

## ***Lá nas matas tem*: a experiência de criação compartilhada de cenas fílmicas com mestras e mestres dos Saberes Tradicionais na UFMG**

**André Brasil<sup>1</sup>**

**César Guimarães<sup>2</sup>**

**Pedro Aspahan<sup>3</sup>**

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v13i25.57932>

**Resumo:** O artigo reflete sobre o processo e a experiência de realização do filme "*Lá nas matas tem*" (César Guimarães e Pedro Aspahan, Saberes Tradicionais UFMG, 55', 2022), realizado no contexto do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. O artigo discute a metodologia de trabalho, derivada da proposição de criação compartilhada de cenas fílmicas com mestras e mestres do Reinado do Rosário e da Umbanda. Eles ofereceram um curso ligado às artes das performances tradicionais e foram desafiados a criarem performances para serem filmadas – junto com professores e alunos da UFMG – que resultaram no filme mencionado. O artigo elabora ainda uma reflexão sobre as artes da performance tradicional, analisando o filme e oferecendo um caminho de leitura que articula a centralidade das músicas e dos cantos presentes nas performances com a história da diáspora transatlântica, a espiritualidade e a presença da natureza, nos diferentes modos de expressão das culturas afro-brasileiras, intermediadas pelo cinema documentário.

**Palavras-chave:** Saberes Tradicionais; Performance; Processos de Criação Coletiva no Cinema Documentário; Religiões de Matriz Africana; História da Diáspora Transatlântica.

**"*Lá nas matas tem*" (Algo en el bosque): la experiencia colectiva de crear escenas de cine compartidas con maestros de Saberes Tradicionales en UFMG**

**Resumen:** El artículo reflexiona sobre el proceso y la experiencia de hacer la película "*Lá nas matas tem*" ("*Algo en el Bosque*" - César Guimarães e Pedro Aspahan, Saberes Tradicionais UFMG, 55', 2022), producida en el contexto del Programa de Formación Transversal en Saberes Tradicionales en

---

<sup>1</sup> André Brasil. Doutor em Comunicação pela UFRJ. Professor Associado do Departamento de Comunicação da UFMG e integrante do comitê pedagógico da Formação Transversal em Saberes Tradicionais. E-mail: [agbrasil@uol.com.br](mailto:agbrasil@uol.com.br) - <https://orcid.org/0000-0002-1472-3475>

<sup>2</sup> César Guimarães. Doutor em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995), professor Titular da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenador Geral do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG E-mail: [cesargg6@gmail.com](mailto:cesargg6@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0001-8616-6279>

<sup>3</sup> Pedro Aspahan. Doutor em Comunicação Social pela UFMG. Professor Adjunto do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG e Coordenador Audiovisual do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. E-mail: [pedroaspahan@gmail.com](mailto:pedroaspahan@gmail.com) - <https://orcid.org/0009-0005-7875-419X>

**Recebido em 31/03/2023, aceito para publicação em 27/06/2023 e disponibilizado online em 01/09/2023.**

UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil). El artículo discute la metodología de trabajo derivada de la propuesta de creación colectiva de escenas de cine con maestros y maestras de expresiones afrobrasileñas del Reinado do Rosário y la Umbanda. Los maestros ofrecieron un curso relacionado con las artes de la performance tradicional afrobrasileña y se les desafió a crear cenas especialmente para ser filmadas, junto con profesores y estudiantes de UFMG, lo que resultó en la mencionada película. El artículo también desarrolla una reflexión sobre las artes de la performance tradicional, analizando la película y ofreciendo un camino de lectura que articula la centralidad de la música y de los cantos presentes en las performances con la historia de la diáspora transatlántica, la espiritualidad y la presencia de la naturaleza en los diferentes modos de expresión de las culturas afrobrasileñas, mediadas por el cine documental.

**Palavras chave:** Saberes Tradicionales; Performance; Procesos de Creación Colectiva en Cine Documental; Religiones Afrobrasileñas; Historia de la Diáspora Transatlántica.

**"Lá nas matas tem" ("Something in the woods"): the collective experience of making shared film scenes with masters of Traditional Knowledges at UFMG.**

**Abstract:** The article reflects on the process and experience of making the film "*Lá nas matas tem*" ("*Something in the Woods*" - César Guimarães e Pedro Aspahan, Saberes Tradicionais UFMG, 55', 2022), produced in the context of the Transversal Training Program in Traditional Knowledges at UFMG (Federal University of Minas Gerais, Brazil). The article discusses the working methodology derived from the proposition of collective creation of film scenes with masters and mistresses of afro-Brazilian expressions of the Reinado do Rosário and Umbanda. The masters offered a course related to the arts of traditional afro-Brazilian performance and were challenged to create performances specially to be filmed, along with UFMG professors and students, resulting in the mentioned film. The article also develops a reflection on the arts of traditional performance, analyzing the film and offering a reading path that articulates the centrality of music and chants present in the performances with the history of transatlantic diaspora, spirituality, and the presence of nature in the different modes of expression of Afro-Brazilian cultures, mediated by documentary cinema.

**Keywords:** Traditional Knowledges; Performance; Collective Creation Processes in Documentary Cinema; Afro-Brazilian Religions; History of the Transatlantic Diaspora.

### ***Lá nas matas tem: a experiência de criação compartilhada de cenas fílmicas com mestras e mestres dos Saberes Tradicionais na UFMG***

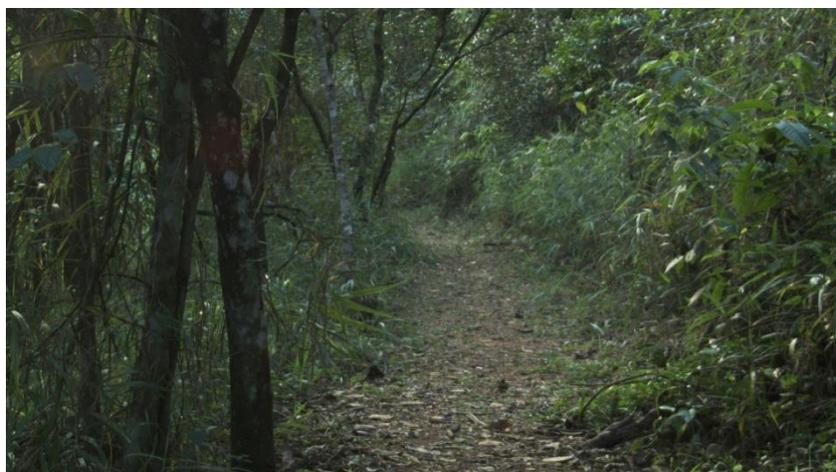


Figura 01 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

## Saberes Tradicionais e Notório

### Saber na UFMG

O *Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG*<sup>4</sup> vem atuando, desde 2014, inspirado pela experiência pioneira do Encontro de Saberes da UnB, na inclusão de mestras e mestres dos saberes tradicionais, de matrizes africanas, indígenas e populares, como professores que atuam no ambiente acadêmico, em um importante esforço epistêmico, político e estético de desconstrução da estrutura eurocêntrica e colonial sobre a qual foram construídas e na qual se sustentam as universidades brasileiras.<sup>5</sup>

De 2014 a 2023, mais de umacentena de mestras e mestres conduziram um conjunto de 46 disciplinas, oferecidas a alunos de diferentes cursos (de graduação e pós-graduação), compondo um variadíssimo leque de conhecimentos: os cuidados com a cura e a saúde nas comunidades quilombolas e indígenas, a partir das plantas medicinais e das

práticas de cultivo agroecológicas; a cosmociência e a linguagem dos povos indígenas Guarani e Kaiowá, Mbya-Guarani, Maxakali, Xavante, Huni-Kuin e Tupinambá; os cantos, as danças, os ritmos, as práticas religiosas e a ancestralidade banto nas comunidades do Rosário; as artes rituais, as danças (em especial, a capoeira angola), os estilos de pensamento e os modos de existência das comunidades afro-brasileiras, em suas diferentes matrizes; o cinema realizado pelos povos Maxakali e Xavante; a cerâmica, a culinária, as técnicas de cultivo e de construção Xacriabá; a construção Maxakali; os quilombos, com seus modos de vida contra-colonizadores, guiados pelas matriarcas (como educadoras e lideranças políticas e espirituais); a arte das miçangas entre os povos Krahô, Huni-Kuin e Maxakali; a construção de caixas, tambores e pifes no âmbito das danças e cantos populares; os saberes sobre a terra, a experiência do território e a imaginação política dos povos Tupinambá, dos quilombos urbanos, dos assentamentos rurais agroecológicos e dos terreiros de

<sup>4</sup>Cf. site do Programa: <http://www.saberestradicionais.org>. Acesso em: 27 fev. 2023.

