A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, apresenta:

3º FESTIVAL DE CINEMA INFANTIL DE BH

CINEMADEBRINQUEDO.COM.BR

Catálogo

2023

REALIZAÇÃO:

MGS
Minas Gerais Administração e Serviços S.A.

PROJETO REALIZADO PELA SOCIEDADE CIVIL COM RECURSOS ORIUNDOS DA POLÍTICA DE FOMENTO À CULTURA MUNICIPAL

INCENTIVO:

LMIC
LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA

CULTURA

PREFEITURA BELO HORIZONTE
TRABALHANDO POR UMA cidade + feliz

Projeto 2496/2021

Apresentação

O 3º Festival de Cinema Infantil de Belo Horizonte – Cinema de Brinquedo, aconteceu de 11 a 15 de janeiro de 2023, no Cine Santa Tereza. Foram exibidos 26 curtas originários de 11 estados brasileiros e de países como Canadá, Bélgica, Alemanha, Coréia do Sul, Estados Unidos e Catar.

O festival é coordenado por Cardes Monção Amâncio e Daniela Pimentel e tem como objetivo proporcionar uma programação audiovisual e cultural para o público infanto-juvenil.

A curadoria desta edição, composta por Diego Souza e Iakima Delamare, selecionou filmes de ficção, documentários e animações que propiciam o acesso das crianças a temas contemporâneos relevantes.

O 3º Festival de Cinema Infantil de BH – Cinema de Brinquedo exibiu filmes que desafiam noções fechadas sobre a infância, programando obras que convoquem brincadeiras que vão além da tela das TV's e dos smartphones e despertem o desejo das crianças de retomar o contato com a natureza após o período de clausura proporcionado pela quarentena.

Os filmes, de forma lúdica, convidam a garotada a refletir sobre o ciclo da vida e do luto, sem descartar o papel da preservação ambiental em relação à rotina humana. "Buscamos para esta edição do festival produções que valorizam a autonomia de agir e de criar das crianças, propiciando modos de fazer em associação a elas, ao invés de tomá-las apenas como elementos do filme", destacam os curadores Diego Souza e Iakima Delamare.

De acordo com eles, todos os filmes selecionados apresentam classificação livre e, para efeito de organização, as sessões foram elaboradas de modo que os filmes de maior apelo aos mais novos se encontrem em uma mesma sessão, enquanto obras que demandam um repertório maior de vivências das crianças, seja pelos temas abordados ou pela necessidade de acompanhar legendas, estão programadas em outras.

Além das sessões no Cine Santa Tereza foram realizadas sessões em escolas públicas, centros culturais, oficinas de introdução ao cinema de animação e o seminário "Encontros de Cinema e Educação".

O festival é patrocinado pela MGS, através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.

Seminário Encontros de Cinema e Educação

Como parte da programação das 3º e 4º edições do Festival de Cinema Infantil de Belo Horizonte, em parceria com o Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA) da Faculdade de Educação FaE/UFMG, foi realizado o seminário Encontros de Cinema e Educação.

A programação contou com quatro mesas temáticas e dezessete debatedores. Foi realizada nos dias 13 e 14 de novembro de 2023, no auditório Neidson Rodrigues da FaE/UFMG.

A proposta é promover instigantes conversas acerca do ensino e aprendizagem do audiovisual em diversos espaços e territórios. Antes de cada mesa foram exibidos vídeos de até dez minutos, selecionados pelos participantes, como amostras dos trabalhos que estes vêm realizando no campo da educação e das imagens em movimento.

As apresentações foram transmitidas ao vivo e as gravações estão disponíveis no canal do Youtube da FaE/UFMG (https://cutt.ly/encontro_cine). Neste catálogo você encontra as transcrições das mesas.

Mesa 1: Cinema e Quilombos – Fazer juntos

Cardes Monção:

Beatriz Lindemberg é formada pela Universidade Federal do Espírito Santo, tem especialização em literatura brasileira contemporânea e é pós-graduada em cultura e educação. Ela é sócio-fundadora do Instituto Marlin Azul, coordenadora dos projetos da Instituição como "Revelando os Brasis", que foi iniciado em 2004, o projeto Animação Núcleo Anima Azul, iniciado em 2002, e o Cine Quilombola, iniciado em 2022.

Mariana de Lima, de Goiás. Fez graduação em cinema pela UFF, mantém vínculo com o laboratório Kumã, foi redatora da revista cinética, trabalhou como oficineira no projeto Cine Quilombola do Instituto Marlin Azul, e tem interesse nas relações possíveis entre a criação de imagem e as políticas comunitárias e integra a associação Mulheres Coralinas na cidade de Goiás.

Alexia Mello, possui mestrado em educação pela Faculdade de Educação da UFMG, licenciatura em artes plásticas pela Guignard da UEMG, bacharelado em comunicação social pela UNI, atua como educadora audiovisual, cinegrafista e montadora em diversos projetos, especialmente aqueles que são realizados junto com comunidades quilombolas e indígenas, os coletivos culturais e as juventudes.

E Ana Bárbara Ramos, de João Pessoa. Cineasta, produtora, educadora e gestora de projetos especializados na área de cinema audiovisual, educação e infâncias. É mestre em letras e graduada em comunicação social, ambos pela Universidade Federal da Paraíba. À frente da "Semente" escola de educação audiovisual desde 2014, desenvolve ações de impacto social nas áreas de educação, cinema e audiovisual. Atualmente coordena o projeto 'entre palavras, imagens e sons', uma metodologia audiovisual para apoiar o processo de alfabetização e práticas de letramento. É membro da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro 'APAN', do núcleo de educação transformadora da Paraíba e da Rede Kino rede Latino-americana de educação, cinema e audiovisual.

Quero agradecer a presença de vocês. Que bom a gente ter esse espaço aqui para conversar sobre o cinema dos quilombos, com projetos tão importantes de intermediar a tecnologia, as narrativas, a tecnologia das narrativas cinematográficas e a tecnologia dos equipamentos também. A gente assistiu um pouco do trabalho que vem sendo desenvolvido e acho que o cinema dos quilombos, assim como o cinema indígena, ele é um cinema de vanguarda. Porque é um cinema que está represado durante muitos anos, a gente sabe das dificuldades que os realizadores negros e negras têm tido ao longo das décadas de fazer seus filmes. Agora nos últimos anos, isso mudou um pouco por causa dos editais afirmativos, do acesso aos equipamentos. A gente pode até falar em uma pujança assim de... ainda esperamos muito mais filmes, mas agora vários filmes estão circulando por festivais, chegando às salas de cinema, feito por realizadores e realizadoras negros e negras.

E o cinema dos quilombos também, quando eu falo do cinema dos quilombos, eu penso em um cinema que é feito tanto por quilombolas quanto por aliados não quilombolas, das lutas. Eu organizo uma mostra que se chama Cinema dos Quilombos e a gente tem recebido filmes dentro desse espectro. E já temos inscritas mais de 100 produções, que estão sendo exibidas aos poucos a gente já está indo para a quarta mostra ano que vem, e são filmes que vocês já exibiram, algumas produções a partir dos projetos de vocês. Então é uma satisfação ver essas obras circulando e agora a gente vai ter uma oportunidade de ouvir um pouco dos processos que estão por trás dessas obras, dos processos que trazem para nós os povos originais e espantam as máquinas de devorar mato. Então, Beatriz, por favor, podemos começar por você.

Beatriz Lindemberg:

Obrigada, Cardes pelo convite. Muito bom. Adorei os filmes. O nosso acabou que, como é um filme que está ainda em construção, a gente nem colocou da onde ele é. Ele foi um filme feito numa região do Espírito Santo, no Norte, na divisa com a Bahia, quase na divisa com a Bahia, que é um lugar que chama Sapê do Norte em Conceição da Barra.

É um filme que está em construção ainda, depois fiquei pensando se esse era o melhor filme para a gente mostrar, mas em geral os filmes desse projeto têm 20-25 minutos, 30, então a gente ficou nesse. E também um pouco para ouvir o retorno das pessoas que estão aqui sobre esse trabalho. Mas eu sou do Instituto Marlin Azul, lá de Vitória, e a gente tem 3 experiências muito diferentes de relação com comunidades quilombolas para realização de filmes.

O Instituto é uma OS, de 1999, e desde esse período a gente desenvolve projetos em escolas públicas municipais e instituições. Então é um projeto de cinema de animação, para introduzir a linguagem do cinema na rede pública, no ensino fundamental, e no infantil agora também. Então eu não sei, Cardes, se você chegou a ver o filme de animação mais recente que foi realizado em uma comunidade quilombola, que foi uma experiência muito nova pra gente, uma comunidade do Rio Grande do Norte, que é o Flores da Macambira. Mas o que eu queria dizer é que são filmes de 3 projetos diferentes e eles são feitos de formas muito diferentes, porque eu acredito que a forma como a gente chega na comunidade determina um pouco como vai ser o trabalho, como vai ser o contato. Alguns já de simbiose imediata e outros que você tem que fazer uma conquista, que você vai chegando aos poucos. Então, esse que foi apresentado aqui, que é parte de um filme que está sendo feito. Ele é o mais recente...

A gente já tem quatro filmes produzidos nesse projeto, e esse é o que não foi lançado ainda, está em construção. E esse é o trabalho que está envolvido agora, nesse momento. Mas ele veio de uma outra experiência, que é o Revelando os Brasis, que é um projeto voltado para a comunidade de até 20.000 habitantes do Brasil inteiro, que a gente convoca as pessoas, acima de 18 anos para mandar as histórias que elas gostariam de transformar em filmes. E muitas dessas histórias chegaram de autores de comunidades quilombolas. Então o projeto acabou realizando filmes...

As pessoas que mandam as histórias e têm as histórias selecionadas, passam por um processo de imersão, onde elas aprendem como daquela história se faz um filme. Então com aulas durante 15 dias, as pessoas se juntam e são aulas de roteiro, direção, fotografias, som, edição e tal. E depois, voltando para as comunidades ou para as cidades, cada pessoa monta uma equipe local e a gente organiza 2 ou 3 profissionais que vão se juntar a essa equipe local para realizar o filme. Isso é mais ou menos como acontece no Revelando Brasis, que a Bárbara Ramos já teve também junto com a gente no processo depois de difusão.

Todos esses trabalhos eles atravessam essas 3 etapas, que são: a formação, a produção e depois a difusão e o lançamento nos próprios lugares. E depois essa circulação em festivais de cinema, mostras e convites que a gente recebe para exibir os filmes também. E no próprio site desses projetos.

Mas na edição mais recente do Revelando os Brasis, de 15 filmes, de 15 histórias selecionadas, 5 eram de autoria de pessoas moradoras de comunidades quilombolas. E aí, nesse momento da circulação dos filmes pelas cidades a gente fez uma programação só de filmes quilombolas para as comunidades quilombolas. Foi muito legal fazer para as comunidades e para a gente também. Fazer essa mostra aqui, só com filmes quilombolas, e uma dessas sessões... Eu estou contando essa história comprida porque esse projeto nasceu dessa experiência. E em uma dessas sessões, um rapaz da plateia, é um filme dentro das comunidades, a gente monta um cinema ao ar livre e a comunidade vem assistir. E aí no final de uma dessas sessões, uma das pessoas da plateia falou "gostaria de fazer um comentário muito importante de a gente ver os filmes de outras comunidades, eu nunca vi filmes quilombolas feitos pelas comunidades, é a primeira vez". E eram filmes do Mato Grosso, do Tocantins, do Espírito Santo, de Minas, eles eram bem variados. Foi muito importante isso porque a gente se identifica demais nas semelhanças e nas diferenças também. E aí a gente vai vendo como as outras comunidades solucionam as questões e como é que elas estão lidando com questões que são muito parecidas. Aí ele disse, "como vamos fazer para esses filmes circularem mais em comunidades quilombolas? Isso é muito importante, promover essa circulação." Na época a gente fazia DVDs desses trabalhos e a gente começou a fazer uma distribuição de DVDs e tal, mas é bem limitado isso também. E essa fala ficou ecoando na gente lá no instituto, como vamos fazer para esses filmes circularem? Como vamos fazer para esses filmes circularem?

E aí a gente fez algumas tentativas nos editais, não funcionaram muito bem, até que um dia funcionou. A gente botar telões em comunidades quilombolas do Espírito Santo para circular com filmes quilombolas por essas comunidades. E a gente começou um desses filmes do Revelando Brasis havia sido feito lá no Espírito Santo, então era uma comunidade que a gente conhecia, eu pessoalmente, não tinha noção do número de comunidades no Brasil. No Espírito Santo, especialmente, eu conhecia 3 comunidades no norte do Estado. E aí, quando você vai entrando, vai conhecendo melhor e vai pesquisando e vai conversando com pessoas, são centenas de comunidades, são centenas, o Brasil é completamente quilombola. Então a gente começou com essa comunidade que a gente já tinha tido esse contato e a partir dali, mas como é que a gente vai chegar nesses lugares, que a gente não conhece e propor a montar uma tela. Acho que tem uma delicadeza muito grande da forma como você chega nos lugares e propõe um projeto que vem de fora. Como fazer, como reverter isso?

Mas enfim. E aí, nessa de colocar as telas em comunidades, inclusive novas, que a gente não conhecia, em chegar, propor, explicar qual era o trabalho. A gente vai fazer uma sessão com filmes quilombolas sem ter nada desse lugar? Sem ter uma imagem local? Vamos fazer uns registros daqui da comunidade, vamos ver o que a gente faz e aí isso acabou resultando neste projeto do Cine Quilombola ou Cinema de Griô.

E a ideia que a gente desenvolveu foi que as próprias pessoas fizessem imagens e aí a gente foi de uma certa maneira, inventando esse jeito de fazer que Mari vai depois contar um pouco mais detalhadamente esse jeito de fazer junto, todo mundo fazendo junto, todo mundo filmando a partir de alguns dispositivos. E tem sido um mergulho cada vez mais profundo para gente e delicioso, com um retorno muito rico e amoroso que eu tenho visto esses trabalhos. Então, basicamente, a gente chegou nesse projeto dessa forma, um projeto apontando para o outro. Eu vou passar aqui o microfone e depois a gente pode falar um pouquinho mais.

Mariana de Lima:

Bom dia gente, obrigada. É muito bom estar na mesa com vocês. Deixa eu pegar o gancho imediato da Bia. Era isso, antes era a ideia de fazer uma mostra para exibir filmes de outras comunidades quilombolas nessas comunidades, e aí, bom, vamos fazer imagem então?

