

Mundos em Ruínas: Narrativas Audiovisuais e Sobrevivência no Antropoceno do Baixo São Francisco, em Pão de Açúcar/AL.¹

Igor Luiz Rodrigues da Silva

Secultec/Pão de Açúcar/ INCT Brasil Plural/ Canoa- UFSC

Resumo: Este trabalho investiga a centralidade da imagem e do som na construção de narrativas e memórias que revelam os aspectos críticos de mundos em ruínas e catástrofes ambientais no Baixo São Francisco. Inserida no debate sobre o Antropoceno, a pesquisa aborda o rio não apenas como recurso natural, mas como um território de colapsos e reexistências. A metodologia fundamenta-se na antropologia multimodal, utilizando dispositivos diversos — celulares, câmeras profissionais e câmeras de ação (GoPro) — para capturar "rastros de perturbação" e acompanhar as linhas de vida que se emaranham em meio à devastação. A análise propõe que o som e a imagem operam como agentes ontológicos, ultrapassando a função de registro para se tornarem multiplicadores de mundos. Ao documentar a aceleração da ruína e a resiliência das comunidades ribeirinhas, o audiovisual potencializa estratégias de ação e reação, fundamentais para a promoção da diversidade de vidas e realidades. Conclui-se que o fazer sensível é indispensável para uma antropologia que se pretenda engajada com as paisagens de sobrevivência das margens do Rio São Francisco, transformando o registro da catástrofe em uma ferramenta de intervenção política e ética.

Palavras-chave: Rio São Francisco; Antropoceno; Antropologia Visual e Sonora;

1. Introdução:

O sol bate forte nas águas mansas do São Francisco, em Pão de Açúcar, espelhando um céu azul cobalto em fragmentos. O rio, artéria pulsante deste sertão alagoano, ostenta

¹ "Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026)".

beleza austera, esculpida por séculos de vento e sol. Nas margens, a vida ribeirinha se desdobra em um ritmo ancestral: o som das tarrafas cortando a água, o rasgar das pequenas embarcações impulsionadas por motores fumegantes, o chilrear das aves que insistem em colorir o verde escasso. Há uma serenidade inegável nesta paisagem, um convite a contemplação da magnitude do Velho Chico.

Mas sob essa superfície, que por vezes parece imperturbável, os sinais de um tempo dilacerado se impõem. Não são apenas as marés que ditam as mudanças, mas as cicatrizes visíveis da pressa humana e do esquecimento. O leito, em certas épocas, se revela esquelético, revelando bancos de areia onde antes reinava a profundidade; as águas, outrora límpidas e generosas, trazem consigo vestígios de uma fertilidade comprometida. É neste palco de contraste – entre beleza resiliente e os destroços de um colapso silencioso – que o conceito de “mundos em ruínas” ganha contornos palpáveis.

O São Francisco, aqui em Pão de Açúcar, não é apenas um rio; é um território de narrativas, um espelho de coexistências frágeis e de uma resistência que teima em brotar do precário, em meio aos fragmentos do que um dia foi plenitude. É aqui que minhas lentes, tanto as da câmera quanto as da antropologia, se pesam para tentar decifrar essa complexa teia de vida que sobrevive.

O Baixo São Francisco não se apresenta à observação etnográfica como um cenário inerte, mas como um corpo em franco processo de esfacelamento ontológico. Longe de ser um acidente geológico ou o desfecho trágico, porém inevitável, de uma modernização tecnocrática, o colapso que aqui se desenrola – visível na intrusão salina que queima as roças de subsistência, na agonia dos estoques pesqueiros e na fragmentação dos fluxos hídricos – revela-se como a manifestação aguda de uma herança colonial de longa duração. Ao invocarmos a perspectiva de Malcon Ferdinand (2022), compreendemos que o Antropoceno, nesta latitude não é uma abstração geológica universalizante, mas uma ferida colonial que se reabre a cada ciclo de represamento.

O rio, historicamente transformado em “zona de sacrifício” para sustentar os imperativos do agronegócio e a lógica excludente da transposição, atesta que a crise ambiental é, intrinsecamente uma crise de justiça colonial. Esta não é apenas uma degradação de recursos naturais; é a negação sistemática de cosmologias locais e modos de vida que durante séculos, estabeleceram pactos de reciprocidade com águas. O São Francisco é, portanto, um palimpsesto de violências: sobre o leito ancestral de

convivência ribeirinha foram sobrepostas, camada após camada, as marcas da infraestrutura extrativista, do desvio de águas e do cercamento de territórios, resultando em um território onde a vida, humana e não humana, é constantemente colocada sob o signo da precariedade.

Habitar o Baixo São Francisco sob a égide do Antropoceno exige, portanto, mais do que uma análise de impactos; demanda uma escuta profunda, capaz de reconhecer as cicatrizes que não habitam apenas a geologia do solo, mas que atravessam as hierarquias de poder que determinam, seletivamente, quais existências são dignas de luto e quais são as descartáveis. A proposta deste trabalho é sustentar que o rio, em sua agonia, ainda manteve uma agência resiliente.