<sup>5</sup>Cf. Guimarães (2016).

candomblé; as artes e o pensamento da cultura de Ifá, dentre outros.

Como resultante dessa presença e atuação continuadas das mestras e mestres no ensino acadêmico, a UFMG aprovou, em 28 de maio de 2020, uma resolução que concede o título de Notório Saber aos portadores dos saberes lastreados nas formas de viver e pensar das comunidades indígenas e afro-brasileiras, e na tradição das culturas populares. Nas palavras de José Jorge de Carvalho, essa iniciativa configura uma inclusão epistêmica plena desses saberes na universidade, pois agora são os próprios mestres que ensinam seus conhecimentos, e não os docentes eurocêntricos. Até então tomados como "informantes, nativos, colaboradores ou parceiros dos docentes universitários que se colocam como autoridades para transmitir aos alunos esses saberes", de agora em diante as mestras e os mestres podem assumir, na universidade, seu protagonismo como os verdadeiros intelectuais, cientistas, pesquisadores, artistas e pensadores que são.<sup>6</sup> Tal gesto –

acreditamos – é capaz de promover, pouco a pouco, a descolonização das epistemologias e metodologias hoje vigentes na universidade, marcadamente eurocêntricas. O encontro e interlocução dos pesquisadores e professores com as mestras e os mestres, em diferentes áreas do conhecimento, oferece-nos a chance de inventarmos, pouco a pouco, uma outra universidade para o Brasil, feita da diversidade de epistemes, línguas, modos de viver e ser.

No caso da UFMG, até o momento (março de 2023) foram titulados 13 mestras e mestres: Cacique Nailton Muniz Pataxó, liderança da Terra Indígena Caramuru Paraguassu (BA); Seu Valdemar Xakriabá, educador engajado na luta pelos direitos dos povos indígenas do Norte de Minas Gerais; José Bonifácio da Luz (Bengala), Mestre da Guarda de Congo da Comunidade quilombola dos

---

primeiros estudos e discussões para se criar a resolução do Notório Saber, em 2016: <https://www.saberestradicionais.org/publicacoes-de-mestras-e-mestres-sobre-o-notorio-saber-dos-mestres-tradicionais-nas-instituicoes-de-ensino-superior-e-de-pesquisa/>. Acesso em 29/03/2023. Ele também fez um balanço dos dez primeiros anos dessa experiência: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamunda/article/view/11128>

---

<sup>6</sup>Confiram o texto que José Jorge de Carvalho elaborou a pedido da UFMG, por ocasião dos

Arturos, em Contagem (MG); Maria Muniz (Mestra Mayá), educadora e liderança da Terra Indígena Caramuru Paraguassu (BA); Maria de Fátima Nogueira (Mameto Kitaloyá), liderança do terreiro Nzo Atim Kitalodé (Belo Horizonte); Dirceu Pereira Sérgio, Capitão regente e presidente da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, em Ribeirão das Neves (MG); Joelson Ferreira dos Santos, liderança da Teia dos Povos – firmada na aliança Preta, Indígena e Popular – e do Assentamento Terra Vista (BA); Antônia Braz Santana (Mestra Japira), zeladora dos saberes Pataxó – especialmente das plantas – da aldeia Novos Guerreiros (BA);

Edson Moreira da Silva (Mestre Primo), capoeirista e educador comunitário, de Belo Horizonte; Cacique Babau, liderança da aldeia Serra do Padeiro, na Terra Indígena Tupinambá de Olivença (BA); Sueli Maxakali, conhecedora das práticas rituais, das narrativas e dos cantos do povo Tikmũ'ũn (Maxakali), em Minas Gerais; Isael Maxakali, liderança do povo Tikmũ'ũn (Maxakali), em Minas Gerais, educador e cineasta; Pedrina de Lourdes Santos, Capitã do Terno de Massambike de Nossa Senhora das Mercês, da Irmandade dos Leonídios, em Oliveira (MG).

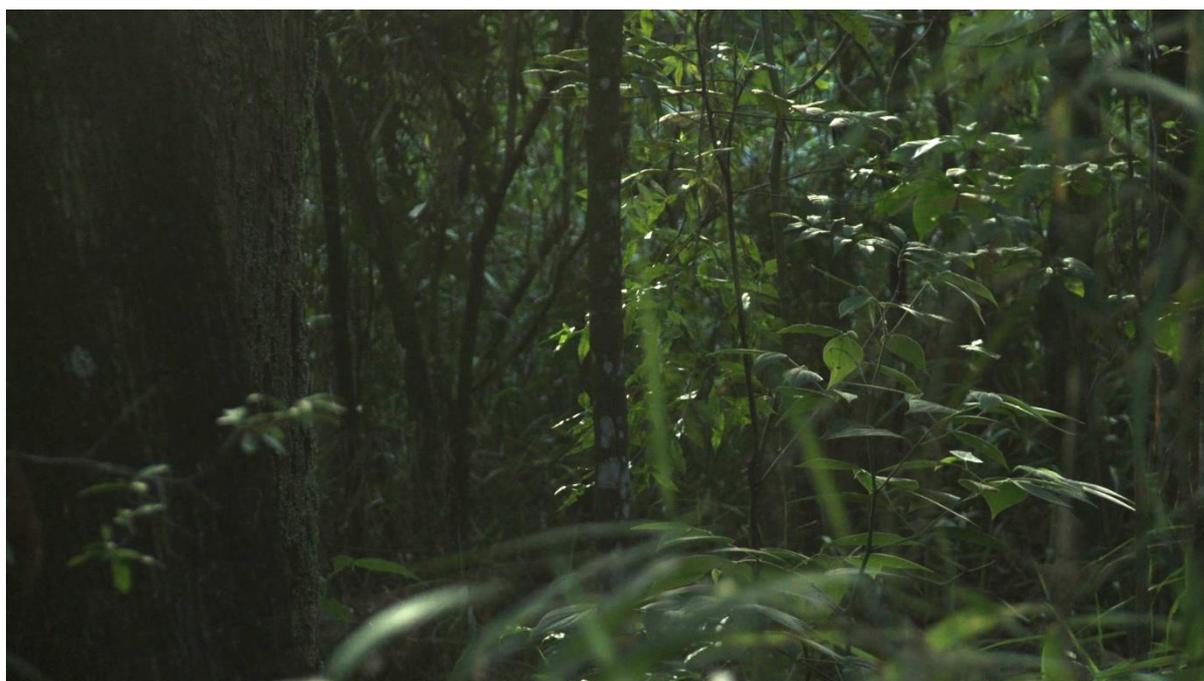


Figura 02 - Frame do filme "Lá nas matas tem"

## O trabalho audiovisual com os Saberes Tradicionais

Desde o início do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, ainda de modo piloto, em 2014, praticamente todo o trabalho das mestras e mestres vem sendo documentado por meio do registro videográfico, com o apoio do nosso Laboratório e de monitores de graduação.<sup>7</sup> Parte desse material deu origem ao formato das *Videoaulas*,<sup>8</sup> muitas das quais estão disponíveis em nosso site e no nosso canal do Youtube.<sup>9</sup> Elas se constituem como uma apresentação integral das aulas ministradas, com o mínimo de montagem possível, divididas em cartelas de acordo com as sessões propostas pelos mestres.<sup>10</sup> Em seguida, demos início à realização dos

*Retratos audiovisuais*<sup>11</sup>, que, diferentemente das videoaulas, são encontros realizados em função da filmagem. Definimos conjuntamente com a mestra ou mestre o local onde vamos filmar, organizamos o *set* de filmagem com a estrutura de uma pequena equipe de cinema documentário (iluminação, som direto, câmera, direção etc.), e estabelecemos uma longa conversa sobre a história de vida e os conhecimentos do mestre, animada sempre pelos cantos presentes nos rituais e nas festas de sua comunidade, e por uma relação muito forte com o *fora-de-campo* (o que acaba evidenciando uma perspectiva cosmológica de relação com o entorno, seja com a natureza, com os espíritos ou com os animais).<sup>12</sup>

<sup>7</sup>Apoio da PROGRAD e da PROEX.