Mas aí a gente gosta de fazer filme e a galera lá gostava de fazer filme também, então a gente foi logo fazer um filme, em cada uma dessas. E a gente vinha de uma experiência, eu e as minhas outras duas companheiras do Kumã, que é um laboratório de pesquisa da UFF, que foi um dos organizadores do Inventar com a diferença que vocês também participam dessa pedagogia. Então eu, Cintia Ferreira e Márcia Medeiros, nós três vínhamos de uma experiência experimentando esse tipo de mexer com imagens, de experimentar exercícios com cinema, exercícios com imagens e exercícios com som com pessoas não inicializadas e não familiarizadas com o cinema.

E aí a gente pegou isso que a gente tinha muito contagiada, junto com as coisas que Bia já trazia dos outros projetos e fomos encontrar com essas comunidades. Eu vou falar, mais especificamente desse trecho que a gente acabou de escutar, porque acho que fica mais concreto. É uma pergunta que norteava sempre era, como é que o cinema pode participar do movimento em curso? Mais do que trazer qualquer coisa nova, como é que a gente participa desses movimentos em curso, desses lugares? E tomando a participação como um movimento duplo, que vai acolher o que aquela comunidade está pronunciando e também vai propor desvios, de como que a gente pode olhar diferente para uma mesma coisa? Como é que a gente pode filmar uma roda de coco de cima da árvore, por exemplo? Então a gente propõe uma série de exercícios, primeiro de relação entre nós e eles, pra gente se conhecer, porque as oficinas duram quatro dias. Então é pouco tempo... mas é muito tempo, a gente sempre sai de lá aparecendo que passou quatro meses. Porque eu acho que como encurta, tem uma intensidade diferente. A gente se dá a conhecer e deles e delas se darem a conhecer também. Então radicaliza, é uma espécie de intimidade que raras vezes eu experimento na vida em outros lugares, porque é um encontro muito íntimo num período curto.

E aí a gente fez o seguinte, em todos esses lugares. Como a gente vinha dessa pedagogia do Inventar, a gente usou do dispositivo da carta, mas não especialmente para fazer um filme carta, era mais como um dispositivo relacional. A gente propunha que as pessoas escrevessem cartas, contando um pouco ali do lugar e enfim, endereçando a alguém, que o filme fosse também esse modo de correspondência. A princípio, a gente tinha a ideia de que seria interessante uma comunidade se corresponder diretamente com a outra. Mas depois as pessoas escolhiam pessoas muito específicas para endereçar as cartas. E isso meio que intensificava a intimidade, o jeito de escrever, quando estava escrevendo uma pessoa específica.

Então, isso acabou virando assim. E a carta sempre muda o jeito que a gente está montando os filmes que apresentam, conforme o contexto, então tem filmes que as cartas são muito mais proeminentes, que as cartas ditam, o início, meio e fim - que o filme se parece com a estrutura de uma carta. E tem filmes como esse, que a gente começou a assistir, que a carta foi mais uma espécie de roteiro. Essas cenas que a gente assistiu, estavam na carta do Etinho, que é aquele rapaz que pesca de verde. Ele falava de saudade, ele escreveu para o avô e para a avó. E lembrava da avó trançando o cabelo e cantando na varanda, lembrava do avô tratando dos porcos e lembrava deles pescando, porque são uma família de pescadores.

E aí que a gente perguntava quais as imagens que você gostaria que a gente produzisse, que a gente filmasse aqui juntos, que se relacionam com essa carta que você escreveu. Ele elencou essas três imagens, aí eu falei “Seu avô ainda está vivo, sua avó?”. Etinho, “não”, e como a gente faz então? “Ah, meu irmão pode fazer minha avó, eu posso fazer meu avô”. Então tem esse movimento de encenar no caso do Etinho, aquilo que ele apontava na carta. Então ele vai lá, não tinha porco, tinha galinha, ele faz o avô dando comida para as galinhas. A irmã trança o cabelo, eles saem para pescar. Então a carta ficou sendo este dispositivo relacional da gente entrar em contato, já estar ali, quase que no meio de uma relação que a gente não conhece, nem quem está escrevendo, nem quem está recebendo, mas a gente está participando de algum jeito, e esse indicativo de quais são as imagens que vão ser filmadas.

E aí, só para terminar já também... Nesse sentido de que o cinema pode ser aquilo que acolhe e que desvia o próprio cotidiano. O Quino já tinha pronunciado - o Quino é aquele cara de azul, mais velho. Ele já tinha pronunciado aquela embaixada, sei lá, milhões de vezes. A Beth já tinha tirado aquela roupa do varal milhões de vezes. Mas o Raí nunca tinha vestido aquela roupa. Então foi assim, um pouco a presença do filme... que veste aquele menino pela primeira vez. Então, acho que tem esses movimentos de dizer nessa imagem alguma coisa que já está sendo dita há milhões de anos e dizer também pela primeira vez algumas coisas. É isso, depois eu volto.

Alexia Melo:

Bom dia, obrigada a todos e a todas pela presença e pelo compartilhamento de ideias. Vou contextualizar esses trechos. Eu trouxe trechos porque os vídeos também são longos, eles estão inteiros no meu canal do Youtube, Alexia Melo audiovisual, então quem tiver interesse. Eu trouxe esses trechos, porque eles fazem parte da minha dissertação de mestrado que foi realizada aqui na Faculdade de Educação e eles dizem respeito a um pouco desse papel do audiovisual dentro da comunidade.

Eu ofereci uma oficina de audiovisual que partiu de um projeto escrito pela própria Associação Quilombola, - e isso tem a ver com esse novo contexto de política pública também, onde as associações começam a se organizar, e com ajuda desses parceiros que o Cardes estava falando, conseguem escrever projetos e captar recursos para executar as próprias ideias da comunidade. Esse projeto especificamente foi nesse contexto. Ele, inclusive, se chamava Formação de Lideranças e Agentes Culturais no Quilombo Mato do Tição. Então essa preocupação de criar jovens que pudessem levar a cabo as tradições, levar a cabo as demandas dos ancestrais.

A gente fez uma oficina que durou o ano inteiro porque justamente eu já tinha intenção de fazer pesquisa de mestrado, então eu estendi essa oficina para durar o ano inteiro, no sentido da gente conseguir captar todas as festas que aconteciam ao longo do ano na comunidade e também propor outros registros mais cotidianos.

Minha trajetória vem do vídeo popular, vem da comunicação comunitária, vem das redes, onde atuei principalmente no projeto rede jovem de cidadania, Eu acho que essas pedagogias a gente vem pensando há muito tempo, de como lidar não só com comunidades quilombolas, mas com os jovens moradores de vilas e favelas, com povos indígenas, com pessoas e coletivos que estão em várias situações.l. As metodologias a gente vai. inventando ao longo do tempo e de acordo com as pessoas com as quais a gente vai trabalhar, podendo ser professores de escola pública, jovens, entre outros.

No caso do Matição, eu acho que a questão era registrar as tradições e promover um diálogo entre a geração mais nova e a geração mais velha. O aprendizado a partir das questões levantadas pelo audiovisual, proporcionou várias situações em que as juventudes lá do quilombo tiveram que lidar. E inclusive desmistificou várias ideias que eu tinha, a priori, de que os mais novos conversavam muito bem com os mais velhos, porque os mais velhos são muito contadores de causo, então eu imaginei que isso era uma prática cotidiana. Na hora que a gente vai para real, a gente vê que tinha um certo medo dos mais novos perguntarem coisas para os mais velhos. Essa questão do território, eu também tinha na mente que elas andavam pelo território, visitavam o rio a hora que queriam, e isso também foi desmistificado. Fizemos juntos esse passeio e tinha jovem que não gostava de nadar, tinha jovem que não ia ao rio desde que era pequena. E elas nunca tinham ido no rio em grupo assim, misturando a geração mais nova com a geração mais velha.

Então, por causa do audiovisual, um registro cotidiano também é um registro que afeta, elas ficaram muito animadas com esse registro, “ah, nossa, demonstra união, é família, a gente está brincando, a gente está à vontade” e a câmera também à vontade, passando de mão em mão. A gente cria essa falta de hierarquia dentro da própria produção audiovisual, valorizar todas as pessoas que estão compondo essa produção, desde a pessoa que faz o arroz temperado, até o que ajuda a carregar, todo mundo está junto. Eu acho que isso também diz muito sobre as produções em comunidades quilombolas.

O primeiro vídeo, Judas e o Bando, é um registro de uma tradição, que também teve toda essa dificuldade, por ser uma gravação de noite, as meninas tinham medo das máscaras, dos mascarados. Eu não sabia que isso ia acontecer, eu achei que as jovens tinham crescido lá, então nem aventava essa possibilidade de terem medo. Foram várias descobertas, inclusive uma das jovens que sempre teve muito medo, se sentiu mais à vontade, pois a câmara possibilitou entrar em lugares onde ela não entraria se não estivesse gravando.

O Passeio no Rio é um registo cotidiano, mostrando como o audiovisual pode estar presente nos batizados, nos aniversários, em eventos da comunidade, criando arquivos pessoais de cada comunidade. Nós fizemos questão de deixar um HD lá para eles terem todas as imagens que eu já fiz do Matição desde 2010. A gente reuniu tudo o que já foi feito, para eles terem o registro dessa passagem do tempo também.

E o terceiro vídeo, que é o Vô João e as galinhas, surgiu a partir de uma proposição que fazia parte do que chamávamos desafios audiovisuais, Elas sorteavam uma proposição e eu deixava livre para executarem como gostariam. Então, no caso desse vídeo do Vô João, a proposição era gravar a horta, gravar as plantas, gravar os remédios, no sentido de provocar que elas perguntassem sobre os tipo de planta, que tipo de remédio poderiam fazer e as jovens resolveram parar o avô ali e conversar sobre o cuidado com as galinhas. E aí era outra coisa também que eu imaginava, elas cresceram ali, elas devem cuidar de galinha. Não, não cuidavam de galinha, não gostavam de galinha e o fato de conversar com o senhor João, reativou uma coisa da infância delas, pois ele as colocava para cuidar das galinhas. Já na adolescência, elas não estavam dando tanta importância para aquilo cotidianamente. Então, ao escutar o avô, elas falaram, “nossa, que cuidado que ele tem, por isso que as galinhas são tão bem cuidadas” e ver o trabalho que dá, elas reaprenderam e se reconectaram através desse ato cotidiano do avô, que levava as netas para dentro do galinheiro para alimentar as galinhas.

Na dissertação foi muito interessante aliar a pesquisa também à formação audiovisual, porque a gente às vezes faz um tanto de formação e depois vai embora. Achei interessante retornar um ano depois e escutar as jovens sobre o próprio processo de aprendizado delas. Vê-las elaborando as dificuldades, vê-las elaborando a própria metodologia que eu tinha colocado ali em questão, vê-las elaborando os percalços do dia que eu não pude ir, então elas tiveram que gravar sozinhas...

Então, como elas se resolveram. É muito interessante aliar também a pesquisa no sentido da gente produzir conhecimento a partir desses encontros que a gente tem que são tão ricos., Eu achei muito interessante o que tem de comum mesmo entre as comunidades, e eu lembrei de um trecho. da minha dissertação, onde eu trouxe várias falas delas A dissertação chama. Narrativas da Juventude do Quilombo Mato do Tição - Vozes, Imagens e Sons de Jovens Quilombolas. A presença da voz delas durante a dissertação, eu fiz questão de criar o texto junto com essas falas. E elas falaram muito sobre cultura, sobre tradição, sobre tecnologia, como elas viam a entrada de tecnologia na comunidade. Mas o que eu achei legal e que tem a ver com as falas dos outros vídeos, eu vou ler rapidinho pra vocês aqui:

"Também é bom lembrar que o bando, a cultura aqui do Matição é tudo em grupo, né? Nada é individual, cada um faz uma coisa, os meninos vestem sem o bando, não tem Judas, então os meninos vestem. Tio Dó faz o Judas, monta bonitinha, arruma o cavalo, aí tem os que cantam, vovô eu vi aqui no vídeo que ele limpa, ele sempre está limpando e sempre limpa os trem cantando e ele canta umas música bem bonita, ele sempre gosta de fazer as coisas cantando, olha as cultura daqui é tudo assim, é todo o mundo junto, não tem nada do tipo, vou fazer sozinho ou tal pessoa vai fazer isso e eu não vou ajudar, não, é todo mundo ajudando todo mundo. Aí sai uma festa organizada, todo mundo participa e todo mundo gosta". Isso é um exemplo desse legado que vai sendo passado. E elas estavam falando também da cultura de ir no rio a pé, a cultura de ir buscar lenha. Então assim, coisas que às vezes as gerações mais novas acham engraçado, tipo nossa, mas você se divertiu indo buscar lenha, e aí a geração um pouco mais velha, fala é, porque enquanto a gente estava buscando lenha, a gente cantava, a gente conversava e eu acho que no passeio do rio, elas experimentaram isso, a gente foi a pé, e foi conversando, então elas foram entendendo o porquê desse tempo da convivência também, algo que hoje em dia elas também colocaram como uma mudança por causa de celular, por causa de algumas práticas que não existiam nas gerações anteriores e nessa geração, elas já sentem a diferença, do tempo de conversa, da atenção que um dá para o outro. Então essa fala foi da Thais, eu conversei com 4 jovens, entre 16 e 18 anos, hoje elas já estão com 20 e poucos anos. E depois, a Geise também fala dessa coisa da geração, como que a cultura do Matição é passada de geração em geração, "começou lá no meu tatara não sei o quê e vai pro bisavô, vai para o pai, aí chega para as netas, para passar para bisnetas, tataranetas para frente. Eu acho que a geração do Matição não acaba por causa disso, porque vai passando de geração em geração. A cultura é essa, você vai seguir assim e é assim, não pode acontecer mais nada além disso, nós faz assim, assado, porque é aquela cultura, você não pode mudar a cultura que é. Então não é porque você é mais novo que você é isso ou é aquilo, não. Não foi da geração em geração? Então a geração tem que passar do jeito que foi passado pelos outros que estão atrás. Então eu acho que é isso."

É muito legal ver elas elaborando essa própria condição de estar crescendo e começando a assumir algumas coisas da comunidade e também foi interessante que depois desse processo, eu vi que elas assumiram o Instagram do Quilombo Mato do Tição. Eles são

responsáveis por esses registros e pelas postagens de tudo que acontece, e criam textinhos para contextualizar onde é, quem é, o significado da festa. Foram atrás dos arquivos dos mais velhos para poderem trazer essas histórias. Teve um outro projeto lá que aí elas quiseram elaborar uma ficção, que até passou no Cine Cipó, em que resolveram experimentar essa questão da encenação, delas fazerem o papel dos mais velhos. E isso é muito interessante na hora de ter que ir lá atrás dos mais velhos, pegar opinião, fazer a roupa, encenar como que era a ida para a horta, como eram os costumes, o cotidiano. Eu acho que o audiovisual a serviço das comunidades é riquíssimo, sempre levando em consideração esse movimento contra colonial, porque nós somos de fora e ao chegar numa família, porque quilombo é família, a gente tem que ter todo cuidado, respeito, conquistar a confiança e levar essa confiança também adiante, porque as relações que a gente tece com as comunidades elas não estão circunscritas só num projeto, elas reverberam, elas seguem. E eu acho que é isso, gente, depois a gente continua, e se vocês tiverem alguma dúvida. Obrigada.