Ao investigarmos a centralidade da imagem e do som na construção de memórias críticas, não buscamos apenas documentar o fim de um mundo, mas mapear as linhas da vida (Ingold, 2022) que, emaranhadas em meio à devastação, operam como atos de insubordinação. O fazer sensível – o uso da antropologia multimodal como dispositivo de resistência – transforma-se, nesta investigação, em um exercício ético de testemunho: um esforço para que a voz da margem seja ouvida acima do ruído ensurdecido das turbinas e do silêncio imposto pela lógica da escassez.

A busca por compreender e narrar as “ruínas” e as “reexistências” no Baixo São Francisco exige um mergulho profundo, um caminhar descalço sobre os solos que guardam as marcas do tempo e da ação. A metodologia da antropologia multimodal não é um capricho, mas uma necessidade frente à complexidade do real. Por isso, as câmeras em mãos – sejam elas de um celular no bolso, a objetiva profissional mais fiel ou a robusta GoPro ancorada em algum ponto estratégico – não apenas registram; elas sentem os rastros de perturbação que o rio e suas margens ostentam.

Esses rastros não se limitam ao visível. São a poeira que levantam o chão batido com a seca; são as linhas finas no rosto do pescador, traçadas pelo sol e pela preocupação; são os ecos de um silêncio que não deveria existir, ausência do canto de espécies outrora abundantes. Cada foto-traço – um peixe de escamas alteradas, uma marca na margem deixada pela maré que avança e recua de forma imprevisível, um objeto esquecido revelado pela erosão – se torna um ponto de partida para desdobrar histórias.

É nesse contexto que a paisagem sonora ganha protagonismo. A câmera de ação, imersa na água ou protegida em um galho à beira do leito, captura não apenas a imagem

de pesca com tarrafa (embora seja cada vez mais escassa), mas o som intrínseco a ela: o movimento do ar antes do impacto, o chapim ao encontrar a água, o vibrar das malhas enquanto os peixes se debatem. Ao meu lado, o celular pode gravar o diálogo fragmentado dos pescadores, suas expressões corporais complementando a narrativa oral.

Tim Ingold (2022), nos ensina que viver é um andar em conjunto, um percurso contínuo de experiências e aprendizados que moldam o ser. As imagens e os sons que capturei funcionam como fios condutores desse caminhar, seguindo as linhas da vida que, mesmo emaranhadas na devastação, não se deixam romper totalmente. Elas traçam caminhos de como a natureza e a cultura ribeirinha dialogam, como o ambiente (mesmo degradado) é percebido, sentido e habitado por aqueles que dele dependem, tecendo uma tapeçaria de relações onde o precário se torna território de existência e inovação.

O São Francisco, mesmo fragilizado, ainda é um palco onde as mais incríveis simbioses florescem, forjando um ecossistema de sobrevivência onde cada agente desempenha um papel vital na manutenção da vida. Não se trata de uma existência idílica, mas uma teia complexa e frequentemente precária, tecida com os fios da adaptação e da profunda interdependência. O que aqui acontece foge a uma lógica de mera exploração; é um aprendizado constante sobre o ser-no-mundo ribeirinho, uma coreografia de existência compartilhada com as águas, os peixes, as aves e a terra.

As notícias do rio não são feitas apenas de marés baixas e de águas que se mostram turvas (em alguns períodos do ano, principalmente em períodos de chuva). Em suas profundezas remanescentes, os peixes (piauí cutia, piauí três pintas, piauí branco, pirambeba, traíra) exibem uma capacidade de resiliência espantosa. São espécies que se moldam às condições impostas pelo ambiente fragmentado, que parecem saber, em um conhecimento intrínseco, como sobreviver aos períodos de estiagem prolongada ou à escassez de alimento.

As fotografias que capturam um peixe de escamas reluzentes (como a pirambeba), emergindo de uma poça d'água, por exemplo, são um convite à reflexão: o que essa criatura, nascida e vivendo na limitação, nos ensina sobre adaptabilidade ontológica? Como sua existência desafia nossa percepção de “vida plena”?² Sua mera persistência,

² Grifo nosso

nesse cenário de mundos em ruínas (Tsing, 2019), é uma poderosa lição sobre a força criativa que emana da própria precariedade.

Quando Anna Tsing (2019) nos convida a observar a vida nas ruínas, ela nos instiga a procurar pelas artes de notação que emergem onde o capitalismo extrativista fracassou. Em *Pão de Açúcar*, as ruínas não são apenas arquitetônicas; são, principalmente, ontológicas. A interrupção dos ciclos de cheia desfaz o pacto de convivialidade entre humanos e não humanos, forçando a criação de estratégias de reexistências em um cenário onde o rio – outrora um ancestral vivo – é reduzido a um recurso gerido por válvulas e comportas.