<sup>8</sup>Em outro artigo (ASPAHAN; GUIMARÃES, 2020), discutimos detalhadamente a experiência audiovisual com os Saberes Tradicionais na UFMG e o processo de desenvolvimento dos diferentes formatos com os quais vimos trabalhando: *Videoaulas, Retratos e Documentários*.

<sup>9</sup>Nesse ano de 2023, nosso Canal @SaberesTradicionaisUFMG no Youtube, completou 4 anos de existência, ultrapassando as marcas de 160 mil visualizações e 20 mil horas visualizadas, com cerca de 4 mil seguidores:

<sup>10</sup>Cf. <https://www.saberestradicionalis.org/category/videoaulas/>. Acesso em 27/02/2023.

<sup>11</sup>Cf.

<https://www.saberestradicionalis.org/category/video-retratos/>. Acesso em 27/02/2023.

<sup>12</sup> Em um texto acerca de outra filmografia – no caso, filmes feitos por diretores e diretoras indígenas –, definimos o *fora-de-campo* (ou *extracampo*) como aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide. "Em sua dimensão cosmológica, o *fora-de-campo* será um lugar contíguo à aldeia, abrigando contudo mundos outros, arriscados, habitados por animais-espíritos, por agências e potências não humanas da floresta." Ou ainda: "o *fora-de-campo* será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos mas profundamente díspares, incomensuráveis." (BELISÁRIO; BRASIL, 2016).

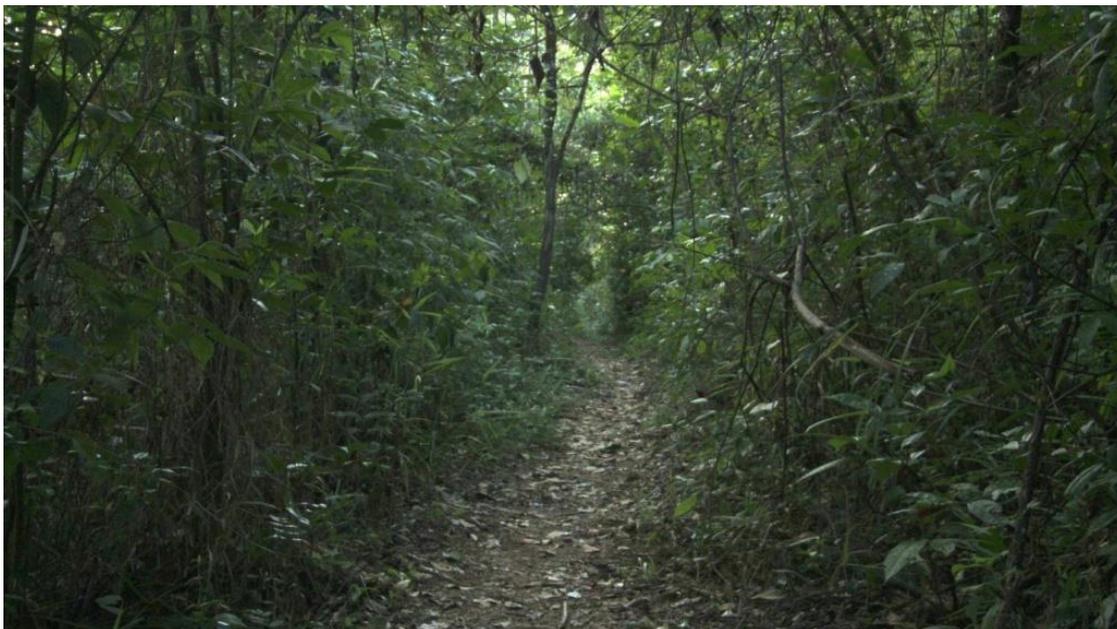


Figura 03 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

### Filmar a performance e a "equivocação controlada"

No início de 2022, primeiro semestre a retomar os encontros presenciais após o período de isolamento em função da pandemia do Covid 19, tivemos uma nova experiência que extrapolou o modo como até então vínhamos trabalhando. Foi no curso *Saberes Tradicionais: Artes e Poéticas Ancestrais – A Palavra Que Zela & Quem Zela Por Ela*, proposto pelo artista, poeta e performer Ricardo Aleixo (recentemente contemplado pela UFMG com o título de Doutor em Letras: Estudos Literários por Notório Saber), em parceria com a professora

Sônia Queiroz, da Faculdade de Letras da UFMG. A ementa do curso apresentava a seguinte proposta:

Formula-se, neste curso, que tem como fundamento a percepção, no contexto das culturas afro-brasileiras, da presença da palavra enquanto ser vivo, a hipótese de uma poética ancestral. Dito de outro modo: mais do que um "instrumento" a ser "usado" com tais ou tais finalidades, trata-se, na série de encontros aqui propostos, *do verbo encarnado* que, de uma perspectiva afro, graças à sutil mediação de zeladoras e zeladores que, por meio de rezas, canto-poemas, provérbios, parlandas etc., permite à comunidade o estabelecimento de sempre novos liames com os que já se foram, com as divindades, com as plantas, com os bichos, com as águas e mesmo com

quem ainda não nasceu – numa espécie de zelação mútua e contínua. Que as vozes dos/as zeladores/as do verbo que aceitaram o nosso convite para espalhar pelo ar desta casa do saber (tão importante quanto os espaços coletivos em que pulsam as “Áfricas espalhadas”, para citar a bela imagem criada e firmada pela antropóloga estadunidense Sheila Walker), tragam consigo outras vozes e, com elas, a sugestão de outros modos de viver o mais plenamente possível isso que a gente (ainda) chama de mundo.<sup>13</sup>

Desse modo, a partir de sua trajetória como artista, poeta e performer negro, Ricardo Aleixo, sempre atento à relação com a ancestralidade afrodiáspórica que constitui também seu fazer artístico, propõe um gesto autorreflexivo a três mestres tradicionais (e aos seus assistentes): que eles compartilhassem com alunos e professores, no espaço da universidade (no meio da mata da Estação Ecológica da UFMG), um

<sup>13</sup>ALEIXO, Ricardo. *Ementa: Saberes Tradicionais: Artes e Poéticas Ancestrais – A Palavra Que Zela & Quem Zela Por Ela*. Site Saberes Tradicionais UFMG, 15/03/2022. Disponível em: <https://www.saberestradicionais.org/mestras-e-mestres-das-artes-do-reinado-do-rosario-da-umbanda-da-lingua-yoruba-e-da-cultura-de-ifadarao-cursos-na-ufmg/>. Acesso em 27/02/2023.

pouco do saber e da experiência nas artes da performance tradicional do Reinado do Rosário e da Umbanda, ao mesmo tempo em que produziram uma reflexão sobre a dimensão performática constitutiva desse fazer tradicional. A zelação mútua e contínua da palavra viva, encarnada, a que se refere Aleixo, produz uma poética ancestral, e coloca corpos e mundos diferentes em conexão, convocando-nos à reflexão.

Foram convidados para ofertar o curso: a mestra Maria Luiza Marcelino, zeladora do centro espírita Caboclo Pena Branca e liderança do quilombo Namastê (Ubá, MG), a mestra Pedrina de Lourdes Santos, Capitã do Terno de Massambike de Nossa Senhora das Mercês (Oliveira, MG) e José Bonifácio da Luz (Bengala), mestre da Guarda de Congo do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, da comunidade dos Arturos (Contagem, MG).

Diante dessa dimensão autorreflexiva que guiou a elaboração do curso, propusemos uma camada a mais de autorreflexividade, desta vez, intermediada pelo cinema. Oferecemos um outro curso de graduação, intitulado *Filmar a*

*performance*, que tinha como objetivo acompanhar o curso conduzido pelos mestres, não para realizar o registro de suas atividades, mas para desafiá-los a produzirem performances fílmicas de seus saberes a partir da construção compartilhada de cenas que seriam criadas especialmente para serem filmadas.<sup>14</sup>

Não estaríamos mais nem no registro das *videoaulas*, como fizemos anteriormente, filmando "a alteração da cena sensível da sala de aula"<sup>15</sup>, nem no registro do *retrato audiovisual*, que se constituía fortemente em função da escuta prolongada da palavra do mestre.