Ana Bárbara Ramos:

Bom dia, quero agradecer por estar aqui e dizer que estou bem emocionada, na verdade. Primeiro porque depois de tanto tempo, vir aqui na casa de Inês Teixeira, que é uma professora muito querida, e me sinto muito feliz de poder estar aqui e apresentar para vocês um pouco do trabalho. Também me emocionei bastante de ver os filmes, no conjunto, é muito interessante pensar assim, me veio uma conexão assim, um entrelaçamento bem grande. Vocês falaram um pouco sobre isso e no final fiquei bem alegre e emocionada, agora também estou.

Mas vou falar rapidinho do que eu apresentei para vocês também foi nessa perspectiva de apresentar uns fragmentos e são filmes que são resultado de um trabalho que a gente vem fazendo na Semente, junto eu, junto com Filipe Barquete e um conjunto de outras pessoas. E não é à toa que eu falo de Inês, porque ela nos últimos anos foi bem fundamental. Ela morou um tempo em João Pessoa, então é como estabelecer esse encontro, mesmo que na ausência dela. Os fragmentos que foram apresentados, eu acho que tem... a gente... ao longo desse tempo... começou em 2014, a partir da primeira edição do Inventar com Diferença e seguiu até 2020 esse trabalho lá na comunidade, totalizando quase 6 anos. Porque 2015 foi um momento que a gente não esteve lá. E na primeira vez foi para a entrada, como vocês falaram, como é a forma de entrar é possível e a escolha se deu pela escola. E estar pela escola foi também uma maneira de poder chegar devagarinho, de entender como é que a gente podia estabelecer um processo. Em princípio era um processo de fazer filmes, mas que se revelou muito maior que isso, e no entendimento de que para a gente, tá relacionado o audiovisual, o cinema muito nesse lugar dos processos de mediação, de aprendizagem, que era a primeira coisa que as professoras estavam muito interessadas em saber. Processos de criação que também a gente estava muito interessada em saber como é que é isso de fazer junto e a descoberta dos processos relacionais que se tornou, na verdade, os mais importantes.

E tem muito a ver com o que você falou, dessa abordagem relacional e nessa perspectiva, pensando na propositora aqui da conversa, de fazer juntos e aí nesse aspecto de como é desse lugar de troca do cinema enquanto encontro, do cinema enquanto essa possibilidade de, eu, Felipe, chegando nesse lugar, o que é que a gente tem para oferecer e o lugar, o que é que ele também tem para nos oferecer e a gente estabelece esse movimento de troca. Então especificamente esses trechos, eles são resultados da Escola Experimental de Cinema que a gente implementou na época, em 2016, também com a parceria do Inventar com a diferença já num outro formato.

E foi muito desafiador para a gente inicialmente, a escola é bem pequena, são duas escolas na comunidade, são duas comunidades, Guruji e Ipiranga e a gente começou pela escola que no caso tem infantil e fundamental I. Então a gente começou a trabalhar com crianças de 4 anos e fomos até 11 anos. Inicialmente era para fazer isso com duas professoras e o grupo delas assim, resultaria, digamos, quarenta crianças mais ou menos. Só que a escola toda se interessou, então de dez, oito professoras participaram e duzentas crianças.

Então, a proposta da Escola Experimental era de constituir oficinas e realização com as crianças, formação de professores, instituímos um cineclube educativo e um espaço físico, que era o espaço da escola e o acervo, equipamentos, enfim. E aí isso foi um fuzuê danado na escola, porque até para gente, numa perspectiva de trabalho com um grupo menor e o resultado foram quase dois anos com a Escola Experimental e resultou em 7 filmes dos quais a gente exibiu 5. E nesse movimento de pensar, as propostas, as possibilidades, as professoras se colocaram ali no lugar de muita inquietação, porque não era no contra turno, a proposta aconteceu dentro do turno das professoras. Tinha uma facilidade, porque são professoras que não são de disciplinas, são professoras polivalentes, então elas têm à sua disposição um espaço maior. Mas a gente pela imposição mesmo de sair da escola, de começar a se relacionar primeiramente dentro da escola, com a comunidade na perspectiva dos dispositivos, a filiação da gente é sobretudo com a pedagogia dos dispositivos. E essa investigação começa dentro da escola de forma que é uma forma primeira, como essa comunidade escolar, quem são as pessoas e depois os limites da escola ficam pequenos e a gente precisa sair.

A primeira coisa que a gente queria e precisava saber era, que lugar é esse? Que escola é essa? O que as crianças têm para dizer para gente sobre esse lugar? Então a gente começa com o mapeamento bem simples do que é em cada sala, eles vão falando e desse mapeamento ao mesmo tempo que a gente vai descobrir na pesquisa, na investigação. E aí é esse gancho que faz com que a gente saia de dentro da escola para ao redor da escola, para o território. Que aí no final das contas se constituiu enquanto uma grande cartografia desse lugar, e fomos guiados, levados pelas crianças, e essa foi a forma que a gente reconheceu de ter acesso, se não fosse por elas, a gente não teria acesso. E a gente entrava pelos quintais, a gente ia assim, por esse lugar que estava sempre aberto, e de perceber a relação das crianças, obviamente, como você falou, é uma família, está lá, tio, avô, avó. E todos, assim, muito disponíveis para elas de um jeito como vocês devem ter

visto, tem algumas assim, tem a dona Maria contando um pouco como foi que eles conseguiram permanecer naquele lugar, mas todas as outras imagens são delas.

Eu achei muito interessante rever dessa forma assim, como é que elas se narram, falam das experiências que estavam acontecendo ali na hora, e ao mesmo tempo demonstrando as descobertas, enfim. A investigação com o próprio equipamento, mas não só nesse espaço das relações e tudo que acontece assim. E eu acho sobretudo o último filme que se chama A roda da geração do coco, que se deu ali de um jeito muito interessante. Todos eles, cada uma das turmas, as professoras... algumas tinham a intenção a partir desse mapeamento que eu falei inicialmente, de que tema, de que história queriam contar. E esse último foi sobretudo um professor que é incrível, que se chama Manoel Cosmo, que tem na escola com as crianças um grupo que se chama Clamores antigos, que são justamente elas mesmas que estavam ali dançando coco no final. Então esse professor foi o único que disse, "eu não sei o tema, eu até sei e gostaria que fosse, mas eu quero que as crianças digam qual é." E ele fez formas, apresentou inclusive para a gente de um jeito muito especial de entender, como é que é mediar nessa relação as questões pedagógicas e os aspectos criativos. E essa estrutura para a gente era fundamental na prática de entender como é que funciona. E esse professor, ele nos ajudou bastante a pensar sobre isso, não só pensar, mas fazer nesse lugar do pensar e do fazer, ali ao mesmo tempo. E eu estou falando especialmente desse, porque pelo que se apresentou, as crianças ali naquele encontro, dito que foi uma transmissão, realmente do coco dos pequenos. Vocês podem assistir inclusive o filme todo, está no canal.

As crianças queriam homenagear os mestres que já não estavam mais lá e todos que estavam no coco foram, inclusive, algumas nem fazem mais parte, porque estão na igreja evangélica, mas estavam lá naquele dia e foi impressionante, foi chororô para tudo que é lado do professor, dos adultos e tudo mais. E o filme é muito simples e ele termina apresentando alguns aspectos, quando as crianças criaram ali, vamos dizer assim um dispositivo, que elas fazem aquela fila e uma delas, está filmando e vai cada um se apresentando. Fizeram também com os mais velhos, e entre outras criações que chamaram muita atenção da gente. Bom, eu acho que é isso por enquanto.

Cardes Monção:

Alguém da plateia quer fazer alguma pergunta ou comentário? A gente leva o microfone, porque está sendo transmitido ao vivo.

Gustavo Jardim (espectador):

Bom dia, gente! Obrigado, Cardes! Obrigado a todas pela presença, pelas falas, pelos filmes, pelo compartilhamento dos processos. Eu acho que você abriu hoje aqui falando que nós estamos frente a cinemas de vanguarda, me pegou, assim, eu achei interessante escutar isso porque, pensando nessa ideia de o que está à frente e abrindo caminhos, fico me perguntando que lugar que essa vanguarda está ocupando tanto

cinematograficamente, quanto no campo da educação também. E fui escutando as falas e pensando um pouco nisso. Eu fiquei com vários comentários na cabeça, peguei aqui meio de bate e pronto o microfone. Vou tentar formular algumas questões para as falas.

Primeiro, isso, Beatriz, que você falou da chamada de roteiros, eu achei incrível essa ideia de convocação de roteiros para filmagem. Você falou que teve uma resposta muito grande de comunidades tradicionais e me pareceu uma forma de convocação para o universo cinematográfico, assim, muito interessante. Eu fiquei me perguntando, e aí talvez tenha um pouco a ver com que a Mariana falou também. Como que a gente consegue tirar os roteiros do lugar mais esperado das mídias, do lugar mais tradicional, mais convencional? Porque parece que se a gente repete o que se espera da mídia, as formas de contar história, é quase como se a gente eliminasse as diferenças profundas, maravilhosas que existem entre cada comunidade, uma ideia mais tradicionalista assim, de formas de se fazer filmes. A Mariana comentou... Você colocou essa pergunta que achei ótima, como propor desvios, porque está tudo em curso, o cinema está em curso também, as coisas estão sendo inventadas e você falou de uma imagem que me marcou muito também assim, que a que é a dança sendo filmada de cima da árvore, parece que quando você assiste uma cena que você vê um processo inventivo, não só na beleza daquilo que está ali, mas na forma de comunicar, parece que aí tem um encontro, uma confluência ou a cena mesmo das crianças olhando para a câmera. Como que são cenas que ficam assim para a gente, pelo menos particularmente parece que marca um lugar de um encontro de invenção mútua, no processo. E eu fico me perguntando, como que os dispositivos são capazes de causar esse desvio do convencional. E aí eu não sei se são só os dispositivos ou também que tipo de filmes, a gente leva, o que é que a gente assiste junto, que lugares que a gente aciona no cinema?

Ana Bárbara falou do cineclube e eu fico me perguntando muito isso, o que é que a gente consegue abrir de universos inventivos com a imagem que não coloquem as imagens nos lugares onde elas sempre esteve, num tipo de narrativa que ela sempre... Uma narrativa tradicional, televisiva ou atualmente televisiva já é quase démodé, não sei, desse lugar onde a gente sempre vê os enquadramentos. Fiquei aqui pensando no longa... o Paulinho Maia está aqui, um dos criadores do Fórum Doc, um lugar onde a gente viu tantos filmes com potência tão incrível assim da inventividade e também ligada a comunidades tradicionais. E aonde é que a gente vai buscar, onde é que vocês vão buscar esses filmes... Porque quando se fala do dispositivo, eu sempre penso muito no cinema estruturalista, das pessoas que fizeram, inventaram mecanismos, os mais loucos de filmar, e o choque entre esse nível de inventividade e o tradicional às vezes é uma negociação intensa. Não sei como vocês enxergam isso porque a gente sempre...eu escuto muito da pedagogia dispositiva, admiro muito os trabalhos e os grupos que acionam eles e me pergunto como que faz dialogar esse lugar do cinema que é radicalmente experimental, com comunidades tradicionais. E quando isso acontece nos filmes eu acho que me pega especialmente. Não sei se vocês poderiam falar um pouco mais sobre isso.

E ficou uma outra pergunta também, que eu tenho pensado muito. A Fernanda está aqui,

também faz parte da Rede Kino e a gente tem discutido isso e Alexia na hora que ela foi falar, você falou assim, "a gente trabalha em comunidade de saúde mental e em aldeias indígenas, em quilombos e a gente está sempre inventando metodologias." Eu também sempre é assim, normalmente, nunca sei exatamente qual é a metodologia que vai acontecer em cada lugar. Às vezes é necessário ver as pessoas, estar na primeira aula, voltar para casa e começar a entender, que caminhos poderiam ser tomados. E a gente tem sido muito confrontado com a ideia de inovação, do que é inovação. Estou dizendo isso assim, porque o CNPQ, diversos editais que saíram ultimamente estão cobrando muito essa ideia, de onde vocês inovam? O que você denomina como inovação no processo que você faz? A gente discutiu isso muito no encontro da Rede Kino nesse ano, tentando entender quando a gente não configura um produto exatamente, ou configura algo que seja tangível, onde é que mora uma inovação. Faço essa pergunta porque a gente já tomou bomba em projetos porque as pessoas disseram "isso que vocês fazem não é inovação" e eu sei que existe uma dificuldade para a gente no campo das humanas, no campo das artes, de falar o que de fato é inovação, uma vez que a gente não está fazendo uma peça de um programa, uma semente transgênica, algo que vem das ciências duras assim, não tão duras. Eu falo isso, nem gosto muito dessa palavra, ciências duras, adoro as ciências naturais e acho que elas são uma grande inspiração e um lugar de pesquisa maravilhoso. Mas a gente nas ciências humanas fica um pouco sem lugar de argumentar onde é que a gente está inovando. Na tentativa de tentar achar argumentos ou tentar achar em que lugar especificamente a gente pode dizer disso, nos trabalhos que a gente faz.

Queria escutar um pouco você e vocês todas, quem quiser falar também para a gente tentar agregar ideias em torno disso, de onde é que está a inovação por trás dos trabalhos que a gente faz ou se não, não tem inovação, esses editais não são para a gente, a gente vai para outros editais. Enfim, nós temos que entender o nosso lugar. Eu achei muito interessante também, desculpa alongar um pouquinho na pergunta, mas quando você falou do medo das máscaras, eu achei pavoroso assim, na hora que eu vi o chicote inicial e fiquei me perguntando também sobre essa questão de fazer imagens de um lugar intangível, de um lugar que quase que eu não sei se a imagem é autorizada de capturar. Será que tudo é capturável? Outra coisa que o Paulinho até comentou esses dias que voltou dos Yanomamis, me falou que muitas questões do que pode filmar e o que não pode filmar, quase como se a gente profanasse alguma coisa no movimento de fazer imagens, e eu fico me perguntando como que a gente pode achar lugares que não sejam puramente representacionais assim, de "vou fazer representação disso porque isso está na tradição." Tem coisas que parece que tem que estar fora, que tem ser recriada a forma de se falar a respeito.

