada a partir de seus vídeos. Capiau

se sentiu à vontade para comunicar de outros projetos que estava inserido e que almejava novos meios de produção para profissionalizar seu conteúdo. E assim deu início a uma frutífera parceria.

Em contrapartida, nesta época, eu cursava a disciplina de Jornalismo Ambiental, ministrada pela Profa. Dra. Adriana Bravin, onde pude compreender além da urgência e relevância da temática ambiental, mas também descobrir a maneira como se dá a comunicação e o jornalismo frente aos conflitos ambientais. Durante minha imersão no universo do canal *Casa do Capiau* pude perceber traços que evidenciam o *saber ambiental* a partir de uma sensibilidade única presente no modo de registrar e montar um vídeo como pratica o Capiau – sensibilidade esta que se mostrava pulsante a cada vídeo que assistia. Durante essa visitação não sabia ao certo como iria se desdobrar o roteiro da obra *O Rio que vive ao lado*, porém, busquei atentar para uma seleção de arquivos que se mostrasse relevante para os temas ambientais e que também abraçasse os conceitos cinematográficos documentais etnográficos. Foram valorizadas imagens que representassem, de alguma forma, os métodos de registro – gravações com a câmera fixa por um tripé ou registrados pelo celular, escolhas de elementos para compor a cena, ou as câmeras escondidas que registravam atividades dos animais silvestres – mas também que ilustrassem a relação fraternal que o pescador tem com o Rio. Foi nesta pesquisa que pude acompanhar em série a jornada de Nilton junto ao Rio da Onça, e enxerguei o fio que iria me conduzir pelos desdobramentos desta obra, de uma forma que não havia imaginado – e até o momento ainda não vislumbro completamente – a potência que carrega os vídeos de Nilton.

Agora já não se tratava apenas de realizar um documentário sobre o produtor de vídeos, muito menos pautar as técnicas de pescaria. Existia uma necessidade de elaborar um trabalho que representasse Nilton e a sua relação com o Rio, tornando essencial a aproximação deste com o processo de produção. Embora tenha sido constante nossos contatos, por algum motivo, Nilton não se manifestou quando conversávamos sobre escolhas de vídeos, ou elaboração das sequências, tornando a etapa de montagem um trabalho em que tinha apenas a aprovação dele quando se deparava com as versões narrativas. Houve um momento em que disse que havia sido coagido a estancar a pulsante vocação de documentar e retratar publicamente seu cotidiano no Poção. Foi até necessário nos comunicarmos por outro número de contato quando tocávamos no assunto. Nesta ocasião, percebi a prudência em adotar

uma linguagem indireta e subjetiva para que todo este desfecho não soasse – de forma tão óbvia – como uma afronta a esse sistema latifundiário. Fato esse que possibilitou um olhar mais apurado na construção de sentidos entre os dois personagens – o Rio e Nilton – do que uma pesquisa aprofundada sobre as empresas envolvidas. Então, nesta obra, não se encontra dados quantitativos sobre o desmatamento ou mortalidade de fauna e flora, não se mensura a qualidade do trabalho ambiental pelos que compõem este cenário, muito menos busca atribuir responsabilidades institucionais a órgãos públicos ou privados. O caráter de denúncia que brota deste filme é originário da perspectiva autoral que gerou os registros, da sensibilidade na captação de um modo de vida que institui de maneira afetiva a coerência entre ser humano e natureza.

No primeiro corte da obra, a linha narrativa já estava da forma como se encontra no produto final. Um dia após de ter compartilhado o filme com Nilton, recebi uma mensagem de voz dele. No áudio, com uma voz chorosa, o pescador diz muito sobre a sensibilidade que o roteiro se desdobra, e sobre a trajetória que muitos acompanharam pelo Youtube, carregar muito mais força enquanto narrativa: “isso me fez chorar, rapaz.” Nilton percebe a montagem como uma ferramenta retórica quando diz que “as coisas ficaram muito bem juntadas” como se uma costura fosse necessária para potencializar a trajetória publicada pelo pescador, invocando novos sentidos que não seriam possíveis sem essa compilação, não seriam efetivados nem sequer vivenciando essa jornada, como ele mesmo diz.

Após algumas alterações no filme, Nilton percebe que não se distancia do discurso principal da obra. Versão por versão ele percebe que havia sido mudada a duração de alguns fragmentos, que as ordens de algumas sequências também foram afetadas, porém, ainda condizem com a primeira narrativa que assistiu. Assim como Capiau, eu também me encontrava em êxtase ao me deparar com o produto final. Dessa maneira surgiram novos assuntos e projetos para o futuro do canal Casa do Capiau, de forma a concretizar propostas ainda mais imersas nos processos compartilhados, e, enfim, realizar um desejo meu de conhecer e pescar com Nilton César, o Capiau.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *O Rio que vive ao lado* jamais seria possível sem as iniciativas tomadas pelo realizador Nilton César. Seus conteúdos disponibilizados na plataforma YouTube retratam conhecimentos e perspectivas ancestrais que antes eram repassados pela linguagem oral, com limitações como a perecibilidade de algumas informações e um alcance referente ao presencial, agora suportados por mídias que possibilitam uma nova linguagem por onde serão dispersos e consumidos esse tipo de conteúdo.

O processo online de produção e divulgação de conteúdo potencializou em largas escalas o alcance de informações relacionadas às culturas, costumes e tradições de uma região e de uma prática cultural. Observando este nicho de produtores, neste meio crescente, é fato que os pescadores assumem um papel vital na propagação de um modo de existência e, principalmente, são detentores de um saber ambiental que deve obrigatoriamente compor a abordagem socioambiental não só nas instituições responsáveis pela restauração e preservação dos patrimônios ambientais, mas também integrar nas lógicas de produção de instituições comunicacionais.