O ato de *filmar a performance* se constituía assim como a proposição de se instalar num terreno fértil em

---

<sup>14</sup>O fato de não realizarmos o registro das aulas, como de costume, causou, inicialmente, estranheza aos professores e aos alunos. Eles tinham dificuldade em compreender como poderíamos deixar de gravar um material que se mostrava tão rico e que acontecia na nossa frente, já que tínhamos todo o equipamento à mão. Os mestres falavam sobre seus saberes, sobre a relação com a história afro-brasileira, muitas vezes cantando e demonstrando musicalmente alguns pontos discutidos, em passagens belíssimas. Mas a nossa proposta para essa disciplina era outra, e foi muito importante adotarmos a postura de que, desta vez, não estávamos ali para fazer o registro, mas para criarmos, junto com os mestres, performances e cenas especiais que seriam elaboradas com o intuito de serem gravadas.

<sup>15</sup> Aspahan e Guimarães (2020).

criatividade, aberto à negociação e à indeterminação, bem como à co-existência de pontos de vistas não-coincidentes entre quem filma e quem é filmado, marca definidora do *equivoco* inerente ao encontro com a diferença, como o definiu Viveiros de Castro. Espécie de "condição de possibilidade" do encontro e da tradução entre mundos díspares, a "equivocação controlada"<sup>16</sup> (tal como o autor a denomina) é menos o que impede a relação, do que aquilo que a funda e a impulsiona. Sem negligenciar as diferenças entre ontologias, muitas vezes, em jogo, situações de trabalho compartilhado (como este envolvendo saberes tradicionais, acadêmicos e cinematográficos) talvez demandem aquilo que nomearíamos com Mauro de Almeida, como uma visada "pragmática": ou seja, a compreensão de que o encontro entre ontologias – visões de mundo que estão além da experiência, mas que são indispensáveis para guiar as ações das pessoas na experiência – se dá por meio de pragmáticas capazes de transpor as fronteiras ontológicas.

---

<sup>16</sup> Viveiros de Castro (2005)

"Múltiplas ontologias associadas às ciências e às visões de mundo locais podem, portanto, se aliar contra a destruição de um mundo comum (...)."17

Retornando à experiência que nos interessa, trata-se de um gesto cinematográfico difícil e desafiador, pois coloca em relação diferentes concepções de cinema e expectativas em relação à filmagem, bem como diferentes visões e percepções de mundo. Além disso, a criação destas cenas originadas do compartilhamento do processo de filmagem com os sujeitos filmados também lidava com públicos diversos – a comunidade à qual pertencem os mestres; os estudantes, os pesquisadores, os espectadores habituais do cinema documentário – cada um deles com expectativas particulares.

No nosso caso, estávamos especialmente empenhados em incluir ainda mais a imaginação e a contribuição dos mestres no processo de concepção fílmica, produzindo um nível extra de autorreflexividade na expressão da *auto mise-en-scène* deles, propiciando-lhes uma maior

atenção ao dispositivo, o que nos levaria a um alargamento e a uma maior permeabilidade da nossa experiência audiovisual coletiva. Para alguns dos assistentes dos mestres, a nossa proposta parecia, inicialmente, ir contra a espontaneidade da expressão tradicional de seus ofícios, como se quiséssemos dirigir-los excessivamente, ou ter um maior controle sobre a cena. Para alguns alunos, estávamos interferindo na fluidez da aula, interrompendo o fluxo da expressão dos mestres para produzir as gravações, que poderiam parecer artificiais, a princípio. Para alguns professores, estávamos deixando de fazer o registro de momentos importantíssimos, históricos, da aula, das falas e dos cantos. Para os alunos que participavam do processo de formação audiovisual para a filmagem, por sua vez, também parecia difícil compreender a importância de permanecerem presentes e participativos durante a aula dos mestres, escutando suas histórias e relatos, pois tinham um pouco de ansiedade para colocarem em prática o trabalho de gravação em equipe, tomados por certo deslumbramento

---

17 Almeida (2021, p. 333).

pelo equipamento, o que os distanciava da compreensão das questões e expressões oferecidas pelos mestres. Muitas sutilezas dos eventos que filmávamos acabavam passando despercebidas para eles. Para os mestres, às vezes, parecia que estávamos propondo algo muito complicado, falando, teorizando ou explicando demais, na nossa maneira de querer incluí-los de modo mais efetivo no processo de construção das cenas. Eles nos olhavam de modo um pouco perplexo e queriam nos conduzir logo às soluções práticas (pragmáticas) da performance.

Aparentemente, a nossa proposta teria tudo para dar errado, não fosse a enorme generosidade e cumplicidade das mestras e mestres conosco. Já tínhamos estabelecido com mestra Pedrina, mestra Maria Luiza e mestre Bengala, uma longa e duradoura relação de confiança, que foi fundamental para o processo. Eles já tinham participado diversas vezes de nossos cursos, atividades e gravações; já tinham participado de filmes e conhecido de perto o nosso

trabalho. Além da relação de confiança, outro fator essencial foi a impressionante habilidade estética e poética dos mestres, um verdadeiro virtuosismo expressivo e versátil na modulação da voz e dos gestos em público, para encontrar, rapidamente, soluções criativas em termos de performance, incluindo o manejo do espaço e de elementos da natureza que se tornavam elementos expressivos, tudo de modo fluido, demonstrando uma enorme capacidade de adaptação às mais diferentes situações, por mais inusitadas e desafiadoras que elas pudessem parecer. Eles também demonstraram uma forte consciência do processo audiovisual e da presença da câmera, contribuindo, por exemplo, para a definição do enquadramento, para a escolha e construção do espaço fílmico, para o estabelecimento das relações entre os espaços, objetos, personagens, determinando, inclusive, limites claros entre eles, como discutiremos mais adiante.



Figura 04 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

### ***Lá nas matas tem*, o canto e a construção das cenas compartilhadas**

Em outro artigo, ao refletir sobre o processo de registro das aulas e constituição das videoaulas, dizíamos que:

as aulas ganham, muitas vezes, um caráter de *acontecimento*, se abrindo para o imprevisível, e o trabalho de filmagem acaba por extrapolar apenas o registro para lidar com situações dinâmicas e instáveis. Para tanto, é fundamental que a equipe estabeleça um pacto de confiança e cumplicidade com as mestras e mestres. Ao estabelecer esse pacto, como é comum e necessário no trabalho do documentário, elas e eles modulam a sua *auto*

*mise-èn-scene*, a sua performance diante da câmera, em plena consciência de que estão em relação não apenas com os alunos, mas também com a câmera e com o mundo não imediatamente visível da ancestralidade, dos animais, entidades e espíritos, que se manifesta no fora-de-campo.<sup>18</sup> Ao tomarem para si a *mise-en-scène*, os sujeitos filmados podem, autonomamente, conduzir as escolhas que constituem a expressão de sua identidade e a peculiaridade dos saberes dos quais são portadores. Por outro lado, a equipe busca uma participação sutil, estando presente e tendo liberdade para interferir quando necessário, por exemplo, ajustando os microfones de lapela (quando preciso),

<sup>18</sup>Pensamos aqui na original abordagem que André Brasil (2012) tem concedido aos cinemas indígenas.

alterando o ritmo da aula em função da disponibilidade do equipamento para a filmagem ou contribuindo para definir as posições das pessoas filmadas no espaço. Trata-se de um lugar delicado e sutil, de uma observação ao mesmo tempo distanciada mas participativa, de um acordo mútuo entre mestre, alunos e equipe de filmagem. Isso é possível também porque há o reconhecimento da necessidade e da importância dessas filmagens que agora vêm sendo disponibilizadas online.<sup>19</sup>

Se durante a produção dos registros das aulas, ou mesmo dos retratos, já tínhamos que lidar com situações dinâmicas e instáveis, da ordem do acontecimento e do inesperado, agora, nessa nova configuração, o imprevisível se tornava ainda mais forte e potente. Construimos, junto com os mestres, cenas fílmicas nas quais eles foram desafiados a pensarem não apenas a sua dimensão performativa diante da câmera, mas também, a construção do plano, do enquadramento, da dinâmica da ação, do ritmo da sequência, dos possíveis encontros com outros mestres dentro do quadro. Se antes já havia, como é inerente ao trabalho do

documentário, o reconhecimento da importância da *auto mise-en-scène* das mestras e mestres retratados, agora, essa autorreflexividade era dilatada também para a construção do plano, forçando uma maior atenção e consciência do dispositivo. A equipe, que antes adotava uma postura mais discreta e observadora, agora interferia de modo mais direto na filmagem, interrompendo o fluxo da aula para propor a construção conjunta das cenas.