E eu não sei se isso apareceu para você algum tipo de proibição não, mas de cuidado, com o que deve ser filmado e o que não deve ser filmado, o que é que pode ser visto e o que é que não pode ser... Ou o que é que está no invisível, e não só na máscara aterrorizante. Porque me parece diferente de uma festa de Halloween, tem algo ali muito mais poderoso que está acontecendo que não é do ponto de vista do consumo, do medo barato, do

terror do produto. Como lidar com essas imagens que talvez não são para ser vistas, são para ser vividas, são para ser passadas de geração em geração, não sei, é uma dúvida um pouco doida, assim. Acho que é isso. Eu ia perguntar para você, Ana Bárbara, do Cineclube, onde é que vocês bebem das referências, o que vocês levam? O que vocês assistem nas comunidades, como vocês montam curadorias de cineclube? A gente vai começar um cineclube aqui na FAE que homenageia Inês Teixeira, inclusive, que ia se chamar Casa de Cinema Inês Teixeira, mas ela mesma falou que não queria o nome dela em nada, então vai se chamar Casa de Cinema, mas em nossos corações, tá todo mundo aqui profundamente sempre... Todo mundo que passou por aqui e fez mestrado...eu fiz o mestrado aqui, fiz doutorado na Fafich, mas a Inês foi dessas pessoas que ativou muita coisa na vida, introjetou a luta e cobra um pensamento de resistência com as imagens. E eu queria saber como é que vocês trabalham, que tipo de curadoria que vocês fazem no Semente, acompanho o trabalho de vocês há muitos anos também, já vi alguns filmes produzidos. Mas queria saber se por trás dos processos que filmes vocês acionam, onde que vocês buscam isso, como que vocês montam acervos, como vocês propõem cineclube? Desculpa se eu alonguei um pouco, às vezes não é nem pergunta, mas quem quiser comentar fica à vontade.

Cardes Monção:
Bom, gente, tem um microfone na mesa, podem ficar à vontade para fazer uma sequência de respostas e comentários.

Beatriz Lindenberg:

É sobre inovação né, se for contar essas duas formas diferentes que a gente conduziu esses dois projetos, não sei exatamente se a gente chega na novação, mas esse de convocação de histórias, ela tem uma base, assim, simplérrima que basta morar em uma cidade até 2.000 habitantes e ter mais de 18 anos e querer fazer um filme de qualquer história, verdadeira, inventada, de uma poesia, de um caso. Então as pessoas mandam histórias que elas gostariam de transformar em filmes. E aí a nossa maior dificuldade, a primeira maior dificuldade é chegar nos... o Brasil tem 5.560 municípios, 4.000 municípios têm até 20.000 habitantes, é o Brasil inteiro praticamente. Então, o primeiro desafio é como fazer essa ideia, essa informação chegar nesses lugares, e mais, isso não é o mais difícil. O mais difícil é como fazer com que pessoas que nunca pensaram em fazer um filme entendam que esse projeto é para essas pessoas. Então a gente tem que criar várias estratégias de... poderia dizer sedução? Várias estratégias para alcançar esse objetivo. Então, tem que ser uma comunicação muito diversa, não adianta ser só pela internet que você não chega nessas pequenas comunidades. Você tem que fazer parceria com muita gente e tal. Então esse projeto é assim, as pessoas mandam histórias. A gente no início, que foi em 2004 a primeira edição desse projeto. A gente não tinha ainda a força de divulgação da internet. era tudo feito através das agências de Correios, a gente fez uma parceria com as agências de Correios. Toda pequena cidade tem uma agência dos Correios. E aí a gente mandava as fichas de inscrição com um cartazinho.

Foi uma parceria formal com os Correios. Então, em cima do balcão dos Correios tinha o regulamento e a ficha de inscrição, um cartazinho. E nós fizemos uma pequena loucura que foi ligar para quase todas essas agências e explicar para os agentes – olhe, esse projeto é para a cidade. Vocês sabem aí quem são as pessoas que gostam de escrever, que gostam de cultura, que gostam de arte, que têm histórias, que contam boas histórias. Ajuda aí, oferece, mostra... A gente fez isso com 4.000 municípios.

Mais ou menos assim, né! Tinha uma divulgação de rádio também que foi muito importante. A gente conseguiu uma parceria com a A Voz do Brasil que é muito escutado nos interiores, nas roças, foi super legal também e várias outras estratégias.

Então a gente recebia histórias. Só precisava ter uma história, um comprovante de residência, mais de 18 anos, só. Daí, essas pessoas... nas primeiras edições a gente juntava 40 pessoas. A gente traz essas 40 pessoas para o Rio. Muitas vezes pessoas de todos os graus de escolaridade, de todas as profissões, de todas as histórias de vida e tal. Então durante 15 dias é um mergulho profundo, a gente acaba ali numa relação muito íntima, porque a gente está todo mundo no mesmo hotel, está todo mundo no mesmo... São aulas o dia inteiro que a gente procurava dar a maior leveza possível também. Fazendo esses espaços de respiro, né! Dando mergulho na praia e visitando um pouco a cidade que eu acho que pouquíssimas pessoas já tinham ido, já conheciam. Mas durante esses 15 dias as pessoas construíam o roteiro a partir da história. E depois também o esboço de plano de produção e o entendimento de: quais são os elementos dessa linguagem? Como você lida com esses elementos? E como isso era aplicado em cada história, né. Então eram aulas de fotografia, além dessas de roteiro, produção de fotografia, direção de arte, som, edição não para que as pessoas assumissem essas funções, mas para elas entendessem como construir o filme na cabeça e depois no segundo momento, depois desses 15 dias, supostamente nesses 15 dias as pessoas teriam um filme no papel, né, como roteiro e um plano de produção aberto, mais um traço, assim, do filme, do plano de produção e uma ideia do que é o filme que seria fotografia? Que cenários? Poderia ser ficção ou documentário, cada um seguindo no seu desejo, na sua história. E aí em uma etapa seguinte cada selecionado retorna para sua cidade e monta e distribui isso na Comunidade. Monta uma equipe ali, uma equipe que traz um pouco do conhecimento da oficina e monta uma equipe que é de alguém que vai fazer a assistência de digitação, de produção a partir do que a pessoa aprendeu lá, né. E aí ao longo desses 3 meses tem essa construção de...esse envolvimento da comunidade na escolha dos locais, das locações, das...se é uma ficção quem empresta figurino, enfim, os projetos foram montados, são montados a partir dessa pessoa, mas com um envolvimento enorme da comunidade. E o projeto disponibilizava ali...por que essa foi uma pergunta que a gente fez no primeiro ano do projeto, quem quer operar a câmera? Em 2004 que eu estou falando, né. Eram câmeras...não tinham essa intimidade que hoje quase todo mundo tem com pelo menos uma câmera de celular. Em 2004 era um outro cenário. Então a gente organizava uma equipe mínima técnica, que era uma pessoa que ia com a câmera, uma pessoa que faz o som para estar junto e fazer junto o filme construído pela comunidade. Então era um grupo

que estava, vamos dizer assim entre aspas, a serviço daquela ideia, daquela construção. E esse projeto produziu alguns filmes de comunidades quilombolas dessa forma. Então são propostas que vêm de quilombolas e que fazem essa conexão com pessoas que vêm de fora, que trazem equipamento e que vão ali juntos construir uma história e depois editar assim também, né, sempre a pessoa que propôs a história que vai estar junto da edição com alguém que já edita profissionalmente. E a última, última não, mas assim, mais uma etapa do projeto que é levar para devolver para esses lugares um cinema ao ar livre, um telão, 200 cadeiras para a comunidade assistir esse projeto. Assistir esses filmes, né. São filmes de 15 minutos, então há sempre um programa com 4 ou 5 filmes.

Então, esse foi um jeito de fazer, um jeito que começa com uma história e depois tem um super envolvimento da comunidade a partir da informação que aquela pessoa recebeu e construiu e depois com essa mistura de pessoas que vem de fora. Esse foi um primeiro jeito. E aí esse projeto é que nos... eu contei aqui no início, né. Foi a partir dessas sessões de lançamento com...esse projeto acabou produzindo vários filmes de comunidades quilombolas nesse formato. E aí em um deles, nesse ano que eram 5 filmes de 15, 5 eram de comunidades quilombolas. A gente fez uma programação só com filmes quilombolas para eles circularem entre essas 5 comunidades. E aí que a gente ouviu da plateia – isso tem que ser ampliado. Isso tem que ir para mais comunidades. É muito importante que esses conteúdos, porque eles têm um jeito diferente, não é alguém de fora que veio falar do nosso lugar, é a gente do quilombo mesmo que está falando – e eram documentários e ficções também.

Então a gente chegou nas comunidades dessa forma. E aí, a partir dessa escuta de um de uma pessoa quilombola da plateia, como vocês vão fazer para esses conteúdos circularem mais e em mais comunidades pelo Brasil. E aquilo ficou colado na gente. Como vamos fazer? Até surgir essa oportunidade de... ah, vamos botar...primeiro a gente começou distribuindo os DVDs. Depois o DVD não funciona mais. Eu disse – poxa, vamos... - seria muito legal montar telões, sair montando telão e exibindo esses filmes, montar telão em comunidades quilombolas. E a gente conseguiu fazer isso, inicialmente através de editais do Espírito Santo, a gente é do Espírito Santo. E a gente conseguiu uma primeira aprovação para quatro comunidades do sul do estado que eu nem sabia que tinha comunidades quilombolas. Para mim, as comunidades eram todas, até esse momento, as comunidades eram todas na parte mais norte, mas é o estado inteiro tem comunidades quilombolas. São centenas reconhecidas. Tituladas uma apenas, mas reconhecidas, centenas.

E aí então o projeto que foi aprovado era esse, simples, botar telas nas comunidades e exibir esses filmes, fazer esses filmes circularem. Que em anos anteriores desse projeto já havia mais vídeos quilombolas. Então a gente tem um acervo relevante, assim. Só que quando a gente começou, esse bichinho que vai comendo assim a gente, né? A gente vai botar telão aqui e não vai ter nenhuma imagem, pelo menos para abrir a sessão, não vai ter nenhuma imagem do local? E aí a ideia foi evoluindo, chegaram as meninas Kumã com as suas tecnologias e os dispositivos. Primeiro, a gente ia fazer registro só para fazer uma abertura, para fazer um, para dar um né a fazer uma introdução bacana lá com imagens

locais, as pessoas mais velhas, os lugares. A gente ia fazer assim, só uma introdução. Vamos fazer isso, mas ao invés da gente fazer isso com eles, organizar mesmo um encontro e fazer com que essas pessoas produzam essas imagens.

Então partiu desse fogo, assim, dessa ideia. E isso cresceu muito porque...como foi esse processo, a gente chegava nos lugares...em outro momento eu conto melhor essa abordagem inicial, porque tem uma delicadeza muito grande nessa chegada. Mas a partir do momento em que o projeto está acontecendo, a gente convoca as pessoas da comunidade que queiram participar de uma experiência audiovisual durante quatro dias. Que no início sempre é um risco, né? Mas no início a gente achava, eu achava isso, será que a gente vai conseguir que as pessoas fiquem quatro dias inteiros com a gente. Quatro dias de uma às sete da noite? Fazendo algo que, assim, a gente chamou para fazer um filme, fazer uma experiência de cinema.

E aí chegavam pessoas de 5, 4 a 90. E mais ou menos a partir dessa história que Mariana contou, mas basicamente assim, o que que vocês acham que aqui, além desses dispositivos de escrever a carta, que é um dispositivo muito poderoso. É um jeito muito imediato de você chegar, de você construir uma troca íntima entre o grupo todo, a carta, tem um poder muito grande. Mas também com esse pano de fundo, assim, o que que dessa comunidade vocês acham...o que que um filme daqui não pode deixar de falar? Então, tinha como norteador o que as pessoas trouxeram nas suas cartas. Mas também um pouco esse pano de fundo, do que em um filme que a gente está fazendo, a gente mesmo, o que que não pode faltar daqui? E aí foi fluindo dessa maneira, cada um indo para um lado, e aí alguns grupos se formaram com pessoas de idades muito distantes, outros grupos se formaram com adolescentes, outros com pessoas mais velhas. Cada lugar é um lugar muito diferente um do outro, a experiência é muito diferente?

Mas... e aí cada um tinha o seu celular. A gente levou algum equipamento também. E a combinação era assim. A gente filmou bastante, os participantes filmaram bastante. É um filme feito com muitas imagens, não posso dizer principalmente, mas... E muitas pessoas, em geral as mais velhas que não tinham muita intimidade com o uso da câmera ou não estavam a fim de usar a câmera. Elas diziam – eu quero filmar esse caminho, eu quero filmar dessa forma aqui, a gente fazia também. Então foi e tem sido bem experimental nesse sentido da gente... tudo é possível. Todas as formas de filmar são possíveis nesse encontro e acaba que a gente traz um material e é difícil a edição porque a gente traz um material imenso. E um detalhe que a gente ainda não conseguiu resolver plenamente: é muito rápido o encontro, são quatro dias e a gente consegue assistir. E é uma produção grande de imagens. A gente consegue assistir pouco e comentar pouco junto. Isso eu acho que é um algo a ser ainda desenvolvido para os próximos trabalhos. Então, não sei se tem inovação ou não tem, mas a gente vai... eu acho que os próprios encontros vão apontando o jeito de fazer. Pelo menos é assim que eu sinto, mais ou menos isso.

Mariana De Lima:

Só sobre isso que você falou do desvio, né, que é sempre, sempre uma questão, porque, assim, no fim das contas a gente volta nessas comunidades para exibir. Uma grande cerimônia de cinema, assim, uma grande festa na verdade, porque mistura muito né, Bia. Assim, em comunidade que tem grupo que dança, aí vão dançar antes da sessão. Em comunidade às vezes tem um tipo de comida que vai ser servida, às vezes, enfim, é uma situação de festa. Então a gente tenta conceber o filme como uma experiência de prazer também - vai ser gostoso assistir isso. Principalmente a experiência de prazer.