2. Da Escala do Colapso à Cartografia Anfíbia:

Para dar corpo a essa cartografia anfíbia, operamos através de uma antropologia multimodal que, como sugere Isabela Stengers (2023), assume a responsabilidade de “tornar o mundo capaz de resposta”. Se o rio é um agente que foi silenciado, o uso de câmeras e gravadores deixa de ser uma função de registro documental para se tornar um gesto de diplomacia interespecies. Aqui, a proposta de Marisol De La Cadena (2024) sobre “mundos andinos” encontra ressonância no Baixo São Francisco: assim como os *Earth-Beings* (seres-terra) que são mais que natureza, o São Francisco é um sujeito que exige uma diplomacia que reconheça sua presença política, mesmo – e especialmente – quando ele está quebrado.

Esta investigação propõe que o fazer audiovisual é um dispositivo de tradução (Viveiro de Castro, 2014) entre mundos. Ao utilizar a GoPro e captação sonora em campo, eu estou praticando ou tentando praticar, o que Donna Haraway (2016) chama de “tornar-se mundano” (*staying with the trouble*): não estamos observando o fenômeno de fora, mas sendo alterados pela agencia das perturbações.

No que se tange à antropologia da imagem, dialogamos com David MacDougall e Lucien Castaing-Taylor, entendendo que a imagem e o som, quando imbricados, operam como uma tecnologia do sensível. Não se trata apenas de representar a cultura ribeirinha, mas de permitir que a própria paisagem – com suas texturas de lama, sons de motores de canoas e o silêncio da seca – nos narre sua própria cosmopolítica.

No livro *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses* (2005), ele aprofunda a relação entre o corpo de quem filma, o corpo de quem é filmado e o corpo de quem assiste. Para MacDougall, a câmera não é um instrumento puramente óptico; ela é uma extensão do corpo do antropólogo. Quando você se posiciona na proa de um barco com uma câmera na mão, o tremor do plano, a busca pelo foco e a proximidade do visor revelam o seu próprio engajamento físico com o ambiente. A imagem resultante evoca uma resposta sensorial também no espectador, que quase pode "sentir" a textura do lugar.

O fazer filmico é um encontro. A câmera não esconde que está ali; ela se torna um catalisador de relações. O antropólogo e os sujeitos pesquisados co-produzem o espaço e a narrativa. As reações das pessoas ao aparato tecnológico fazem parte do tecido etnográfico. Para MacDougall, a antropologia visual não serve para "explicar" um mundo de forma didática, mas para nos colocar diante dele, sustentando o peso e a complexidade de suas existências de modo que possamos testemunhá-lo de forma profunda.

Em Pão de Açúcar, a vida nas margens é uma prática constante de montagem. O pescador, ao tecer a rede, o artesão, ao esculpir uma canoa, um bote, a madeira na Ilha do Ferro, o antropólogo ribeirinho, ao editar as imagens da catástrofe, estão todos envolvidos na mesma tarefa: articular memórias que resistem ao apagamento. Como propõe Malcon Ferdinand (2022), a ecologia decolonial exige uma “hospitalidade da terra”. Portanto, registrar o São Francisco é um ato de hospitalidade: é criar um espaço ético onde a ferida colonial possa ser vista, ouvida e, quem sabe, curada através da produção de uma memória visual e sonora que se recusa a aceitar que este seja o fim do mundo.

O ato de pescar com a tarrafa, com a linha e o anzol, com a caceia, tão emblemático nas margens do rio São Francisco, é muito mais do que um método de obtenção de alimento. É um ritual, uma arte que atravessa gerações, um diálogo silencioso e experiente com o rio. A imagem de um pescador lançando sua rede no ar, ou lentamente soltando fio a fio, dentro da água, a dança precisa do corpo que se alinha à curvatura da corrente, e o consequente fechamento da malha sobre a água – tudo isso revela uma profunda sintonia entre o humano e o meio.

O tremor do barco provocado pelo banzeiro da balsa Alagoas-Sergipe, o caminhar descalço pela lama e as mudanças bruscas de luz do sertão não serão corrigidos ou estabilizados artificialmente. Esses elementos são os "foto-traços" físicos do ambiente

operando sobre a imagem, traduzindo o peso do Antropoceno diretamente para a textura do material audiovisual.

Inspirado em Marcel Mauss (2003) podemos pensar nessa pesca não apenas como troca, mas como uma forma de prestação, onde o pescador investe seu conhecimento, seu tempo e seu corpo em uma relação de reciprocidade com o rio, esperando em retorno o sustento. A rede que se fecha, que captura peixes diversos – em especial o pacu, pirambeba e piau – simboliza essa complexa rede de vidas que se entrelaçam; não apenas o pescador e os peixes, mas também as aves que sobrevoam atentas, os caramujos, os moluscos e o resto de crustáceo que ainda teima em aparecer, que habitam o fundo, e até mesmo a própria tarrafa, um objeto feito de relações (mão de obra, material, história). Conforme aponta Tim Ingold (2022), essa vida na margem é um andar em conjunto, um processo em que o pescador e o rio tecem sua existência mutuamente.