A proposição de construção das cenas é algo que não está livre de conflitos e não acontece sem ruído de parte a parte, entre quem filma e quem é filmado. Em certos casos, ao propormos que os mestres reflitam sobre o lugar a ser filmado, como deve se dar o enquadramento e que tipo de performance deve acontecer diante da câmera, podem surgir atritos entre o que buscávamos com os meios do cinema e a atuação dos mestres, guiados pela cosmologia que orienta a vida de sua comunidade e a sua própria conduta. Portanto, não é simples alcançarmos um entendimento comum sobre aquilo que estamos fazendo. De certa maneira, acabamos por realizar algo conjunto, de modo

<sup>19</sup> Aspahan e Guimarães (2020).

bastante heterogêneo, pois cada um de nós acredita estar fazendo algo diferente. A diferença está presente em cada etapa do trabalho, e o filme se faz como a convivência dessas diferenças incorporadas ao processo de filmagem. Algumas dessas situações serão descritas ao longo deste trabalho.

Foi assim que se constituiu a cena de abertura do filme.<sup>20</sup> Caminhamos com a turma pela mata da Estação Ecológica em busca de um lugar apropriado para a performance da Mestra Pedrina. Encontramos um caminho no meio de uma mata mais fechada. O caminho descia numa trilha, uma verdadeira pirambeira. Mestra Pedrina se viu bastante à vontade em andar pelo sinuoso caminho no meio da mata. A câmera poderia se posicionar de cima e registrar o seu percurso em nossa direção. A turma acabou ficando mais distante, pois o espaço era muito reduzido. Conversamos com Pedrina e combinamos conjuntamente o posicionamento da câmera e o

percurso que ela faria em nossa direção. Ela estava com um microfone de lapela que garantiria a captação da sua voz durante o percurso. No final das contas, como ela estava muito distante, demos muita sorte do microfone ter funcionado perfeitamente, sem grandes interferências da transmissão sem fio. Logo que nos posicionamos, Pedrina já começou a contar histórias e cantar, antes mesmo de darmos início à gravação. É como se a filmagem fosse apenas um pedaço do processo. O fluxo do acontecimento antecede e sucede a filmagem, extrapola o visto e o ouvido, faz parte de um fora-de-campo absoluto e cosmológico, palavra encarnada em relação direta com as entidades ancestrais e com a história.

É a partir de um canto sobre uma tela preta que o filme *Lá nas matas tem* se inicia. Depois do letreiro – “O cinema em defesa das matas e florestas” –, ouvimos a voz da Capitã Pedrina a entoar o ponto:

Vovô não quer casca de coco no terreiro.

Vovô não quer casca de coco no terreiro.

É pra não se alestrar...

É pra não se alestrar do tempo do cativoiro.

<sup>20</sup> *Lá nas matas tem* (César Guimarães, Pedro Asphan, Saberes Tradicionais UFMG, 55', 2022). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hIRuZ0wv1qI>. Acesso em 29/03/2023.

Cantada também na Umbanda, essa toada guarda parte da memória dos terrores da escravização dos povos africanos no Brasil. Por meio de um *fade in* lento, vemos surgir um plano geral da mata onde se esboça uma trilha. Planos da mata da Estação Ecológica da UFMG, em seus diversos matizes, vão pontuar o filme, povoando os interstícios entre uma performance e outra, entre os corpos dos mestres e seu entorno: o filme se constitui estruturalmente com a presença das matas. Aqui, o plano da mata parece lembrar que a “defesa das matas e florestas” passa pela existência e pela defesa dos direitos daqueles cujos modos de vida são indissociáveis das folhas, da terra, dos rios e dos animais; daqueles que, na história da colonização ainda persistente, tiveram suas vidas “ceifadas” pelos senhores brancos. Ou seja, o plano inicial da mata, de onde reverbera a voz de Pedrina, colocando em simultaneidade um tempo passado ancestral e o tempo presente, assim como os demais planos da mata aparentemente vazia a pontuar o filme, são imagens que produzem lembrança (a mata, ela própria, como memória): por isso, só aparentemente estão

despovoadas (nelas habita a memória dos corpos, a história dos cantos, suas experiências de sofrimento e de resistência ancestral).

A voz de Pedrina se apresenta em primeiro plano, com seu timbre característico; ela dá corpo à mata, antes mesmo que seu corpo se torne visível, como uma voz ancestral que emerge em meio à natureza, como tantas outras vozes também fizeram ao longo da história afro-brasileira. Parece até mesmo uma inserção sonora extradiegética, pois ainda nem conseguimos ver a imagem da capitã, que se desvela gradualmente, bem pequena, no fundo da mata, aparecendo pouco a pouco por detrás dos arbustos. Ela surge, toda de branco, com as vestes do Candomblé, carregando plantas nas mãos, as insabas sagradas, cuja importância ela destaca em seguida, especialmente para as religiões de matriz africana. Ela caminha cantando e vai catando folhas, como é costume no Candomblé. Ela conta a história de um senhor de escravos, em sua terra, Oliveira, que obrigava os "negrinhos" e as "negrinhas" a subirem nos coqueiros para apanhar os cocos. Muitos deles tinham suas vidas

ceifadas ao caírem do alto dos coqueiros, junto com os cocos, na lagoa. E ela lembra da história para dizer que não se deve guardar a mágoa ou o ressentimento daquilo que passou. A câmera se aproxima com o zoom e podemos ver as folhas sobre as quais ela falava: jaborandi, capeba, guiné, canela de velho. Então ela se dá conta, alegremente, que está no meio da mata, e duas toadas vêm à tona:

Saí pras matas  
só pra ver  
lá nas matas  
quem tem...

Se vai pra lá,  
Você me leva também.

Senhor Ogum de Lei  
Já não conhece ninguém (2x).  
(...)  
Lá nas matas tem,  
Lá nas matas mora... (2x)

Lambari de Ouro  
Tá puxando tora (2x)

Tá puxando tora, Ogum  
Tá puxando tora, Xangô  
Tá puxando tora, Caboclo  
Tá puxando tora.

As toadas sugerem um convite à mata, que se mostra povoada de entidades espirituais, inquices, voduns, orixás, caboclos, seja o senhor Ogum de Lei, em sua aplicação das leis divinas, que "já não conhece

ninguém", sejam Lambari de Ouro, Ogum, Xangô, que estão trabalhando, "puxando tora". A toada nos relembra que "lá nas matas tem, lá nas matas mora". Foi dela que extraímos o título do filme, no esforço de amplificar, por meio do cinema, a potência cosmológica da mata, repleta de vida material e imaterial, tão marcadamente presente na perspectiva apresentada pelas mestras e mestres. Os planos das matas, que estruturam o filme, separando as seções, se constituem nesse sentido, de apresentar as matas, mas também sugerem que ali há muito além do que podemos ver e ouvir, oferecendo ao espectador um espaço de escuta e liberdade para imaginar as relações possíveis com as reflexões oferecidas pelos mestres.

Pedrina lembra que ela, juntamente com os povos de terreiro – especialmente os de Candomblé Angola e Angola Muxicongo – ao entrar na mata, deve sempre fazer reverência aos povos originários, aos indígenas, "verdadeiros donos dessa terra", presentes nas entidades dos Caboclos, que ela saúda em seguida:

Caboclo, selvagem,  
tu és a nação do Brasil,  
tu és a nação brasileira,

do alto daquela serra,  
Caboclo,  
tem as cores da nossa  
bandeira (2x).  
Okê Caboclo, Okê Caboclo

É impressionante como aquilo que chamamos de performance na nossa proposição inicial, acaba ganhando uma dimensão espiritual e ritualística muito acentuada, especialmente por meio dos cantos. O que poderia parecer para nós como um ponto cantado ou uma toada, na verdade, se constitui, na perspectiva da mestra, como uma saudação, uma palavra encarnada que faz contato direto com os espíritos que habitam a mata. Em seu percurso, ela encontra os inquices nas folhas, ela os toca, retira algumas, acaricia outras, passa com cuidado para não machucar os brotos. Ela saúda os espíritos dos indígenas que habitam a mata com as toadas para os Caboclos. Ela abre o fora-de-campo para uma dimensão cosmológica que extrapola a nossa possibilidade de ver, ouvir e compreender, mas, ainda assim, compartilha conosco uma sensação de acolhimento e de trabalho espiritual que são próprios de sua poética ancestral.