E aí quando a gente pensa de fato, como você disse, esse cinema que desvia, que está fora daquilo que habitualmente a gente vê. Às vezes, a experiência de prazer desse cinema está ligada ao incômodo, está ligada a uma coisa estranha de vez em quando, pode ser que tira um pouco desse lugar que é habitual. Então, como é que a gente constrói isso que vai ser um desvio e que ao mesmo tempo vai participar dessa festa, o que que vai causar esse desvio participando dessa festa, que vai ser experiência de cinema assistido depois da gravação? Então, aí na hora de propor esses desvios, tem muito a ver com repertório, então os filmes que a gente escolhe para exibir variam muito. Na primeira vez a gente passou Das Crianças Ikpeng Para o Mundo e um trecho do Noir Blue da Ana Pi. Que bom, já são filmes desviantes, os dois, né. E a gente exibiu trechos do Disque Quilombola. Então é isso, o gosto está inteiramente ligado a uma questão de repertório. A gente tenta selecionar alguns trechinhos para exibir juntos, para que isso também desperte esse outro lado: “Dá para filmar assim também”.

E tem algo do desvio que está naquelas pessoas mesmo, tipo, já é um corpo habituado a subir na árvore ou a entrar no barco e filmar balançando que nem a água está balançando. Então tem algo do desvio que é que está no corpo que está manuseando a câmera naquele momento que não é necessariamente nós que levamos algum repertório, alguma ideia. Mas aquela cena da pesca, por exemplo, quem filmou foi eu e Raí. Raí era o menininho. Eu falei, Raí eu vou ficar na beira da areia e ele falou, ah, eu vou no barco. Ele diz “vira para o lado de cá, vira pra cá”. E isso não sou eu que digo para Raí, é Raí que me propõe. Então esse desvio fica nessa rota assim cruzada do que que tem de estranhamento com essa imagem hegemônica que já está no modo de fazer e daquilo que a gente leva de fora de repertório assim.

Alexia Melo:

O Judas e o bando realmente é assustador mesmo. É uma festa que acontece no final da semana semana e aqueles monstros são os demónios que ficam tentando Jesus. É o dia em que ocorre a queima o Judas você viu que ele não queima, ele explode. Então as meninas têm medo. Já caiu bombinha nelas, uma delas já se queimou, então não é uma coisa mesmo muito tranquila, não. E é bem na época da Páscoa, final da Quaresma, é pesado. Mas a gente descobriu durante essa filmagem que tem um sentido daquele Judas explodir, que é para levar o mal da comunidade para o além.. E aqueles personagens que

ficam ali, eles são a alegria daquela festa. Eu acho que os jovens que crescem naquela comunidade vão lidando com o medo desde criança. É uma coisa até para as crianças irem entendendo, tem muitas cenas que eles colocam a criança na frente do monstro e ficam falando para a criança para pegar. Então tem uma coisa do medo que talvez seja para trabalhar isso desde cedo, mas uma das meninas que estava comigo durante a oficina de audiovisual tinha medo mesmo tendo 16 anos. Ela nos contou que ela já vestiu de mascarada certa vez e que ela era um monstro vestido com medo dos outros monstros. o vídeo é fruto da primeira festa que a gente estava gravando junto. E eu acho que foi importante para elas conseguirem refletir sobre a diferença entre participar de uma festa e gravar uma festa, elas viram que gravando uma festa elas tinham que estar preocupadas com outras coisas. Elas tinham que se antecipar em lugares que elas não estariam, se estivessem somente seguindo o bando. As jovens tiveram que lidar com muitas questões simultaneamente, sentiram no corpo, sentiram muita dificuldade, dor no braço, reclamaram do cansaço, falavam: “ai, que cansaço”, “ai, como é que eu vou fazer xixi”, “ai, a bateria acabou”. Sabe, aquela confusão toda. A partir daí foram achando soluções também no meio do desafio.

As jovens relataram sobre a primeira vez que gravaram sozinhas, a responsabilidade que sentiram, como foram juntas no meio da estrada escura, segurando os equipamentos até o Cruzeiro, local onde acontece a Reza de Santa Cruz. O local é no alto de um morro, sem iluminação e no dia que havíamos combinado de gravar a reza, eu tive um empecilho e não pude comparecer. Dessa forma estimulei que elas fossem sozinhas, que encarassem a gravação da festa. Isso era para elas um senso de responsabilidade muito grande, elas falaram: , “nossa, ela confiou na gente”, “a gente é capaz de fazer”. E a própria comunidade também foi reconhecendo o papel do audiovisual ao longo do processo e o lugar das jovens como protagonistas.

Anteriormente tinha um certo preconceito,do tipo:, “ah, vocês são muito estabanadas, tudo que vocês pegam vocês quebram”. E durante o processo os adultos da comunidade também foram vendo os jovens ocupando outros lugares e vendo a seriedade que estavam demonstrando durante o aprendizado, se posicionando, tentando achar um jeito de gravar a reza, tendo que decidir:“como que eu entro com o microfone?” “Eu ponho na boca do meu avô, eu não ponho?”

Às vezes surgia uma solução criativa, do tipo, “ah, eu pedi alguém para acender a lanterna e a luz do farol do carro para eu poder pegar aqui um pedaço do candombe”. Tudo isso é incorporado. O interessante que eu estava falando da pesquisa é isso, é você poder ouvi-las sobre o aprendizado...

E tiveram registros que deram errado também. A gente foi filmar a festa de São João, que é uma festa que fica muito cheia, tem muita gente gravando. Elas tinham que competir, vamos dizer assim, com câmeras profissionais, com gente de fora. E elas ficaram viajando no momento que eles passam na brasa e esqueceram a câmera. Sabe, aí eu deixei o pau

quebrar para elas refletirem depois, “nossa, é mesmo, se a gente não chegasse antecipado antes da multidão chegar a gente não gravar”.

Essas situações de filmagem que acontecem na prática e que exigem muito de quem está filmando, como resistência, força, concentração, destreza para poder guardar uma coisa, pegar uma outra, achar soluções, fazer perguntas, observar o entorno, isso tudo está em jogo..

E também elas sentiram que não deveriam apontar a câmera na cara de ninguém porque as pessoas não gostam. Então fomos observando as que elas foram criando, mesmo sendo de dentro da comunidade, tentando achar quais eram os limites de gravar os outros, os mais velhos, as crianças.

E esses registros viraram um DVD, sendo que eu trabalhei com três vídeos na pesquisa. Elas realizaram vários vídeos, que foram surgindo a partir de demandas da comunidade, como gravar a receita de pastel ou os bordados, a coroação de Maria, entre outras situações..

Você perguntou sobre o que mostrar e o que não mostrar? Eu deixava sempre elas escolherem e a comunidade também escolher. A gente fazia exibições a cada gravação, montava o telão, exibia o bruto e por isso que também precisava de tempo. As pessoas demandavam ver imagens antigas e comentavam: “nossa, como eu estava pequena aqui”, “Olha como Fulano cresceu.” Aquilo que eu estava falando dos registros audiovisuais, quando a gente é de fora, temos. que entregar esses arquivos, porque eles começam a ter essa noção do tempo do registro.. E do tempo que a gente está lá também, convivendo. Eu deixo a cargo deles decidirem o que entra no vídeo,como querem montar, Dessa forma elas foram tomando algumas decisões para preservar e ao mesmo tempo, tentando se expor nessa parte de deixar o medo, a dificuldade evidente. Teve uma situação em que uma das jovens estava gravando durante o passeio no rio e aparece o áudio dela em off: “nó, minha mão está tremendo, não sei o que é que tá acontecendo” e a outra pergunta “é frio?” aí ela “não, não, minha mão não está segurando.” O áudio permanecer na edição do vídeo foi acordado com elas, o processo aparece.

E a gente também costuma falar mais de registros audiovisuais, porque eu acho que falar às vezes de um filme vem com uma conotação um pouco já estruturada assim na nossa mente e os registros eles podem virar arquivos que depois vão ser montados em outros momentos., Na verdade, fortalecer essa ideia de arquivo, de você registrar coisas cotidianas, uma conversa com a avó, um canto, um modo de fazer alguma coisa. E elas começaram a sacar isso. As pessoas que estavam participando indiretamente também vinham me mostrar no celular “Ah, eu registrei a tia Bina cantando. Ah, eu registrei...” É abrir as possibilidades do audiovisual ser fotografia, ser escrita, ser áudio.

Então você vai entendendo que o audiovisual é mais do que também só um filme acabado

e isso eu acho que é bem importante para o cotidiano, para as coisas não se perderem e não precisarem necessariamente de ter uma parafernália para aquilo acontecer, isso pode acontecer naturalmente.

E a outra coisa que você estava perguntando da inovação, uma coisa que eu tenho pensado muito. A gente batalha há muitos anos pela democratização dos meios de comunicação, para a produção sair da mão das mesmas pessoas, para a gente poder contar outras histórias, ouvir outras histórias de outras pessoas. Então, é uma luta mesmo, e acho que nem sempre os editais entendem isso. principalmente quando a gente busca trazer a participação da comunidade, eu acho que isso é inovação. Quando a demanda vem da comunidade, quando a comunidade já se formalizou, ela passou por todo um processo burocrático de letramento do mundo dos brancos para acessar o recurso público.

Os registros audiovisuais também nos ajudam no sentido de ir formando um lastro para depois a comunidade se colocar com os parceiros, inclusive com o Estado. Então eu acho que inovação é a hora que a gente nem tiver que existir mais nessas comunidades e eles estiverem andando com as próprias pernas. E eu já vejo isso acontecendo e fico muito feliz, Quantos coletivos já não precisam da gente mais, né? Quantos jovens que passaram por formações com a gente já fundaram os seus coletivos. Então eu acho que a inovação é essa, contra a colonização para mim é isso. É a hora que a gente montar uma parceria recíproca de aprendizado e colaboração, onde cada um contribui com a sua cultura.

Ana Bárbara Ramos:

Sobre o cineclube que você mencionou. A gente entende o cineclube como muito central, assim, em tudo que a gente faz. O cineclube é a forma de chegar na escola e convidar todo mundo para assistir. O cineclube é também pensar a metodologia, por exemplo, no cineclube está todo mundo sentado horizontalmente, e aí a gente apresenta isso para as professoras como uma possibilidade também de repensar o próprio espaço da sala de aula, a própria forma de, enfim, de compartilhamento dos saberes, do conteúdo, seja lá o que for. Então tem isso, né? O cineclube está nesse lugar também de repertório, sobretudo, de apresentar repertórios. E então é isso, a gente chega, começa qualquer atividade exibindo filme e assistindo juntos. Então tem muito dos filmes que Mariana mencionou, né. E também é um espaço para sempre essa perspectiva do mapeamento, do levantamento. Tudo o que a gente faz começa por isso que é a forma da gente fazer escuta e saber o que é que tem no lugar e o que é que tem interesse. Então, a primeira coisa era saber o que é que as crianças... o que é que elas vêem, o que é que elas assistem, o que elas têm interesse. E é claro que a gente se deparou com... quando a gente disse, bom, a gente está aqui, a gente vai fazer filmes juntos, que tipo de filme vocês se interessam? Que tipo de filme vocês gostam? E é claro que vieram todos os filmes da Disney, principalmente de super-heróis e toda aquela coisa. E o trabalho do cineclube foi um pouco de apresentar. Beleza, existem esses filmes, que bom que vocês gostam, a gente também assiste. Mas existem outras formas. Aí, então foi nesse movimento de apresentar

outros filmes, outras maneiras e então elas saem de um interesse profundo na ficção, na ficção de super-herói para a gente chegar a produzir filmes de não ficção. Então esse é um salto muito grande, né? E com interesse nas próprias, enfim, da forma como a gente viu aqui, nas próprias histórias, dos saberes, enfim, do que está acontecendo ali dentro dos quilombos.

Então, é no espaço cineclubista. E ele também é assim, ele tá dentro de... todos os encontros têm a fruição, tem o cineclube, todos os encontros. Isso individualmente para os grupos e coletivamente para toda a escola. Então o cineclube nos encontros é semanal, vamos dizer, e mensalmente para todo mundo da escola assistir juntos. Então ele sempre está ali dentro. E tem um outro aspecto também é que começou no início mostrando filmes de outros lugares e no final os filmes que são produzidos lá mesmo, também tem esse salto assim pensar os marcos, né? E outro detalhe, eles nomearam o cineclube sendo a proposta das oficinas, enfim, a gente chamava de escola experimental, eles chamavam tudo de cineclube. Então, para as crianças tudo é cineclube, qualquer coisa. Então também tem essa configuração.

E por fim, no início a gente programava, os adultos programavam até a gente chegar num ponto em que as crianças programam. Então chegou nesse desenvolvimento, que, inclusive, virou até mestrado da coordenadora pedagógica das que foi, inclusive, aluna de Inês lá na UFPB. E ela chegou sem saber o que danado era cineclube, muito menos o que que a gente estava fazendo ali na escola, a ela fazer um mestrado propondo a curadoria das crianças. E isso foi...a gente conseguiu experimentar isso nos últimos anos. Porque pensar que 2014 até 2020, então as crianças foram passando e ficando cada vez... porque a gente tem essa diferença, essa possibilidade de ficar mais tempo dentro da relação, enfim, as coisas vão se aprofundando assim. E essa experiência de as crianças fazerem a curadoria é muito, muito interessante. Então como é que a gente pensou, jogos, tudo é estudado a partir das brincadeiras e dos jogos.

Os dispositivos nos ajudam nisso e a gente vai também vendo o que é que elas têm de brincadeira, o que é que pode ser incluído, o que não pode, por exemplo, um filme que a gente fez por último, que é O Tesouro Quilombola, é totalmente estruturado a partir da brincadeira da caça ao tesouro que elas trouxeram para a gente. E a caça ao tesouro é o Tesouro da Comunidade, né. Quais são os tesouros aqui? Inicialmente elas propuseram fazer o jogo da caça ao tesouro, cujo tesouro é uma pipoca, enfim, eram os bombons. E a gente – que tal a gente trazer isso para a investigação, - aí tinha charadas, enfim. Então tem essa conotação. E filmes exibidos os que Marina citou. Os filmes que, inclusive, Fernanda organizou, aqueles filmes para as infâncias, 50 filmes, ah, você? Os 50 filmes a gente sempre estava ali catando, os filmes da Marlin Azul, que eu até te falei, né, enfim. Então a gente sai... e também do Eduka Kilombo.