Falar sobre Lucien Castaing-Taylor é dar um passo radical além de David MacDougall. Se MacDougall abriu as portas para uma antropologia que aceita os sentidos e o corpo, Castaing-Taylor chutou essas portas e propôs o que hoje conhecemos como Etnografia Sensorial. Antropólogo britânico e artista visual, ele é o fundador e diretor do SEL (*Sensory Ethnography Lab*) na Universidade de Harvard, criado em 2006. O SEL tornou-se o epicentro da maior revolução contemporânea na antropologia visual, gerando obras primas do cinema documental e experimental como *Sweetgrass* (2009) e, crucialmente, *Leviathan* (2012) — codirigido com Véréna Paravel. O pensamento e a prática de Castaing-Taylor implodem as fronteiras tradicionais da academia através de alguns pilares fundamentais que servem como luva para a sua pesquisa no Baixo São Francisco.

Castaing-Taylor é um crítico feroz da tese de que a antropologia só valida o que pode ser traduzido em palavras, teses e discursos conceituais. Ele defende que o mundo possui dimensões ontológicas, materiais e afetivas que são irredutíveis ao texto. Para ele, a etnografia não deve tentar *explicar* ou *decodificar* uma cultura, mas sim restabelecer a espessura fenomênica do mundo. O filme e o som não são "ilustrações" de uma teoria; eles *são* a própria investigação teórica em sua forma sensível.

Diferente da antropologia visual clássica (e mesmo de correntes dialógicas que focam quase exclusivamente na fala e no rosto do informante), Castaing-Taylor desloca

o ser humano do centro do cosmos. Em suas obras, humanos, animais, máquinas e paisagens dividem o mesmo plano em pé de igualdade ontológica. O foco não é o "sujeito", mas o emaranhado de forças entre eles. Isso fica evidente em *Leviathan*, um filme gravado em um barco de pesca industrial na costa de New Bedford (o mesmo porto de *Moby Dick*). Em vez de focar nas entrevistas com os pescadores, o filme foi gravado com dezenas de pequenas câmeras GoPro que eram jogadas ao mar, presas nos mastros, passadas de mão em mão, imersas no sangue dos peixes mortos e no lodo do convés. O resultado não é uma história sobre pescadores, mas um retrato cósmico e visceral do confronto simultâneo entre o homem, a máquina, o peixe, as gaivotas e o mar revolto.

Castaing-Taylor recusa a "distância de segurança" do intelectual analítico. O seu fazer sensível com as lentes pesadas em Pão de Açúcar passa a ser visto como um engajamento corporal traumático e estético. Você não filma o fim de um mundo de fora; as suas ferramentas são atravessadas pelo mesmo banzeiro artificial que sacode a vida dos pescadores. É a estética cinematográfica posta a serviço da reexistência, onde a imagem e o som operam como atos de pura insubordinação contra o esquecimento tecnocrático.

3. O Tecido das Ruínas e Reexistências:

O mormaço das três da tarde em Pão de Açúcar parece solidificar o ar. Sentado na popa do barco de madeira, sinto o peso dos equipamentos no corpo: o celular acoplado ao peito em um suporte de gravação contínua, e duas GoPros — uma fixa na proa, voltada para a linha d'água, e outra submersa, presa ao cabo de extensão. À nossa volta, o Baixo São Francisco não é um cenário; é um coral de vozes humanas e não humanas que disputam o direito de existir.

— *Olhe ali, Igor, o que o rio virou* — Seu Biu aponta com o remo para uma densa colônia de aguapés que flutua estagnada perto da margem alagoana. — *Isso aí não é limpeza não. É o rio parado, com fome de correnteza. O esgoto da cidade e a falta de cheia fazem a planta virar tapete. Bonito de longe, mas por baixo ela sufoca o peixe.*

Os aguapés, como plantas aquáticas que proliferam na agonia dos fluxos hídricos fragmentados, atuam como agentes ambíguos nessas ruínas ontológicas. Eles limpam, mas também anunciam o represamento, transformando o leito ancestral em uma sucessão de lagos artificiais geridos por comportas distantes.

De repente, um rasgo branco corta o azul cobalto do céu. Uma garça-branca-grande pousa com precisão cirúrgica sobre uma galhada seca e exposta pela maré baixa. Seus olhos amarelos e fixos escaneiam a lâmina d'água. Ela não espera a abundância; ela aprendeu a tática da escassez. Mais acima, um bando de andorinhas raspa a superfície do rio em voos rasantes e frenéticos, capturando os insetos que emergem do lodo aquecido.