O longo plano sequência, de oito minutos e meio de duração, parte de um plano geral, muito aberto, e vai produzindo uma delicada aproximação. A câmera parece bailar junto ao corpo bem próximo de Pedrina, acompanhando seus gestos, mas guiada por sua voz. A câmera deriva com liberdade, de modo quase intuitivo, entre as mãos, as folhas, os pés, as vestes, a face, o olhar, mas sempre em diálogo com o campo sonoro, com a narrativa e com o canto. A câmera se aproxima de Pedrina por meio do zoom, e Pedrina se aproxima de nós por meio de seu deslocamento espacial. A aproximação é física e recíproca, e resulta do encontro em uma forte relação de cumplicidade e confiança que construímos com a capitã. Por fim, ela sai de quadro e vemos a sua mão deixar delicadamente o tronco de uma árvore, sobre a qual, o olhar da câmera repousa.

### **A forma fílmica, a performance e sua pedagogia**

Feita essa caracterização inicial do nosso método de criação de cenas

compartilhadas com os mestres, e já tendo adiantado alguns comentários sobre os efeitos (sensíveis e de sentido) produzidos, podemos lançar algumas indagações. Como os processos aqui descritos encontram uma forma fílmica capaz de abrigar a questão que os mobiliza (já que são parte de uma experiência pedagógica e interepistêmica, envolvendo mestres de saberes tradicionais, professores e alunos de campos disciplinares diversos e, em paralelo, a formação audiovisual)? Como a cena fílmica traz, inscritos em seu interior, traços de um encontro entre diferentes saberes e epistemologias (os conhecimentos das tradições afro-brasileiras, os conhecimentos acadêmicos, e aqueles conhecimentos ligados ao cinema)?

Aqui, no caso específico de *Lá nas matas tem*, não se trata de expor reflexivamente os processos de encontro com os sujeitos filmados e seus saberes – constitutivos da disciplina –, nem os processos de feitura do filme (tal como se percebe, historicamente, em certo cinema documentário moderno). Será discretamente que eles se insinuem no filme. No entanto, o modo como as

performances são filmadas – o rigor do plano fixo, a precisão dos movimentos de câmera, atraídos pelos movimentos da performance; o enquadramento visual tornado escuta; a duração dos planos a prolongar essa observação-escuta, assim como a transformação da cena pelos gestos, pelas danças e pelos cantos – tudo isso faz com que os processos de encontro de saberes alcancem também uma forma, uma poética, portanto. Esta forma não é produto apenas das operações fílmicas (de filmagem e de montagem), mas do modo como essas operações, ao mesmo tempo em que se definem por escolhas rigorosas, se modulam, se alteram, se criam e se recriam pelas performances.

Como dizíamos, em uma possível definição de performance, trata-se da liminaridade entre *mise-en-scène* (colocação em cena) e gesto.<sup>21</sup> Se o cinema é uma arte da *mise-en-scène*, na medida em que haja aí sempre uma operação de cálculo, de ordenamento, ou se, como quer Agamben (2000), ele é uma arte (ou uma política) do gesto, como algo que não pode ser total e intencionalmente

---

<sup>21</sup> André Brasil (2014, p. 134).

controlado, a performance emerge no cruzamento de ambos: entre cena e gesto. A performance seria o gesto em vias de se colocar em cena (e vale sublinhar aqui esse "em vias de").

Entre o gesto e sua colocação em cena, a performance guarda, por isso mesmo, estreita ligação com a memória, memória de uma coletividade. "As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemonicas", nos diz Leda Martins. Performances lembram e atualizam repertórios culturais afro-brasileiros e carregam saberes contracoloniais, traços de uma cultura de "dupla face, dupla voz", que expressa "nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam".<sup>22</sup>

Assim, em seu movimento de retomar e instaurar, pelo gesto, traços de uma memória coletiva, a performance nos exigiria considerar seus traços poéticos situacionais (seus modos, seu escopo, sua duração),

como também seus aspectos mnemônicos (sua penetração em estratos profundos da experiência histórica, como nos dirá Martins, em diálogo com Schechner). Mas, lembremos por fim com a autora que, para além de ser uma representação de algo, a performance instaura e cria, ou melhor, ela repete transcriando, grafa rasurando, corpo (seus movimentos e seus adereços), canto e palavra (seus timbres, texturas e matizes) tomados assim, propriamente, como acontecimentos, "possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários".<sup>23</sup>

Ao filmar a performance, o cinema produz arquivo em torno de um repertório de experiências de conhecimento incorporado.<sup>24</sup> Se o arquivo é um modo de inscrever os eventos em materialidades, de maneira inclusive a possibilitar um "governo" à distância em relação aos corpos e aos saberes filmados, aqui seria preciso saber em que medida a performance rasura, altera e desfaz, por dentro, esse processo arquivístico

<sup>22</sup> Martins (2003, p. 69).

<sup>23</sup> Martins (2021, p. 42).

<sup>24</sup> Cf. Taylor (2013).

(em seu desejo de transparência e visibilidade). Em que medida, ao se deixar filmar, a performance se mostra também como estratégia esquiva,

lançando a busca por transparência, visibilidade e conhecimento em uma região de opacidade e de não-saber?



Figura 05 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

### **Das cenas compartilhadas**

Quando Maria Luiza Marcelino surge do fundo da mata entoando o ponto de umbanda dedicado ao Caboclo Mata Virgem, o tambor está no fora-de-campo. Novamente, ouvimos tambores que parecem ser tocados simultaneamente no tempo presente e em tempos passados, cuja memória se guarda nessa mata-arquivo:

A mata virgem abriu em flor  
Foi Jesus Cristo quem mandou  
(2x)

Seu Mata Virgem aqui na terra  
Pra saravá filhos de fé (2 x)

Ao cantar para os caboclos e caboclas, ela se aproxima do tambor e do ogã para benzê-lo com os ramos de folha que, em seguida, vai cuidadosamente colocar no interior de um bambu. Se a mata é construída, ornada e adornada (não apenas pelos humanos), ela deposita ali sua delicada contribuição e delimita o espaço no qual a cena vai se

desenvolver:

Auê, auê, meus caboclo, auê  
Auê, auê, meus caboclo, auê

Caboclo mora nas mata  
No meio da sapucaia  
Caboclo come folha  
E fica cheio de samambaia

Auê, auê, meus caboclo, auê  
Auê, auê, meus caboclo, auê

Salve a Cabocla Jupira  
Salve a Cabocla Jandira  
Saravá Seu Pena Branca  
Saravá Seu Mata Virgem



Figura 06 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

Como é próprio das cosmologias dos povos afro-brasileiros (particularmente os de origem bantu) e indígenas, a mata guarda sempre a possibilidade de encontro com muitos outros seres: animais, espíritos, divindades, e outras pessoas também. Terminada a série dos pontos dedicados aos caboclos, entoados por Maria Luiza, a mata, abrigo do múltiplo e de vizinhanças inesperadas, se abre

em outro caminho. Aquele povo que veio de muito longe, forçado, atravessando a Kalunga grande, *povo transatlântico* – na expressão de Beatriz Nascimento –, reaparece aqui, no pequeno grupo reunido pelo Mestre Bengala, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem, da comunidade quilombola dos Arturos. Vindo em coletivo, o mestre convoca um retrato.

- Ô Marinheiro.
- Ô Patrão.
- Alerta, alerta!
- Alerta estão!
- Quê que viemos fazer nesse dia?
- Festejar o Rosário de Maria!

Se a história das imagens técnicas – a fotografia e o cinema – se dedicou aos retratos – da distinção de nobreza às singularidades das pessoas anônimas – aqui o retrato se quer coletivo: nele estão crianças, mulheres e homens do Reinado, mas também seus instrumentos, adornos, objetos sacralizados e a bandeira de Nossa Senhora do Rosário. O retrato se torna então sonoro e se move. As

pessoas olham para a câmera e, no passo da dança, voltam as costas para ela. A câmera está presente, tem centralidade – na medida em que é o dispositivo que permite e organiza o retrato – mas ela também é retirada do lugar de protagonismo por um coletivo que vem de antes, que performa para ela, a indaga, a dirige, a ultrapassa; volta, devolve o olhar para ela e prossegue em cortejo. Coletivo que abriga também alunos e alunas, sugerindo, no interior do filme, um processo de encontro e transmissão.