Além de usufruir de uma didática diferenciada, que ilustra uma relação cordial e fraterna com o Rio, como coautor desta obra, Nilton apresenta uma maneira criativa de registro que complementa o caráter sensível deste filme. Ao compor seus registros disponíveis no canal do YouTube, o pescador retrata o Rio de forma que este seja de fato um sujeito, um personagem com quem Capiáu vive. A montagem dos arquivos nos possibilita questionar de forma paralela uma racionalidade dominante que percebe os ambientes naturais como fontes de riqueza em grande escala, denunciando irresponsabilidades no manejo e utilização desses ambientes que geram consequências ambientais para aqueles desfavorecidos nos conflitos. Contudo, o eixo que guia a narrativa condiz com o elo entre os dois personagens: o Capiáu e o Rio. É esta relação que se mostra responsável por um despertar sensitivo no espectador ao decorrer da jornada destes dois sujeitos, que vivem um ao lado do outro dentro de uma tensão entre a vida e a morte.

A partir dos pontos levantados nesta pesquisa surgiu a oportunidade de uma revisitação às obras de Nilton, que se apoiam em uma visão que vislumbra um discurso relevante dentro da discussão socioambiental, e que carregam como potência uma chave analítica para que nos desdobramentos destes debates seja

atribuído maior consideração a uma perspectiva que reconhece o homem e o meio ambiente integrados em um enredo mútuo. Neste acervo, a noção epistemológica consumista é refutada pelos anseios sustentáveis dos povos tradicionais e os interesses industriais e comerciais não ultrapassam os valores físicos e simbólicos destas comunidades. Neste filme documentário as narrativas de Nilton não expõem somente discursos criativos sobre o cotidiano mateiro, mas escancaram a desigualdade que se destaca nas (in)justiças ambientais que são provenientes de uma relação predatória que dispõe agressões severas em um sistema vivo e comunitário.

O Rio que vive ao lado se afasta da apropriação de uma linguagem autônoma com o fim de torná-la aceita em meios tradicionais de comunicação e divulgação de conteúdo, e muito menos pretende desfaze-la em conceitos e atribuições simbólicas que embranquecem sua essência. Assim como um produto pertencente ao campo comunicacional, a obra permite reconhecer a coautoria de Nilton César em função da defesa da cidadania e dos direitos fundamentais – especialmente de minorias – esta que está prevista também no código de ética dos Jornalistas. Neste sentido, finalmente, revelo o desejo de explorar ainda mais a aproximação das autorias em novos produtos que se fundamentam nas experimentações compartilhadas de obras que abordam a relação de Nilton com o meio ambiente. Para as próximas oportunidades, anseio por uma produção presencial e diretamente participativa, de forma que Capiáu esteja presente em todas as etapas de produção e divulgação dos novos projetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.31, n.63, 2011, p.235-250
- ALMEIDA, Rafael de. Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. *Revista Matrizes*, v.11 n.2, maio/ago 2017, São Paulo, p.271-286
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRASIL, André e BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro: v.6 n.3, p.601-634, dezembro 2016.
- BUENO, W. C. . *Jornalismo Ambiental: explorando além do conceito*. *Desenvolvimento e Meio Ambiente (UFPR)* , v. 15, p. 33-44, 2007.
- BUENO, W. C. . *Comunicação e sustentabilidade: aproximações e rupturas*. *Razón y Palabra* , v. 79, p. 1-17, 2012.
- CAMANA, Ângela . *Conflitos ambientais: uma pauta central para o Jornalismo*. In: Ilza Maria Tourinho Girardi; Cláudia Herte de Moraes; Eloisa Beling Loose; Roberto Villar Belmonte. (Org.). *Jornalismo Ambiental: Teoria e Prática*. 1ed.Porto Alegre: Metamorfose, 2018, v. , p. 125-134.
- CATELLA, Agostinho C. Aspectos ecológicos e culturais da pescaria de anzol. Corumbá, MS: Embrapa Pantanal, 2007. 4p. ADM – Artigo de Divulgação na Mídia, n.108.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. O processo de construção de personagens em documentários de entrevista. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília. *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Intercom 2006. São Paulo: Intercom, 2006.
- GERVAISEAU, Henri Pierre Arraes de Alencar. Colóquio Internacional Jean Rouch. Flaherty e Rouch, a invenção da tradição. 2009. in *Devires*. (UFMG), v. v.6, p. 74-91.
- JUNQUEIRA, A. R; O lugar da memória no documentário. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Fortaleza/CE. *Anais do ... Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2012.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras, 2019.
- MENEZES, Leonardo Moraes. A realidade construída pela produção documental participativa. *Galaxia (São Paulo, Online)*, n.26, p.227-238, dez 2013.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: Projeto História n.17. São Paulo: PUC, novembro de 1998.

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

SZTUTMAN, RENATO. Colóquio Internacional Jean Rouch. "A utopia reversa de Jean Rouch: de 'Os mestres loucos' a 'Pouco a pouco'". 2009. in. DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 6, N. 1, P. 108-125, JAN/JUN 2009

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: ---. (org.) Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004, p.29-67.

TOMAIM, C. S. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. Intercom (São Paulo. Impresso) v. 32, p. 53-69, 2009.

TOMAIM, C. S. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias "de memória" Significação, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 114-134, jan-jun. 2019

WAGNER, Roy. The invention of culture. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.