— *Até o voo delas mudou, Biu* — comenta Seu Tonho, outro pescador veterano que nos acompanha nesta saída, ajeitando o chapéu de palha enquanto limpa um pedaço de corda. — Antigamente, a andorinha acompanhava o banzeiro da cheia. Agora, elas voam baixo porque o rio tá virando lago. Elas caçam na poeira d'água que a balsa levanta.

No mesmo instante, o som ambiente gravado pelo celular é invadido por um ronco grave, pesado e metálico que reverbera nas paredes de pedra do vale. É a balsa que faz a travessia entre Pão de Açúcar, em Alagoas, e Niterói, no Sergipe. Ela corta o rio transversalmente, como uma lâmina de ferro que rasga a comunicação longitudinal das águas. A balsa é a própria materialização da pressa colonial e do tempo tecnocrático: transporta caminhões carregados de mercadorias, carros e pressões urbanas, enquanto suas hélices potentes revolvem o fundo arenoso e esquelético do São Francisco, assustando os cardumes e acelerando a erosão das margens.

O banzeiro artificial provocado pela balsa atinge o nosso pequeno barco. A embarcação balança violentamente.

— *Segura a tarrafa, Tonho!* — grita Seu Biu, equilibrando-se na proa com a destreza de quem tem os pés moldados pela madeira e pela água.

A GoPro na proa captura o impacto da onda suja contra o casco, enquanto a máquina fotográfica no meu pescoço registra em rajada os rostos tensos dos pescadores contra o fundo opaco da balsa que passa. Há um contraste violento entre o ritmo ancestral da pesca e a pressa extrativista daquela estrutura de ferro.

Quando o rio se acalma minimamente, Seu Biu assume a posição. A tarrafa, com seus chumbos rústicos, é manejada como uma extensão de seus braços. *Chapim*. O som do impacto é captado pelo microfone direcional do celular. Submersa, a outra GoPro registra a rede se abrindo como uma medusa de nylon sobre o fundo revolvido pela balsa.

Lá embaixo, o mundo dos peixes é puro sobressalto. Um piau três pintas e uma traíra buscam refúgio nas raízes dos aguapés para escapar do turbilhonamento da balsa e do cerco da rede. Mas um piau branco e uma pirambeba terminam colhidos.

Ao puxar a tarrafa, Seu Biu descarrega as capturas no fundo do barco. A pirambeba debate-se, suas escamas reluzentes refletindo a luz dura do sertão. Aproximo a lente macro da câmera fotográfica. Pelo visor, a boca serrada do peixe parece morder o ar seco.

— *Essa daqui é bicho ruim de morrer, Igor* — diz Seu Tonho, observando a pirambeba. — Ela se molda em qualquer poça. *Pode faltar água, pode a balsa passar por cima, que ela dá um jeito. O piau já tá sumindo, mas a pirambeba fica comendo o que resta.* Ela aprendeu com a ruína.

Essa fala de Seu Tonho condensa a teoria que as lentes tentam decifrar: a adaptabilidade ontológica de que fala Anna Tsing (2019). A persistência da pirambeba e o uso dos aguapés pelas garças não são sinais de um ecossistema saudável, mas a prova de uma reexistência que brota do precário.

Olho para o gravador do celular: os ruídos combinados do motor da balsa ao longe, o chilrear tenso das andorinhas, o bater das asas da garça e a respiração pesada de Seu Biu formam a paisagem sonora desse Antropoceno ribeirinho. Minhas câmeras e dispositivos multimodais não buscam romantizar esse cotidiano, mas registrar as linhas de vida (Ingold, 2022) que teimam em não se romper.

O rio, esfaqueado pela infraestrutura extrativista e pela balsa que o atravessa, ainda pulsa nas mãos desses homens e no brilho resistente daquele peixe que, por fim, Seu Biu devolve mansamente às águas turvas do Velho Chico.

Já seu Manoel ajusta o motor de popa da sua canoa. Ele não olha para a água como um recurso, mas como um corpo que adoeceu. Para ele, o rio é o “Velho Chico”, uma

entidade que, como uma pessoa, cansa, sente e se vinga. — *Ele não fala mais comigo*, diz Manoel, sua voz rouca misturando-se ao vento. O rio está *emburrado*. Ele sente as bombas de sucção e as barragens como se fossem farpas cravadas no couro”.

Nesse momento, a agência não é apenas de Manoel. A água, ao se tornar amarga, torna-se um não humano com perspectiva própria. Ela não é natureza passiva; ela está em greve. O peixe — um ser não humano que se tornou raro — é a prova da ruptura desse diálogo ancestral. Seu Manoel não está apenas pescando; ele está praticando um luto ativo. Ele joga a rede não para extrair, mas para ver se, em algum lugar, o rio ainda responde.