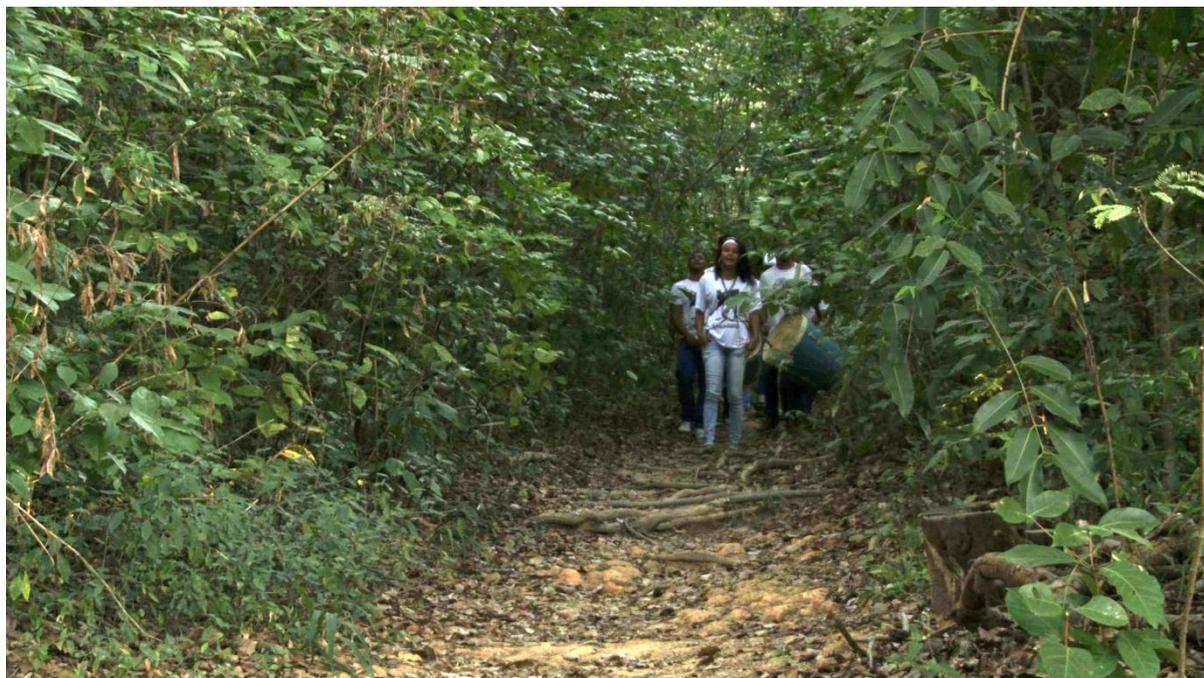


Figura 07 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

Com seus múltiplos caminhos, que ora se bifurcam, ora se entrecruzam, a mata é mesmo lugar de muitos encontros. Por um deles surge um novo grupo, agora da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, e que se encontrará, por meio do filme, com a mestra Maria Luiza, zeladora de Umbanda. A ideia do encontro surgiu durante as aulas, ao notarmos que vários pontos da Umbanda também eram cantados pelo Reinado, com pequenas variações. Mas quando preparamos a cena, cada grupo se posicionou de um lado de uma encruzilhada e Maria Luiza logo definiu um limite: "Vocês não cruzem o espaço após aquela raiz no chão". Por mais que houvesse semelhanças, ela fez questão de definir também os limites dessa aproximação e a diferença entre os campos. O filme acabou por encontrar uma solução formal para essa separação, ao produzir os enquadramentos dos dois grupos também separados (tendo a mata como entidade e interstício de ligação e separação entre os grupos). A câmera derivava em panorâmicas para cada um dos lados conforme as

músicas eram cantadas. Produziu-se assim um diálogo musical-espiritual.

Adentrando a cena por um dos caminhos da mata, a Irmandade do Jatobá, por meio de seu canto, nos coloca diante da perspectiva do fim do mundo:

Perguntei São Benedito  
Se o mundo ia se acabar.  
Benedito respondeu:  
Marinheiro, ajoelha pra rezar.

Enquanto ouvimos o canto da guarda do Jatobá, do extracampo, outro ponto é entoado por Maria Luiza, interrompendo a performance do Reinado, de modo um pouco abrupto. A voz de Maria Luiza parece imantar a câmera, que se desloca pela mata em uma panorâmica para a esquerda, dando a ver aquilo que estava no extracampo: "O navio negreiro vem chegando/ ele vem chegando devagar." Ainda sobre a imagem de Maria Luiza ao lado do tambor, tocado por Marlon Marcelino, ouvimos outro canto que atrai a câmera, dando a ver, novamente, o grupo do Jatobá. Os cantos foram se sucedendo por associações temáticas entre a Umbanda e o Reinado do Rosário, até se abrirem num campo de disputa espiritual, de demanda, de contenda,

de bizarria, como definiram os integrantes do Reinado do Jatobá. A câmera se detém nesse diálogo/disputa, tornando-se principalmente uma câmera-escuta, atenta ao chamado dos cantos. De certo modo, ela filma "às cegas", intuitivamente, desconhecendo a contenda cosmopolítica, presente nos cantos e gestos, que constitui uma cena equívoca (entre a Umbanda, o Reinado do Rosário e o cinema). Deslocando-se de um a outro canto da mata – em um plano-sequência de doze minutos de duração! – ela vai acompanhando o diálogo musical-espiritual, cujo ritmo se intensifica. Em um gesto de diplomacia, o Capitão Juarez atravessa a linha imaginária da fronteira, que divide um grupo e outro, se aproxima e reverencia o tambor ancestral da Umbanda. Terminado o

canto, Maria Luiza, cujo corpo parecia bambejar em contato com as entidades espirituais convocadas pelos pontos da Umbanda e do Reinado, faz sua reverência, tocando o chão e a cabeça – "Salve! Pra mim fecha!" – e sai do enquadramento. O capitão-mor, Juarez, do coletivo do Jatobá então finaliza a sequência, de modo provocador e irreverente:

Eu sou carreiro, eu vim pra carrear.

A minha boiada é nova, eu toco o boi é devagar.

O bom carreiro não deixa o carro tombar.

Se o carro tomba, o boi fica no lugar.

Eu sou carreiro, eu vim pra carrear.

A minha boiada é nova, eu toco o boi é devagar.

Quem não pode com a mandinga,  
não carrega patuá...



Figura 08 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

Findo o canto, surge um novo plano da mata, abrindo-se em um outro caminho. “Chora, chora, chora. Chora, Mugangá. Eu vim lá de Aruanda, vim aqui pra saravá.” Sobre a imagem ainda – aparentemente – vazia, ouvimos a voz da Capitã Pedrina. Ela aparece sozinha, em uma clareira na mata, cercada de árvores, por meio das quais o sol tenta atravessar. Ramo de folhas na mão, circunda um grande tronco de árvore caída, coloca uma pedra sobre a árvore, delimita o espaço da performance, constrói seu deslocamento no tempo. “Chorei, chorar. Chorei, chorar. Ah, eu chorei,

foi no balanço do mar.” Entre um canto e outro, chama atenção como a mata vai-se abrindo a tempos outros, revelando-se um espaço de memória que se transmuta da terra e da floresta ao mar, o canto-lamento a nos devolver o choro dos escravizados. Mas ele se mostra também um espaço presente, concreto, no qual uma transmissão se faz (eis o sentido dos encontros que o filme acompanha). Novamente, a câmera se atenta à presença intensiva e generosamente distribuída da capitã, a catar folhas do entorno, enquanto entoava o canto-lamento. “Aê, vamo devagar. Aê, vamo devagar. Massambike não pode

correr”, ela canta enquanto encara a câmera, sorriso franco no rosto. Percebemos que ela tem companhia: os estudantes que convida a adentrar a cena. Elas e eles formam uma roda e se somam ao canto, que confere ritmo aos processos de ensino e aprendizagem: “É devagarzinho, é devagarzinho...” Esse vagar lento e atento, que nos remete ao aprendizado com os mais velhos, nos ensina que, quanto mais se adentra a mata, quanto mais se sabe sobre ela e

com ela, mais ela se abre como não-saber, como mistério que nos indaga: não parece ser esse um dos sentidos possíveis para os planos fixos em *Lá nas matas tem*? Um mistério que se abre como caminho e que nos indaga em nossa curiosidade e nosso não-saber? A escutar os cantos e observar os corpos a adentrar a mata, vamos aprendendo – aprende também o cinema – a não nos apressar, nem para entender, nem para dar a ver.