Enfim, então a gente sai mapeando o que é que tem e vai apresentando. E quando eles finalmente puderam assistir os próprios filmes era incrível, porque...não tive a oportunidade de apresentar para vocês, mas é isso, estava todo mundo...o refeitório era o

espaço do Cineclube quando era de todo mundo junto. Quando era filme de fora eles estavam lá sentados tudo direitinho, quando era filme deles, todos puxavam as cadeiras para ficar mais perto possível da tela, é incrível, assim. Isso é um ponto. E sobre inovação assim, pensando um pouquinho do que vocês também apresentaram, né. A gente tem pensado muito sobre isso. E um dos projetos que a gente está desenvolvendo agora, que é o Entre Palavras, Imagens e Sons, que Cardes terminou mencionando. Ele é resultado de um projeto que fizemos em 2019 que se chamava O Cinema e as Palavras. E esse projeto ele foi demandado, assim, pela Secretaria de Educação e pela escola para a gente pensar uma forma de colaborar com os processos de alfabetização e letramento. Que aí o índice, que enfim, do Brasil todo, mas lá tinha essa questão do analfabetismo funcional. Tudo bem, as crianças aqui estão fazendo filmes e está sendo maravilhoso, mas é como é que é possível colaborar também nesse lugar.

Então, isso nos colocou um desafio né, de como é possível pensar uma metodologia que colaborasse com esse processo. E aí nisso, a gente se associou nas pesquisas com a metodologia de Paulo Freire, pensando no universo vocabular das crianças, enfim, uma série de ações. E aí que também nos permitiu estruturar melhor esse processo que eu mencionei no início, o processo pedagógico e criativo. E aí com esse intuito muito direto de: a gente precisa pensar em alguma coisa. E disso resultou O Tesouro Quilombola, que é esse que eu mencionei para vocês. E resultou também num outro filme que aí é o documentário que fala do projeto ao longo de um ano. Nesse momento agora ele virou, saiu, não é mais O Cinema e as Palavras e virou Entre palavras, Imagens e Sons. E é estruturado em um processo direto, assim, um projeto que complementa não é o método de alfabetização, mas é um projeto complementar para ajudar as professoras, as crianças. Porque teve resultados incríveis, assim.

Então, nesse momento agora a gente está finalizando... porque virou um produto no final das contas. Então a gente está finalizando até...enfim, até no início do ano que vem ele vai estar disponível, a gente vai divulgar. Mas é resultado disso, dessa provocação e de uma necessidade muito concreta, né. E não é uma necessidade só de produção de filmes, mas também necessidade de educação, de colaboração. Então, a inovação a gente encontrou em um problema real, vamos dizer assim.

Fernanda Omelczuk:

Bom dia! A gente demora um pouquinho, assim, até organizar as ideias quando está ouvindo. Por isso que demora para a gente conversar assim. Eu queria agradecer à Mesa. Agradecer também esse formato, sabe, que foi da gente poder ver, eu achei que isso tem uma pedagogia também de encontros, de eventos. A gente poder assistir os trabalhos audiovisuais e depois conversar porque tem uma coisa. Eu fiquei pensando que esse cinema é uma pedagogia de escuta, para ouvir, para escutar e não interromper. E como isso é raro cada vez mais, assim, a gente fala se interrompendo, então criar essa ambiência onde a gente pode ver alguma coisa e aí a gente diminui várias coisas que estão em

excesso. Que é luz em excesso, que é som e barulho em excesso. Então ter essa experiência, assim, eu estou gostando muito desse formato da gente poder ter visto. E aí se misturam também, então eu vou fazer comentários que eu não lembro da onde veio e também acho ótimo que se misture porque se misturam as imagens, já não sei de quem é o projeto.

Então, primeiro vou falar dessa forma, assim, que eu acho que tem aí uma prática e eu sinto falta de ter eventos e lugares onde a gente fale de práticas pedagógicas. E a gente está falando de práticas pedagógicas, como isso me alimenta. Então, escutar práticas, trocar olhares sobre práticas e contribuições e que as pessoas comentem as nossas práticas, então isso é muito bom, assim. Eu gosto, como professora, de poder mostrar e escutar e também ouvir como outras pessoas trabalham porque me inspira a criar formas de práticas.

Eu anotei uma coisa que eu fiquei pensando, foi alguma de vocês que falou, que era dizer coisas com os filmes que já foram ditas há milhões de anos e ao mesmo tempo dizer pela primeira vez. Foi a Mariana que comentou? Eu fiquei pensando como isso é potente para tudo que a gente está falando, né, por uma prática decolonial e pensar o que é que foi dito. O que é que está sendo dito há milhões de anos. E lembrei de um filme que é o Travessia, da Safira Moreira. No qual ela faz isso, onde ela fala de um gesto que é fotografar famílias e que acontece há milhões de anos, mas ela vai falar como que as famílias negras não têm esse registro dos seus cotidianos. Ela faz o filme e registra essas famílias sendo fotografadas. Temos aí nesse cinema que é um cinema de cotidiano, essa potência do cotidiano, essa potência de um registro familiar também desse encontro de família para além que é a construção de família sanguínea. Que é totalmente nada ver a gente pensar família... inclusive, bem problemático, pensar, eu acho que em termos até jurídicos, a organização da família que a gente tem em termos sanguíneos. Mas aí me lembrou essa coisa do filme, dos arquivos de família, dos filmes de família que é um pouco cinema meio marginal também no campo de cinema, né? Os cinemas de família, esses documentários de família que mexiam nesses arquivos que não são todas as famílias que têm. As suas histórias, os seus acontecimentos, as suas sensações. Fiquei pensando também como contar histórias às vezes parte de uma sensação e de um acontecimento que depois a gente tenta narrar para elaborar, mas tem um lugar num acontecimento da vida que o cinema por conta de um modo de pensar a imagem, pensar o acontecimento nos permite contar muito mais do que às vezes só narrar.

Então, que potência isso, assim, para um processo de inovação na gente mesmo do que a gente viveu. Fiquei pensando em tudo isso que vocês trouxeram, o quanto isso me mobilizou para esses lugares, sabe, assim, acho que de formação de educação.

E aí tem uma coisa também que eu notei que... acho que alguém estava falando sobre... os processos audiovisuais nos educam. Acho que foi agora Ana Barbara falando desse...é isso, eu estou fazendo uma montagem com que todas vocês falaram. Eu acho que isso que eu

vou fazer é um pouco mais uma pergunta, porque eu estou comentando que vocês me mobilizaram em termos de formação, assim. E esse é mais para a Ana Bárbara porque trabalha com crianças também. Falou que trabalha com crianças de 4 a 11 anos. E eu...para mim...que você comente como é para vocês esse lugar da imagem, da criação e do cinema com as crianças pequenas? Que, assim, é tão incrível porque a gente sabe que as imagens educam e elas educam ao ponto de que a gente usa as imagens para adestrar, adaptar, condicionar e aquietar as crianças e os bebés, né. A gente usa as imagens para isso nos dispositivos cada vez menores. Então a gente sabe que elas educam porque a gente usa elas com esses princípios e isso é educar, né, aquietar...é isso, é a chupeta digital que a gente, né...Mas a gente pouco pensa isso. Eu acho que na formação dos professores, dos educadores que vão estar com as crianças muito pequenas e que já estão inseridas nesse processo educativo no berço, no berço, assim, né, no carrinho de bebé. Enquanto as pessoas estão fazendo outras coisas.

Mas como é que é a gente pensar o lugar dessa introdução da imagem, do dispositivo eletrônico com as crianças pequenas? Isso é um grande dilema para mim, trabalhando com a educação infantil, com a educação de todos os níveis, trabalhando com o audiovisual, como a gente traz essa imagem sabendo de toda essa potência que tem, reconhecendo que ela já está presente e que ela já é usada com essa finalidade sem que a gente esteja pensando isso. Como é que é isso para vocês lá? Como é que vocês conversam sobre isso? Como que você vê isso, sabe? É isso, assim, é uma questão que eu não sei, porque a gente não quer fazer uma introdução precoce e também...mas o que é que se está vendo...a introdução já aconteceu. Então, a questão é o como, o que, né? Como é que a gente cria um desvio nisso que está colocado? Era isso, assim, era o que você puder me ajudar pra gente pensar isso junto, porque é uma questão para mim essa relação. Eu acho que foi isso, a gente vai continuar aí até amanhã, né?

Marcão:

Bom dia! Bom rever a Neca (Alexia Melo) de volta, né, companheira de longas datas de audiovisual para as periferias de Belo Horizonte e região metropolitana.

Eu acho que é importante [noticiar] algumas coisas que o Gustavo trouxe sobre a questão da inovação, né. Atualmente eu estou trabalhando no Cenarab e a gente trabalha com os povos tradicionais. E a gente tem acompanhado, eu especificamente, tenho acompanhado o quão é desafiador os processos de acesso a recursos públicos por meio dos editais, né?

E que eu tinha problematizado que muitas das vezes quem escreve as ementas sem a participação dos povos tradicionais, não entende o que que é povo tradicional. Os editais não dão conta do tamanho que é a complexidade do pensamento, da prática e da vivência de um povo tradicional. Então quando a gente leva um equipamento para um terreiro, ou para um quilombo, ou para uma aldeia indígena todas as concepções, elas vêm por terra porque é outro tempo, é outra narrativa, é outro tipo de captação, é outro tipo de registro.

Então isso desmonta todos os nossos processos já eurocêntricos a partir dessa perspectiva que nos limita. Então para o povo tradicional, às vezes uma palavra tem inúmeros outros significados e que muitas vezes as palavras da Academia e esse pensamento eurocêntrico não dá conta, né. E aí eu acho que a inovação já é estar no espaço do povo tradicional. Eles já se inovam só por voltar na ancestralidade e resgatar e trazer e mostrar caminhos. Mas quem escreve o edital o que que ele pensa sobre inovação? É uma inovação do ponto de vista eurocêntrico, formatado, quadradinho e que ele não dá conta do tamanho do repertório que esse povo tradicional tem, que esses povos indígenas têm. E isso inviabiliza, inclusive, que a gente acesse recurso público pelos editais. Por isso, há um dos grandes desafios, né.

Não tão longe dos povos tradicionais, a gente pensa o próprio hip-hop também, como eles acessam, né, pensando que é uma cultura juvenil e que também inova muito no jeito de fazer, de pensar, de misturar linguagens. E que também tem muitas dificuldades de acessar esses recursos. E aí, quando a gente pensa esse formato, porque a gente aprende audiovisual nessa perspectiva quadrada e aí você vai ter que transformar o olhar, o jeito de fazer, o jeito de pensar e o tempo de construir as narrativas desses territórios, que também acho que o território mais nos educa nos processos, porque a gente vai para uma operação às vezes mais técnica no sentido do manuseio, mas que na forma de fazer, na forma de conduzir e no tempo para aquilo ali se dar. Porque a gente sabe que no final os editais eles pedem o produto palpável e tangível e muitas vezes para os povos tradicionais o que é tangível, não é isso, né.

Então se a imagem do vento para alguém é só o vento, para nós não é o vento. Ali tem o Orixá, tem o ser vivo ali, né. Se é a folha, a folha para a gente também tem outro significado, a terra tem um significado. Então você tem toda uma confluência ali de potência naquele registo daquela imagem. Então para eles talvez seja uma coisa banal, mas pra gente a potência está nesse espaço, né. Que eu acho que talvez um dos nossos desafios e que eu tenho problematizado muito é: como que quem escreve essas ementas, qual vai ser o momento que a gente vai participar na construção das ementas dos editais para que de fato as nossas inovações elas sejam colocadas ali e a gente consiga acessar, de certa forma, esses recursos. Porque sem essa diferenciação a gente também não vê essas potencializações todas que a gente tem discutido que vocês falaram aí.

E a gente sabe que o tamanho dessa experiência, o quanto que é bonito o resultado desse trabalho e como que isso fica, principalmente, no resgate da memória dos cantos, das danças para os povos africanos, inclusive, né. Dos povos quilombola, dos povos indígenas e, inclusive, para os povos de terreiro. Só para fechar, assim, que eu acho que é importante. Outro dia eu estava fazendo uma pesquisa, assim, aleatória. E aí eu estava vendo o filmezinho de um cara que foi fazer uma pesquisa de doutorado na França e ele descobriu um vinil com um babalorixá lá da Bahia, do interior da Bahia. Ele ensinando iorubá na década de 40 mais ou menos e ninguém tinha mais esses registros. E aí, esse cara que veio da Europa foi lá nesse terreiro, gravou e levou isso para lá. Ele foi e conseguiu resgatar

e levou... e trouxe...conseguiu trazer na memória dos tataranetos dele lá. Então você olha o quanto que isso tem de potência de memória quando a gente, de fato, se apropria dessas ferramentas e traz os nossos mais velhos para essa nova tecnologia digital. Acho que era mais um comentário geral.

Alexia Melo:

Só complementando isso que o Marcão falou. Uma das dificuldades é mesmo incluir o sujeito dentro dos projetos. Eu acho que tem muito a ver com isso que ele falou também de rubricas muito endurecidas e que não condizem com a forma de fazer. Então, vamos supor, você vai para uma comunidade quilombola você tem um recurso, aí você quer que a comida seja feita pela pessoa que está acostumada a fazer a comida. Então como você paga ela? Ela não tem nota, ela não tem MEI. Então é esse tipo de burocracia que a gente tem que realmente bater muita cabeça e na verdade, fazer de um jeito que dê para colocar ali, mas que não desmonte aquele modo de vida que já é. A gente tem que aprender mesmo os instrumentos para a gente conseguir às vezes até achar um jeito ali de remunerar as pessoas da comunidade. Isso no Manzo Ngunzo Kaiango, Quilombo de BH, tem acontecido bastante porque como as Juventudes lá estão assumindo esses lugares, a gente começa a remunerar e compor a equipe com pessoas de lá, De Mas é isso, são muitos desafios porque os editais não dão conta.

Ana Bárbara Ramos:

Então, Fernanda, o que você colocou também para mim, enfim, para a gente lá na semente é uma investigação, né. De entender como, enfim, apresentar tudo isso. Porque no fim...tem um contexto assim, as crianças que a gente... que vocês viram eram crianças que não tinham muito acesso ao celular. Então tem esse aspecto lá. E com as crianças muito pequenas a gente sempre... muitas vezes trabalhou mais com as brincadeiras, com os jogos óticos. E está neste lugar de muita sensibilização, como é que apresenta isso, como é que apresenta a linguagem, enfim, adequando e ajustando para a faixa etária. Então, isso já no começo lá no Inventar com a Diferença, um que estava previsto...não estava previsto que ia ter crianças né. Então lá na Paraíba, acho que no Ceará, em alguns estados, chegou essa demanda, olha tem criança de 4 anos. Então foi isso, foi buscando outras metodologias, outras pessoas, Alícia Vega, por exemplo, é uma grande inspiração. E outros projetos que a gente foi atrás. Quando você coloca isso, a possibilidade de partilhar práticas para mim também é muito essencial. Porque na medida que a gente compartilha a gente vai vendo os pontos de conexão e outras soluções, que aí a gente também vai nisso, de buscar inovar e buscar formas de ajustar para uma necessidade que a gente tem.