Seu Manoel conhece o rio não pelos mapas de irrigação, mas pela memória da pele. Ao sentar-se na canoa, ele não pesca um recurso, ele entra em uma conversa. Para ele o rio é uma entidade que, se não ouvida, retira seu sustento como forma de protesto. Aqui, a teoria de Viveiro de Castro (2014) sobre o perspectivismo ganha um tom ético: o rio ver ribeirão como um invasor ou como um aliado. Quando Manoel descreve a amargura da água (salinização, por exemplo), ele está articulando a perspectiva de um rio que se transformou em uma criatura alheia a si mesma.

Seu José, ribeirão cujas mãos conhecem a textura de cada trecho do leito, não separa sua história da do rio. *O rio é meu sangue*, diz ele, enquanto observa o avanço do mar sobre o que antes era água doce. Aqui, o humano não domina a natureza; ele negocia sua sobrevivência com um "não humano" — o rio — que se tornou imprevisível.

Já outro encontro aconteceu em um remanso do rio, onde a correnteza desacelera e as plantas aquáticas criam um labirinto verde. Eu, antropólogo, encostei minha canoa ao lado do barco do pescador, enquanto a enorme balsa comandada pelo barqueiro diminuía a velocidade para não criar marola, flutuando majestosa a poucos metros de nós.

O vento soprava suave, balançando as copas das árvores na margem, e o chamado das aves parecia servir de trilha sonora para aquele encontro improvável.

— *Bom dia, doutor!* — gritou o barqueiro, com a voz grave que competia com o ronco do motor da balsa. — *O rio está com uma vontade danada de subir hoje, ouvi dizer pelos mais velhos que a cheia vem cedo.*

O pescador, que lutava para desembaraçar um pequeno peixe de sua rede, olhou para cima e sorriu, limpando o suor da testa.

— *O barqueiro tem razão, a água traz cheiro de terra nova* — disse o pescador, enquanto devolvia um peixe menor, ainda prateado e inquieto, para o rio. — Os cardumes já mudaram o rumo, estão mais próximos da margem, fugindo do curso mais forte.

Eu anotei algo em meu caderno, mas parei para observar o movimento deles.

— E como vocês interpretam essas mudanças para o trabalho de vocês? — perguntei, tentando captar a sabedoria contida naquela rotina.

— *Veja as plantas aquáticas* — respondeu o pescador, apontando para os aguapés que passavam. — Se elas descem muito rápidas, o tempo vai fechar. Se ficam paradas aqui no remanso, é porque o rio está segurando a força.

O barqueiro soltou uma risada, ajustando o leme da balsa para manter a estabilidade.

— *A gente estuda o rio no papel, doutor, mas o rio se estuda na pele. Ele avisa antes de acontecer. O vento que bate agora não é o mesmo de ontem; esse traz um aviso de mudança.*

As aves voaram baixo sobre nós, num mergulho preciso em busca de alimento, ignorando nossa presença.

— Vocês dois são os verdadeiros guardiões desse fluxo — comentei, sentindo a importância daquele momento.

— *Nós somos apenas parte do que passa, como a folha que cai* — concluiu o pescador, voltando sua atenção para a água. — *O senhor é que escreve a história, mas quem escreve a vida somos nós, tentando atravessar esse rio todo santo dia.*

A balsa começou a acelerar lentamente, a canoa balançou com o movimento da água, e cada um seguiu seu rumo, deixando para trás apenas a marca silenciosa do encontro sobre o espelho do rio.

Nosso trabalho etnográfico é mediar essa conversa: ao gravar o som do rio batendo na madeira da canoa, a antropologia torna-se o veículo que permite que essa perspectiva não humana ecoe nos fóruns de discussão sobre dona Maria, ao esculpir a madeira da Ilha do Ferro, pratica uma forma de diplomacia interespecie. Ela não se impõe uma forma à madeira, ela escuta o que o tronco da raiz, muitas vezes retirado do leito do rio, quer ser.

Nas palavras de Anna Tsing (2019), ela habita as ruínas e, nelas, encontra algo que sobreviveu. O ato de esculpir é, para ela, um pacto: ela devolve ao rio a dignidade que a sociedade lhe retirou através da poluição e do represamento. Através do audiovisual, ao documentar o detalhe das mãos de Maria em contato com a textura áspera da madeira, revelamos uma ecologia decolonial (Ferdinand, 2022) que não se sustenta no domínio, mas na aliança: o humano e a madeira cooperam para que, diante da morte do rio, uma nova vida – a arte – possa florescer. Antropoceno.

Ao capturar a sensibilidade desses encontros, não estamos apenas produzindo imagens; estamos praticando o “o torna-se mundano” de Donna Haraway (2016). Cada frame editado que coloca a fala do pescador lado a lado com o som das águas do São Francisco é uma recusa à hierarquia colonial. A antropologia aqui é o ato de ser afetado pela catástrofe e, através dessa afetividade, construir uma memória que não aceite o desaparecimento do rio como um destino. É, enfim, a construção de um arquivo de reexistência em tempos de ruína.