Figura 09 - Frame do filme "*Lá nas matas tem*"

## João do Mato e a performance-encenação dos Arturos

Do fundo da mata, é devagar que uma fila de camponeses surge na imagem, empunhando suas enxadas. Ouvimos uma voz – que saberemos ser de mestre Bengala – que se diz apreensiva com o trabalho de capina que têm pela frente. Sua fala – explícita como artifício – nos indica que estamos em uma encenação, ou melhor, entre uma encenação e uma performance ritual, no caso, a de João do Mato.<sup>25</sup> O grupo, formado por pessoas da comunidade dos Arturos e por estudantes da UFMG, inicia então a capina, com destaque para o som das enxadas a ritmar o canto-lamento, como vemos na tradição dos filmes em torno dos “cantos de trabalho”.

---

<sup>25</sup>O ritual de celebração do João do Mato, acontece tradicionalmente no quilombo dos Arturos, Contagem, MG, como forma de relembrar os tempos da escravidão e a importância do trabalho coletivo de multirão na limpeza dos terrenos e das roças dos membros da comunidade. O João do Mato parece se constituir como uma erva daninha, que se espalha pelo terreno daquele camponês que não se esforça em limpar a roça. Ele é representado por uma pessoa vestida de folhas, como é comum na representação de entidades das religiões de matriz africana. O João do Mato se esconde no meio da mata e a comunidade vai junto cantando e limpando o terreno, até encontrá-lo, o que constitui também um trabalho espiritual de limpeza e renovação do espaço para um novo ciclo de fartura.

“Debaixo de um arvoredado, eu vi dois canários cantar” (...) “Amanhã eu vou-me embora. Quem me dá pra levar?” O enquadramento se interessa pelas enxadas, que tocam levemente o solo sem, efetivamente, capiná-lo. Expõe-se mais uma vez o caráter de encenação ou de performance-ritual, nesta que, pelo seu aspecto de deliberado artifício, se assemelha a uma cena brechtiana.<sup>26</sup> O grupo então se desloca pelas trilhas da mata atrás de João do Mato e nos vemos dentro do ritual, que será performado por pessoas do Reinado junto aos alunos. As enxadas estão presentes, seja na encenação do trabalho no campo, seja como parte da performance-ritual, sempre ritmando a cena. Elas parecem adquirir certa dimensão simbólica – tanto instrumento parte da performance-ritual, quanto emblema

---

<sup>26</sup>O teatro épico tal como definido por Brecht (1978), a partir do exemplo da “cena de rua”, reivindica a dupla posição do ator: ao mesmo tempo em que é personagem da cena, ele se distancia dela para narrá-la e comentá-la. Com algum risco, poderíamos caracterizar assim o papel de Mestre Bengala nesta sequência do filme: ao mesmo tempo em que atua junto aos demais, ele narra e comenta a cena, aqui, também por meio dos cantos. Nos perguntamos se o caráter anti-naturalista, deliberadamente artificial da encenação, não produz, assim como no teatro épico brechtiano, certo efeito de distanciamento da parte do espectador.

da labuta e da luta dos trabalhadores do campo. Entre encenação e performance, a sequência dura, para que possamos acompanhar a captura e o julgamento do João do Mato. "Eu não matei, eu não roubei, eu não fiz isso nada. Mas o povo está dizendo que amanhã é o dia do meu jurar. Eu vou pedir Nossa Senhora para ser minha advogada." E então João do Mato se encanta: "foi passear... entrou no balão, virou fogo no ar".

A participação dos jovens na performance-encenação, os planos-detelhe das enxadas, o som metálico, entre trabalho e luta; os dizeres do canto, a voz arrastada em lamento, tudo isso constrói uma cena pedagógica (uma pedagogia que não está dada a priori, vale dizer) que, no encontro com o cinema, nos ensina um pouco acerca dos modos de transmissão de saberes baseados na tradição: a participação concreta daqueles que aprendem na prática que

ali se ensina; a atenção aos detalhes da experiência, sem negligenciar o tempo necessário para que ela transcorra e se transmita. Por meio do filme, essa experiência pedagógica partilhada, baseada no tempo e na relação com os elementos sensíveis do entorno; experiência que não opõe artifício e natureza – já que a segunda se mostra, ela também, construída e parte de processos de transmissão –, ela repercute na experiência do espectador, convocado a compartilhar uma duração. Afinal, trata-se de sustentar, com aqueles que performa, uma duração partilhada e convocar, também os espectadores e espectadoras, a experienciá-la em seus componentes sensíveis (talvez, desfazendo certa hierarquia dos sentidos que conferiria primado ao visível).



Figura 10 - *Frame do filme "Lá nas matas tem"*

### **Um cortejo aberto pelas matas**

Um novo retrato coletivo encerra o filme, o cortejo atravessa a Estação Ecológica, fazendo encontrar a experiência histórica, a experiência do sagrado e a experiência pedagógica, as três a constituírem a cena cinematográfica. Sob a condução generosa de mestre Bengala, sem esconder certo desajeito, alunos e alunas acompanham os tambores e a dança do grupo dos Arturos, todos engajados no processo de aprendizagem. Um coletivo heterogêneo se forma para louvar Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Ao final da experiência, o

que se aprende, entre outras coisas, é a ligação estreita entre natureza e história, ambas em seu caráter de artifício, que o filme elabora a seu modo. “Chamar o mato de volta”, como nos sugeriria Pai Ricardo de Moura, é trazer com as folhas, a história. “Somos folha”, ele dirá em outra oportunidade. Significa – não é demais repetir – que “defender as matas e florestas” não se faz sem a defesa dos direitos e da existência daqueles e daquelas que historicamente se aliaram à natureza, construindo com ela práticas e saberes que não separaram construção histórica e respeito ao sagrado. Montado como

série de performances, guiadas sempre pela música e pelo canto, em espaços distintos da mata da Estação Ecológica, o filme sugere que são diversas as elaborações coletivas entre história da diáspora transatlântica, espiritualidade e natureza. Que, junto às folhas, os cantos materializem certa linha de continuidade entre as performances, também nos diz da pedagogia em curso.

## Referências

ALEIXO, Ricardo. *Ementa: Saberes Tradicionais: Artes e Poéticas Ancestrais – A Palavra Que Zela & Quem Zela Por Ela*. Site Saberes Tradicionais UFMG, 15/03/2022. Disponível em: <https://www.saberestradicionais.org/mestras-e-mestres-das-artes-do-reinado-do-rosario-da-umbanda-da-lingua-yoruba-e-da-cultura-de-ifa-darao-cursos-na-ufmg/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

ALMEIDA, Mauro de. Conflitos ontológicos e verdade pragmática. In: *Caipora e outros conflitos ontológicos*. São Paulo: Ubu, 2021.

ASPAHAN, Pedro; GUIMARÃES, César. A experiência audiovisual com os Saberes Tradicionais na UFMG. In: SILVA, Rubens Alves da *et al* (orgs.). *Patrimônio, informação e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2020. Disponível em:

<https://neppamcs.eci.ufmg.br>. Acesso em: 27 maio 2023.

BELISÁRIO, Bernard; BRASIL, André. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 601–634, 2016.

BRASIL, André. Lascas do extracampo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan.-jun. 2012.

BRECHT, Bertolt. As cenas de rua. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, José Jorge de. O Encontro de Saberes nas Universidades. Uma síntese dos dez primeiros anos. *Revista Mundaú*, n. 9, Encontro de Saberes: Transversalidades e Experiências. Disponível em: [https://www.seer.ufal.br/index.php/revista\\_mundau/article/view/11128](https://www.seer.ufal.br/index.php/revista_mundau/article/view/11128). Acesso em: 29 mar. 2023.

CARVALHO, José Jorge de. *Sobre o notório saber dos mestres tradicionais nas instituições de ensino superior e de pesquisa*. Brasília: Cadernos de Inclusão, INCTI/UNB/CNPq, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/32031927/SOBRE\\_O\\_NOT%C3%93RIO\\_SABER\\_DOS\\_MESTRES\\_TRADICIONAIS\\_NAS\\_INSTITUI%C3%87%C3%95ES\\_DE\\_ENSINO\\_SUPERIOR\\_E\\_DE\\_PESQUISA?auto=download](https://www.academia.edu/32031927/SOBRE_O_NOT%C3%93RIO_SABER_DOS_MESTRES_TRADICIONAIS_NAS_INSTITUI%C3%87%C3%95ES_DE_ENSINO_SUPERIOR_E_DE_PESQUISA?auto=download). Acesso em: 29 mar. 2023.

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

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, UFSM, n. 26, 2003.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PICADO, B.; MENDONÇA, C.M.; CARDOSO FILHO, J. *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba, 2014.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Equívocos da identidade. In: GONDAR, J.; DONDEBEI, V. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.