Agora com relação a isso, assim, eu fico pensando muito porque se trata de um lugar que já é. As crianças já estão, como você colocou, o celular, enfim, os dispositivos eles já estão aí. Então eu fico pensando que... e é uma intenção muito de pensar de como é que a gente apresenta outras formas de se relacionar com isso, né. Então, no caso específico lá nas

escolas e com as crianças que a gente trabalhou era muito de investigar. Pensando nos gestos, os gestos com a câmera. Um gesto é investigação. Tem o registro, mas também tem o investigar, como é que a gente sai com a câmera e ela é um processo, ela ajuda a gente a investigar o que que...enfim, os mais velhos ou a partir do mapeamento. Tem lá um mapeamento e escolhe uma coisa, um lugar, uma pessoa ou um espaço para ir. Então é mobilizado por isso, vamos lá investigar.

E a câmera que a gente usava, que a gente usou por muito tempo, eram as câmeras, as mini-DVs, as câmeras pequenas. E que tem muito a ver com o que você colocou, né. No início a gente entregava uma câmera que, por exemplo, as crianças levavam no final de semana para casa. E a câmera da escola nunca foi nem sequer usada por elas, assim. Ao ponto que quando se viu que elas faziam isso com as nossas câmeras, a escola começou a dizer, - ah, então espera aí - foi abrindo... não quebra, né, não quebrou. E é muito interessante pensar na circulação desse equipamento, porque sempre não é solto assim, é sempre...primeiro que a formação não é uma formação no sentido comum, né, "você é diretor, você vai cuidar do som", não passa por isso, vai nessa perspectiva mesmo da experiência com a linguagem, experiência com a brincadeira e a linguagem. E então, nesse sentido, ficou mais fácil, vamos dizer assim, da gente encontrar maneiras de apresentar para elas sempre numa investigação do brincar, sempre numa investigação de, que tipo de...o cineclube, por exemplo, a gente pensou um jogo. Um formato de jogo de cartela, assim, muito simples para apresentar o que é o Cineclube, como é que é possível fazer, enfim, nas funções e isso virou um jogo e o jogo era tanto as cartelas e já praticado, assim.

É sempre muito nesse lugar, sabe. Mas eu acredito e sinto que a gente tem, pelo menos assim, uma certa responsabilidade de pensar novos formatos. Porque não é só esse espaço de ver, de ficar ali concentrado, ver um monte de conteúdos que a gente nem sabe quais são e achando que está resolvendo uma questão, mas está gerando, pode estar gerando outros problemas muito maiores, né. Mas pensar nessa relação da brincadeira e de criar repertórios, sobretudo, para os adultos também, de pensar. Existe esse tipo de forma, de outras formas de fazer. Então para mim está um pouco isso. Recentemente, assim, eu posso compartilhar contigo depois, enfim, para também quem quiser, tem um...agora recente a gente viu um pessoal da França que está trabalhando com a perspectiva de...eu acho que é 3,6,9 e 12 anos. E não é no sentido de condenação, né, mas de apresentar para cada uma dessas faixas etárias o que é que é possível fazer e até dar algumas dicas, assim. Então, tem um pouco, sigo um pouco nessa direção de investigar e de pensar formas com o audiovisual, mas sem o dispositivo. Muitas práticas para as crianças pequenininhas e aí no decorrer da faixa etária a gente vai introduzindo mais, assim. Mas elas se relacionam, assim, também, obviamente. Mas é isso.

Então, é justamente porque a gente...os dispositivos de som a gente gravava com celulares. Eles não eram muito usados para filmar, mas eles eram muito mais para captação do som. E ficava...era isso, sempre utilizado, ou seja, para aquele dispositivo do som e memória, enfim, então não suprimia realmente a imagem. Então o celular estava ali

com um programa de gravação, né. E é isso, assim, as crianças...umas ficavam com a gravação do som, outras ficavam com a câmera, mas não tinha aquela única pessoa que estava responsável, né. Ela estava sempre circulando. E isso tem a ver com aquela história do mapeamento. Então esse grupo é do primeiro ano, são crianças do primeiro ano. E elas escolheram... porque uma das meninas, Elisabete, tinha mãe...que aí nesse mapeamento, tinha as mulheres que trabalham com argila, com a cerâmica, né. Então a mãe dessa menina que é da turma...aí no mapeamento, a professora sugeriu, enfim, questionar um pouco dela e a gente fez todo o processo que começava com a fotografia narrada e cada vez mais por um dispositivo, até que ele poderia virar ou não o filme, entende? E aí aquela foi uma vivência que elas apresentaram para as crianças de poder trabalhar com argila e ao mesmo tempo que elas estavam todas brincando, também estavam brincando de fazer o filme. Então não tem diferença, assim. Tem um pouco a ver com que vocês também mencionaram, né. Tudo interessa, não é só a filmagem que interessa, mas tudo tem interesse, assim. E aí usou aquele...é muito fofinho aquele filme é incrível, assim, é de chorar um pouquinho.

Mariana De Lima:

Eu acho que tem um negócio, assim de não esconder o equipamento que tem a ver com esses outros modos de filmar e projetar a imagem também. Porque eu acho que esse lance de não esconder a cena tem a ver um pouco com o que você disse. E você disse agora também daquilo que é...do que é filmável, do que é não... incapturável, e eu me lembrei de uma coisa que a gente... que aconteceu com a gente no outro filme sem ser esse que a gente exibiu, que é uma comunidade que chama Linharinho. E a gente sempre filmava durante o dia, que a gente passava a tarde toda lá e de noite a gente voltava para as nossas casas. E aí uma imagem só do filme foi filmada à noite. E eu acho que tem a ver com essa coisa assim de, teve que se acomodar em nós, assim, essa coisa de não esconder a cena, porque a cena era a noite. Então tinha um pouco disso, assim como é que eu faço para não tentar clarear esse quarto que está muito escuro? Que vocês estão tentando mostrar aqui e fazer o inverso, né? Assim como é que a gente escurece a imagem mesmo? Como é que...a tela nunca vai estar vazia. Acho que era a tentativa de entender coletivamente nós e elas, assim como que mesmo aquilo que eu não vejo está mostrando algo, né? Então não esconder a falta de luz, não esconder nada disso, tudo que está sendo mostrado ali começava a participar e também no som assim, porque nessa comunidade em específico, elas eram muito devotas de Santa Bárbara e custou um pouco a pronunciar isso, assim com todas as letras. elas falavam assim “nós somos Católicas, a gente acredita em Jesus Cristo”, falei, tá bom. E aí lá para o fim das contas, se pronunciou lansã com esse nome assim. E aí foi um pouco nesse momento em que a gente estava nesse quartinho, de noite, filmando esse assentamento de Santa Bárbara que tinha lá. E aí em alguns momentos ao longo desse filme, assim, eu assisti no bruto que eu fiquei incumbida da montagem desse, tem um vento assim que interrompe, que cobre a voz mesmo, né? Então, eu acho que essa coisa de não esconder a coisa é que talvez seja a inovação ou sei lá. É entender que às vezes a técnica vai falhar e vai cobrir a voz porque

tem outras vozes falando assim, né, inumanas talvez, assim, minerais, sei lá. Então como é que... eu acho que tem um pouco de inovação nesse sentido de que como é que a câmera pode ser, sei lá, uma espécie de cavalo assim, sabe, como é que faz falar essas outras vozes? E não esconde isso que habitualmente a gente tira da cena, né, assim, tipo esse momento aqui a voz dela cobriu...o vento cobriu a voz dela, então não serve para o filme porque não dá para ouvir. Mas é isso, dá para ouvir outra voz, o escuro, dá para mostrar outro rosto, enfim.

Alexia Melo:

Você estava falando do desafio da gente com as crianças.. E o que eu percebo é que, pelo menos o que as jovens do quilombo com as quais trabalhei devolveram, é que esses momentos analógicos são muito marcantes porque, é isso, conecta com algo da infância,, como as brincadeiras de mão, as cantigas, as brincadeiras de roda. Eu acho que às vezes a gente pode colocar esses dispositivos no meio disso, ou como parte disso – ah, então vamos registrar uma brincadeira, vamos registrar,você vai costurando outros sentidos para esse uso.. E a outra coisa também que eu batalhava muito com as meninas, era de ser autônomo no processo de pesquisa, de investigação como por exemplo, , elas têm um ponto de Internet no quilombo onde, concentrava muita gente,, então acabava que montava um bolinho ali perto do sinal.

Então eu estimulava que eles tentassem baixar música, pesquisar sobre diversos assuntos, ver vídeos e fazer outros usos, estimulando o uso do celular também como gravador, assim como a gente gravava quando era pequeno e gostava de gravar na fita cassete, fazer radionovela e fazer vozes e tal. Então podemos usar o dispositivo para isso, E eu acho que isso tudo vai desmistificando o funcionamento e também trazendo a questão da pesquisa. Ainda hoje, quando alguma delas me pergunta via whatsapp, . "Como é que eu faço no Premiere"?" Eu respondo, "vai lá no YouTube, pega um tutorial do negócio, às vezes eu mando o link pra ela, oriento para ela procurar no Google o que quer descobrir, estimulando que entendam o dispositivo como um lugar de pesquisa. Durante a oficina elas procuraram no youtube sobre o Quilombo Mato do Tição e apareceu muita filmagem que elas nem sabiam que existia.

Cardes Monção:

Bom, acho que é isso né, gente. Foi ótimo! Agradecer a toda equipe do Lapa, a FAE, a UFMG, a equipe técnica também que deu suporte. Foi ótimo a conversa. Várias ideias, vários caminhos que foram percorridos, vários caminhos novos que podem ser percorridos também. Eu também faço oficinas em quilombos e em outros locais e tive várias inspirações aqui também para ir experimentando outras possibilidades. E vendo também que coisas que eu tenho feito são feitas por vocês também. Muito bom ter essa troca. Muito obrigado a todos vocês que vieram aqui, pessoal que acompanhou a gente pela Internet também. A gente recebeu algumas perguntas aqui, infelizmente, não vai dar tempo

de conversar sobre, mas de alguma forma também elas acabaram sendo contempladas aqui, a maioria. E mandar um abraço também para a Clarisse Alvarenga, professora aqui da FAE, coordenadora do Lapa. A programação segue até amanhã. E hoje à tarde a gente retoma às 14 horas. Valeu gente. Obrigado.

Mesa 2: Cinema na Escola

Anderson Lima:

Boa tarde, pessoal, tudo bem? Eu queria começar falando que eu tenho 43 anos e eu trabalho com cinema e educação desde 2004, e que eu ainda permaneço, até hoje, com uma crise de identidade profissional. Não sei se eu sou educador, não sei se eu sou cineasta. Porque o tempo todo eu procuro encontrar no cinema ferramentas que elucidem de alguma forma pareceres que sejam educacionais, e principalmente para que, de alguma forma os meus filmes consigam levar para quem assiste algum tipo de reflexão, quiçá que gere algum tipo de transformação, ou na forma como as pessoas que assistem enxergam aquela situação que foi exposta. Ou mudando, de fato, a vida das pessoas que estão participando do filme. Então, eu faço um resumo bem simples, dizendo coisas que aconteceram especificamente para que formasse essa crise de identidade, que não está diagnosticada, mas que eu percebo quase que diariamente.

Primeira vez, data 16 de outubro de 1995, madrugada. A luz do corredor da minha casa

estava acesa e tinha uma pessoa andando, eu ouvi os passos e fiquei preocupado, levantei. Abri e observei por uma fresta que era a minha mãe que estava andando em direção à sala. Ela acendeu a luz da sala, a luz da cozinha e começou a andar pela casa. Eu falei assim, ó, se ela estiver passando mal, ela me chama. E eu fiquei no meu quarto e os passos continuaram até que eu adormeci. E, no outro dia, no café da manhã, a minha mãe falou assim, eu decidi que a nossa casa vai virar uma escola. Como assim? "O seu quarto vai ser a sala do pré 2, o seu quarto vai ser a sala do pré 1, o maternal vai ser o quarto da Karina, minha outra irmã. Aqui, essa sala vai ser a sala de recreação". E começou a remapear a nossa casa, e eu perguntei assim, "Onde a gente vai morar?". "A gente vai morar na escola, de dia vai ser escola e à noite vai ser casa, a gente afasta as carteiras para um canto e a gente coloca os colchões no chão".

A gente não passava por uma situação financeira muito favorável. Nós morávamos em uma casa no Jardim Peri, que é uma favela da Zona Norte de São Paulo. E ali começou essa empreitada da minha mãe e a transformação da forma com que eu enxergava a educação. Minha mãe, fez funcionar naquele espaço, uma escola, e foi com os fazeres da minha mãe dentro da educação, e o poster de Paulo Freire pendurado na parte das portas da escola, é que eu fui começando a entender que a educação poderia ser feita de uma forma diferente daquela que era feita nos bancos da escola que eu frequentava. Tanto na minha educação infantil, quanto no ensino fundamental até aquele momento. Eu estava passando para o ensino médio naquele ano.

E aí, o que aconteceu foi que eu encerro esse capítulo de compreender a educação e, depois, como professor de teatro, por conta da minha formação e da minha vontade de trabalhar com teatro, eu comecei a fazer teatro e aí chegou aquele momento em que a necessidade financeira bateu à porta, eu ainda adolescente, comecei a dar aulas para crianças, de teatro. E foi então que, no ano de 2002, 25 de junho de 2002, tinha uma peça de teatro no meio de uma epidemia de dengue lá em São Paulo. E eu pensei numa história em que existisse um cientista que inventou uma vacina contra a dengue, e ele precisava clonar mosquitos porque a campanha estava dando certo. E aí eu tinha dois alunos que eram gêmeos idênticos, eu usava esses dois alunos gêmeos idênticos para poder fazer uma série de cenas, onde ele ia clonando e eles iam aparecendo com figurinos diferentes. No dia da peça, os dois faltaram, e a gente estava no Teatro Paulo Autran lotado, com todos os pais, o público da escola, os convidados, e aí não teve a peça, foi um grande fracasso e eu fiquei envergonhadíssimo e pensei, como é que eu vou fazer para isso nunca mais acontecer na minha vida?