A brisa noturna soprava leve, trazendo aquele cheiro inconfundível da noite na beira do rio, e de redes estendidas que só quem vive nas proximidades das ruas da Alegria e São Francisco, conhece. A luz amarelada dos postes da orla iluminava o pequeno grupo reunido, como de costume, em torno das histórias que o rio sempre se encarrega de renovar.

Ali, naquele ponto de encontro que já virou quase uma instituição, a Rua da Alegria encontrava a São Francisco em uma comunhão silenciosa, mas cheia de vida. Não era apenas um lugar de passagem; era o porto seguro de quem entende que a vida, assim como a maré, tem seus ciclos.

O fogo, agora em brasas vivas, desenhava sombras longas nas margens, enquanto o murmúrio do rio servia de pano de fundo para aquela aula de vida que não precisava de

livros. A hierarquia ali não era por mando, mas por tempo de rio. Nininho, Zezinho e o velho Barnabé ocupavam os lugares de honra, os guardiões da memória; enquanto Marcelo, Toninho e Thiago completavam a roda, os braços fortes e os olhos atentos que absorviam cada sílaba dos mais velhos.

Barnabé, que observava o rio com a calma de quem já viu muitas cheias e secas, soltou uma nuvem de fumaça e começou:

— *O rio tem um diário, meus jovens* — disse ele, a voz rouca equilibrando-se com o som da correnteza. — *E o que a gente lê nele hoje, amanhã já é outra história. Vocês, Marcelo, Toninho, Thiago... vocês têm a força da juventude, mas o rio exige a paciência dos cabelos brancos.*

Nininho completou, com aquela serenidade de quem conhece cada reentrância da margem: — *É, a gente aqui não só pesca. A gente traduz o que a água tá dizendo. Quando o rio tá com o passo mais pesado, a gente avisa. E vocês, que estão com a gente todo dia, precisam aprender a sentir o tremor da terra antes da chuva, o cheiro da água quando ela tá pedindo respeito.*

Zezinho, enquanto ajustava o fogo, olhou para o grupo e emendou: — *O pessoal de fora acha que é só jogar rede. Eles não entendem que, para ser pescador da Rua da Alegria e da Rua do Boga, da São Francisco, você precisa ser parte da morada. A gente acumula a pesca, mas o que a gente realmente guarda é o saber.*

Marcelo, o vizinho de frente, que trazia na sacola o fruto do dia, ouvia tudo com reverência. Ele, Toninho e Thiago trocavam olhares, sentindo o peso daquela herança. Para eles, a tecnologia do celular ou a rapidez da era digital não alcançavam a precisão daquela leitura ancestral.

— *A gente vê as mudanças chegando* — disse Thiago, abaixando a voz. — *A gente vê o território apertando, as coisas mudando lá fora. Mas aqui, nessa roda, o tempo é outro. É o tempo da gente passar pra vocês, Nininho, Zezinho, Barnabé, o nosso respeito, e vocês passarem pra gente o segredo de saber ler a maré.*

Toninho deu um riso frouxo, reforçando a união: — *A gente é a continuação. Quando o Barnabé não puder mais ler a água pela cor, a gente vai estar aqui pra descrever pra ele o que o rio tá contando. A gente forma uma linha só.*

O rio corria, testemunha daquela transmissão silenciosa. Ali, entre a sabedoria dos mais velhos — Nininho, Zezinho e o mestre Barnabé — e o vigor dos mais novos — Marcelo, Toninho e Thiago —, a identidade daquele povo se mantinha firme. Eles não apenas habitavam a margem; eles eram a própria memória do rio, assegurando que, enquanto aquela fogueira ardesse, a história das águas jamais seria esquecida.

4. Por uma Ética da Presença e o Futuro na Ruína:

O crepúsculo em Pão de Açúcar não cai sobre o horizonte; ele escorre pelas encostas de pedra, tingindo o espelho partido do São Francisco com uma tonalidade que flutua entre o cobre e o sangue arterial. Sentado na Ilha do Ferro, com os pés imersos na lama salobra que queima a pele com a aspereza da intrusão salina, observo os últimos arranjos do dia. Ao meu lado, as lentes pesadas da câmera fotográfica repousam sobre o colo, o metal resfriando-se rapidamente no vento do fim de tarde, enquanto o celular, ainda acoplado ao suporte, mantém sua luz estroboscópica piscando, testemunha digital que esquadrinha o espectro sonoro do lugar. A GoPro subaquática, recolhida de seu mergulho sob as raízes sufocadas dos aguapés, drena pequenas gotas de uma água que já não corre com a força de outrora, mas que repousa, pesada e turva, como um fluido espesso gerido por engrenagens invisíveis a quilômetros daqui.

Dona Maria passa os dedos calejados pelos veios de um tronco de raiz resgatado do leito do rio, esculpindo não uma forma previamente idealizada, mas desatando um nó que a própria madeira guardou em seu tempo de submersão. Cada lasca que cai no chão batido é um foto-traço de um pacto que teima em não se desfazer.

— O rio não morreu, Igor — ela diz, sem desviar os olhos da goiva que rasga a matéria vegetal. — Ele só tá recolhido, guardando as memórias dele onde as comportas

da usina não alcançam. A gente esculpe o que sobrou para que o esquecimento não lamba o resto.

Sua voz, captada pelo microfone direcional, sobrepõe-se ao ronco grave da última balsa que atravessa em direção a Niterói, no Sergipe. A balsa corta o rio transversalmente, uma cicatriz flutuante de ferro que revolve o fundo esquelético e levanta uma poeira d'água que as andorinhas, em seus voos rasantes e desesperados, tentam contornar. O impacto de seu banzeiro atinge a margem, sacudindo a canoa de Seu Manoel atracada logo adiante. O motor de popa da canoa silencia, mas o estalo da madeira contra as pedras da margem reverbera como um eco de insubordinação. Seu Manoel olha para o rio não como quem contempla uma paisagem degradada, mas como quem vela um parente que entrou em greve de silêncio. Para ele, o Velho Chico retirou sua voz porque os homens esqueceram a gramática da reciprocidade; o rio tornou-se amargo porque cansa de ser tratado como zona de sacrifício.

Mais acima, na galhada seca de uma jurema morta pela seca, a garça-branca-grande permanece imóvel. Ela não caça mais no ritmo das cheias que outrora fertilizavam as roças de subsistência; sua imobilidade é a própria estética da escassez, uma arte de notação viva nas ruínas ontológicas do Antropoceno sertanejo. Abaixo dela, no fundo do barco de madeira de Seu Bui, o piau branco e a pirambeba dão seus últimos suspiros. A pirambeba, com suas escamas reluzentes que espelham o céu de azul cobalto em fragmentos, exibe uma adaptabilidade ontológica que desafia nossa percepção de vida plena. Ela sobrevive no precário, alimenta-se dos destroços do colapso silencioso e, mesmo contida pela malha de nylon da tarrafa, reexiste.

Este fazer sensível — este emaranhamento metodológico que tensiona a escrita etnográfica através da antropologia multimodal — revela-se, portanto, não como um capricho técnico, mas como uma exigência ética e política de testemunho. Ao permitirmos que o tremor do barco provocado pela balsa, o grito das andorinhas, a textura áspera da madeira esculpida e o vibrar desesperado das nadadeiras dos peixes operem diretamente sobre o material audiovisual, estamos praticando o "tornar-se mundano" de Donna Haraway. Recusamos a distância de segurança do intelectual analítico para habitar o estilhaçamento.

A imagem e o som, longe de operarem como meras ilustrações de um diagnóstico ecológico, convertem-se em dispositivos de tradução cosmopolítica e diplomacia interespecies. Eles restabelecem a espessura fenomênica de um território fraturado pela herança colonial e pela modernização tecnocrática. Registrar as ruínas do Baixo São Francisco em Pão de Açúcar não é documentar o fim apocalíptico de um mundo, mas mapear as linhas de vida que continuam a se tecer através do precário.

É transformar o registro da catástrofe em um arquivo de reexistência, um ato de hospitalidade da terra onde a voz da margem e a agência resiliente do rio gritam, obstinadas, acima do ruído ensurdecedor das turbinas e do silêncio imposto pela escassez. Enquanto o rio teimar em resistir sob a superfície imperturbável, nossas lentes e gravadores continuarão abertos, sustentando o peso de suas existências e multiplicando mundos que se recusam a desaparecer.

Referências Bibliográficas:

CASTAING-TAYLOR, Lucien; PARAVEL, Véréna. *Leviathan*. (Filme/Documentário). **New Bedford: Sensory Ethnography Lab (SEL)**, Harvard University, 2012.

CASTAING-TAYLOR, Lucien. *Sweetgrass*. (Filme/Documentário). Montana: Sensory Ethnography Lab (SEL), Harvard University, 2009.

DE LA CADENA, Marisol. *Mundos andariegos: seres-terra e a política além da natureza*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

FERDINAND, Malcon. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

INGOLD, Tim. *Linhas de vida*. Petrópolis: Vozes, 2022.

MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STENGERS, Isabelle. ***Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências***; tradução Fernando Silva e Silva. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

TSING, Anna Lowenhaupt. ***Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno***; edição Thiago Mota Cardoso, Rafael Vitorino Devos. – Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, Anna Lowenhaupt. ***O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo***. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VEDANA, Viviane. ***"No mercado tem tudo que a boca come: Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo"***. Tese (Doutorado em Antropologia Social), UFRGS, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. ***Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins***. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. ***Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural***. São Paulo: Cosac Naify, 2015.