Se eu filmasse, isso não teria acontecido, porque aí eu teria mostrado, porque os ensaios estavam lindos, eu devia ter filmado o ensaio. Aí eu cheguei e falei, mas que legal essa ideia de filmar. Comecei a filmar, gostei de filmar. E quando eu vi o processo de edição, porque eu não sabia editar, então eu levei num desses "caras" que editavam festa de casamento, festa de aniversário, sabe? Eu falei que só queria editar um filme, mas o orçamento dele era o mais barato, isso em 2003, aí em 2004 eu comecei a aprender a editar. Em 2005, eu

comecei a compreender o que era cinema, comecei a frequentar os cursos, comecei a visitar o Espaço Cultural, o Centro Cultural São Paulo, para poder entender como eu poderia fazer. O pessoal das escolas falava assim, você devia mandar para o festival, seus filmes são muito divertidos. Aí eu mandei o primeiro festival em 2007, no primeiro festival que eu mandei o primeiro filme, ganhou como melhor filme na categoria Júri Popular. Aí eu fui para a faculdade em 2008, levei meu filme para os professores e eles falaram, seu filme é horrível, é uma coisa horrenda, pelo amor de Deus. E aí eu não entendia como que podia ter ganhado um prêmio de júri popular, sendo que todos os professores achavam que aquele filme era horrível. E aí eu fui, aos poucos, começando a compreender por que o filme era horrível, e o que ele tinha de horrível e o que ele tinha de popular.

De 2007 até 2012, eu fiz filmes para entretenimento. Eu entendia que o cinema servia de entretenimento para divertir as pessoas, até que um dia, numa oficina em Alto Paraíso de Goiás, depois de realizar um filme que chamava "Sem Lenha para a Fogueira", da qual uns jovens, umas crianças estavam indo acampar, outra coisa de entretenimento, eu tinha ainda 10 dias livres na agenda até o meu voo de volta para São Paulo.

Eu estava em Goiás, e ele falou assim, dá para a gente fazer algumas coisas, você não quer visitar o pessoal do assentamento? Era um assentamento do MST, lá em Alto Paraíso. Aí eu fui lá, e aí ele falou assim, — essas famílias aqui, são 39 famílias, vivem sem acesso à água. Eu falei, — sem acesso à água? Mas como é que faz? — Eles pegam uma carroça, vão de carroça, assim, até de 4 a 5 quilômetros, para chegar em uma cachoeira. Eles até fizeram uma adaptação com um cano e pegam a água da cachoeira, enchem os galões e voltam para a sua casa. Mas isso é horrível, eles também vivem sem luz, sem água, sem internet. Falei, — nossa! — Vamos fazer um vídeo sobre isso, Anderson? Pega uma pessoa bem emblemática que está passando por esse processo para eu entrevistar.

Eu fui e entrevistei a dona Rosinha, e a dona Rosinha era uma pessoa horrível de ser entrevistada para falar de tragédia, porque ela ria o tempo todo da tragédia dela. Eu falava assim, "Como que é viver sem água?" E ela dizia — (risos) O povo, quando mandou a gente pra cá achou que a gente era lagartixa, eu chamo aqui até do morro da lagartixa, porque lagartixa no cerrado era cair o sereno, ela lambe as flores e vai vivendo. O povo deve achar que a gente é lagartixa.

Como é viver sem energia elétrica para fazer qualquer coisa? Não ligo para a TV, não. Energia elétrica não tem necessidade mesmo, porque eu não gosto de TV, e chega à noite, eu ponho um óleo, acendo as velas (risos) e vou vivendo. A vida é assim, não é?, disse dona Rosinha. Cada pergunta que eu ia fazendo, ela ia soltando uma gargalhada e narrando a sua tragédia de uma forma muito poética. Aí eu falei para o Zé, que me acompanhava: não serve, não tem a mínima condição de a gente fazer um documentário para sensibilizar as pessoas para essa causa, se essa mulher está se divertindo com a desgraça que ela vive todos os dias. Eu vou tentar editar aqui, mas vamos ver o que vai dar, eu acho que é difícil a gente sensibilizar.

E, assim, eles compartilhando a cisterna pelos lotes vizinhos, acabaram resolvendo esse problema por meses. Quando tinha estiagem, eles não tinham como ir buscar a água na cachoeira, não tinha mais necessidade, porque a cisterna de ferro e cimento, que era gigantesca, estava cheia. E aí eu comecei a pensar que o cinema, para além de ser entretenimento, poderia ser uma ferramenta de transformação social para as comunidades onde eu podia fazer esse trabalho. E aí eu comecei a pensar em fazer apenas filmes educativos e que de alguma maneira... que não fossem didatistas, porque filme didático é outra coisa. Eu pensei que eu poderia fazer filmes para refletir situações, para denunciar situações, e aí eu comecei a pensar em diversas formas disso acontecer.

E aí surge o Lado Beco, que é um canal de filmes infantis que fala especificamente da autonomia das crianças, e aqui, eu fiz um compilado com cinco cenas que passaram aqui no começo. O primeiro é o GEMA, que é o Grupo Escolar de Mídia Alternativa, que é um projeto integrado que envolve jornalismo, cinema, podcast, que a gente não chamava de podcast na época, a gente fazia um programa de rádio, e, principalmente, reflexão sobre a linguagem midiática, desde a telenovela até o cinema, passando pelas séries que as pessoas assistem, os vídeos no YouTube e tudo mais. Por isso que eles fazem lá o trabalho da pesquisa de opinião, e depois eu recebi o inbox do "cara" do IBGE e falou, — acabamos de assistir aqui, bem baixinho, e você lavou nossa alma com esse vídeo, pena que a gente não pode publicar. E aí eu fiquei superfeliz, porque isso é uma devolutiva muito importante, e eu percebia que, para isso, pelo menos, eu estava no caminho certo.

O outro projeto se chama Pintando o Set, que é uma oficina de cinema para crianças. O outro projeto é o Opala, que é Oficina de Produção e Alfabetização Audiovisual. E aí, por meio disso, em 2017, o jogador do Flamengo, Everton Ribeiro, que jogou aqui no Cruzeiro, inclusive, ele viu o filme numa dessas ocasiões que ele tomou o terceiro cartão, e era Dia das Crianças, no domingo, ele ficou fora do jogo, e aí ele não tinha nada para fazer no domingo, ele foi na ONG. Essas ONGs que jogador doa dinheiro para poder aplacar a sua culpa capitalista, ele foi para lá assistir à apresentação de Dia das Crianças, daquelas crianças, e era uma ONG que tinha um projeto de esportes, de futebol, e aí ele era o financiador. Quando ele chegou lá, passaram o filme "A rua é pública". que eu filmei aqui no Barreiro, "A rua é pública", eu fiz aqui, porque uma menina chamada Poliana me trouxe, porque ela estava na construção da cisterna da Dona Rosinha, só para vocês terem uma ideia. E lá na construção da cisterna da Dona Rosinha estava o Toninho, diretor com quem eu fiz "Quando sinto que já sei". Tudo aconteceu naquela cisterna, entendeu?

Por isso que eu estou te falando, que a coisa mudou toda lá. E aí, então, o Everton Ribeiro compartilhou o meu filme na sua rede social. E aí o meu canal, que de 2013 até 2017 tinha 10 mil inscritos, e pouco mais de 20 mil visualizações, contando todos os vídeos, passou a ter 2 milhões de pessoas seguindo o canal. E aí eu passei a viver disso e pude financiar, através de todo o volume de audiência que o canal passou a ter, por causa desse compartilhamento de um cara famoso, imagine só, e aí eu pude fazer, a partir daí, quatro séries, webséries, que alcançaram esse tal de 500 milhões, meio bilhão de pessoas assistindo todos os meses, um milhão de pessoas assistem os vídeos do canal.

Até hoje esses números me impressionam, mesmo o canal, hoje em dia, estando em queda de audiência, mas dá um milhão por mês, eu acho muita coisa, e eu fico pensando, porque a gente criou um canal paralelo, que é o Senzala, para falar sobre filmes de protagonismo negro, porque, no meio do caminho, foi uma coisa que eu percebia que eu precisava tocar. E foi nesse momento que eu comecei a perceber que o protagonismo negro nas obras audiovisuais era uma coisa muito urgente. Por quê? Porque a gente precisava começar a educar o olhar das crianças, porque elas não dão audiência para filme protagonizado por criança preta. Eu digo isso porque estou impressionado com os números, sempre fiquei impressionado. É o mesmo diretor, é o mesmo roteirista, é a mesma fotografia, o mesmo tipo de, sabe, quando você olha e fala, é tipo o filme do Anderson. Só que, quando é postado no Senzala, não tem audiência. As pessoas não se apaixonam pelos personagens.

Esse livro aqui, que é o meu primeiro livro depois do canal, chama Turma da Goiaba, e tem cinco personagens. O Nelsinho e a Dandara, os dois são pretos. Nunca foram os preferidos de ninguém, depois eu fiz o Gangorra com todos os personagens pretos, não vingou. Fiz o Mosaico da Perifa, não vingou. Então, eu comecei a perceber que existia uma necessidade de eu construir um referencial de protagonismo para que as pessoas conseguissem assistir o filme. Então o 100Zala, que não é escrito com S, é escrito com 100, o objetivo é ter 100 curtas ou vídeos protagonizados por crianças ou adolescentes. Já está em 68, faltam só 32 para a gente completar esse 100. Então, é 100Zala com um numeral 100, 100Zala. E aí, alguns dos filmes são adaptações desse livro, que tem como lançamento oficial o dia de hoje, está sendo lançado oficialmente aqui nesse momento, e que se chama Bianca Quer Ser Branca, que conta a história de dez crianças pretas que sofreram racismo na infância, mas principalmente dentro da escola, e que oferece, por meio da literatura, estratégias para que os professores que vivenciam essas situações comecem a observar com mais atenção os cochichos que acontecem nos cantos da escola. Basicamente, esse é o resumo. E bom, o livro está aí disponível, tanto o Turma da Goiaba quanto o Bianca Quer Ser Branca, está certo? A Turma da Goiaba é um livro de literatura infantil, ganhou o prêmio no ano, inclusive, de melhor livro infantil em 2020. Só que eu tenho um amigo aqui, inclusive mineiro de Contagem, que se chama Alvimar Braga, é um poeta que trabalhou já com o cinema, mas hoje ele vende amortecedores. E ele falou que esse livro é a maior enganação, que ele não é um livro infantil, porque ele fala sobre crianças, ele tem crianças como personagens, tem ilustração infantil, mas são provocações filosóficas para se ter com crianças. E eu aceito isso...

Sérgio Vaz Alkmim:

Olá, gente, boa tarde. Desculpa eu ter quebrado o protocolo, mas falou no Alvimar, eu lembrei, ele fez uma oficina na Escola de Ensino Fundamental que eu trabalhei, a Escola Municipal Dona Gabriela Leite Araújo, no bairro Industrial, em Contagem. E ele ficou famoso um tempo, porque, nas eleições aqui em Belo Horizonte, os políticos fizeram uma propaganda de cavalete, não sei se vocês lembram, faziam os cavaletes e punham nas esquinas. E aí ele fez um vídeo que chamava “Chute Seu Cavalete”, que era fantástico. Ele veio e fez o primeiro chute, veio correndo e “pá”, isolou o cavalete do político, aí viralizou. E,

por alguma coincidência da vida, ele acabou lá na nossa escola fazendo oficinas com os estudantes e depois eles produziram um vídeo escolar. É isso.

Liana Lobo:

Nossa, obrigada a você também pela sua jornada. Fui levada a várias emoções. Teve até um apagão, né? Queria passar agora pro Marcos, Marcão, Marcão Pesada.

Marcos Donizetti:

Boa tarde, é óbvio que se acontecesse o que aconteceu com você, eu tava carequinha, viu? Eu comecei a fazer cinema na escola... na verdade eu comecei a trabalhar com o cineclube, sem saber que era cineclube, eu trabalhei num projeto de unidade de internação de adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa, aqui em Belo Horizonte, na região do Horto, aqui na Zona Leste. E esse projeto era uma proposta, que a Secretaria de Segurança Pública, eles convidaram a instituição que eu trabalhava, na época, a Oficina de Imagens, para propor ações de comunicação, para esses adolescentes que tinham cometido ato infracional. E a proposta era a gente exibir filmes, e depois do filme ter debate. Só que eu nem sabia o que era cineclube, não sabia nada disso. Só estava lá para fazer o processo de organização e mediação das conversas. Então a gente começava a pensar o processo de curadoria desses filmes, que tipo de filme despertaria o interesse desses jovens. Normalmente, a gente ficava numa sala bem curtinha, com uma média de quarenta adolescentes, bem quente, diga-se de passagem, porque a unidade não tem ar-condicionado, não tem muito luxo não.

E aí a gente começou a exibir alguns filmes que traziam temáticas que envolviam as questões sobre direitos humanos, sobre temática da juventude, e que envolvia ali também aquele contexto de jovem de favela. Muitos com pouca instrução escolar e esse processo que a escola acaba fazendo com que esses jovens saiam da escola sem saber ler, sem saber escrever ou, às vezes, um analfabeto funcional. E aí, muitas vezes, esses filmes, a gente começou a pensar na forma como esses adolescentes interpretavam e faziam a leitura desses filmes. Muitas das vezes a gente tinha planejamento para as execuções desses filmes, mas chegava na unidade e muita coisa mudava, porque tem uma questão de segurança, muitas vezes tinha uma rebelião. Uma série de situações de intercorrências durante a sessão de filme. E aí a gente ainda tinha que fazer a mediação. E muitas das vezes os meninos traziam leituras importantes do filme e que algumas pessoas que faziam a mediação pouco percebia o ponto de vista desses jovens. E eu comecei a assumir o lugar de debatedor durante as sessões, a gente fazia as sessões lá de 15 em 15 dias na unidade de passagem, que eles ficavam 45 dias acautelados, e tinha a unidade de internação que já eram os adolescentes que já tinham recebido a sentença do juiz ou da juíza dependendo da medida que eles faziam. Na unidade fechada eles ficavam tendo oficina de fotografia, tanto fotografia pinhole, quanto fotografia digital e produção de vídeo clipe. Em paralelo com isso eu fazia a oficina na escola.

Eu tinha os adolescentes da mesma faixa etária presos e trabalhava com os meninos na escola também. E os meninos que estavam em cumprimento de medida, eles traziam algumas reflexões importantes no sentido de que o espaço da escola e o cinema na escola para eles tinha um outro entendimento, que era um processo de passar o tempo, não tinha professor, então ficava ali gastando o tempo e pouco fazia a relação do que aquele filme de ficção tinha a ver com o processo de elaboração sobre a própria vida, como que ele também ficciona esse lugar da violência e como que ele vivencia essa violência na comunidade dele a partir dos filmes. E eles começaram a fazer esse tipo de reflexão, e alguns desses adolescentes acabavam indo para a unidade de internação, e acabavam sendo meus alunos lá também. E isso de uma certa forma facilitava no processo de diálogo, porque eram diálogos muito truncados porque eu fazia a oficina, mas não era só eu, era eu e mais uns cinco ou seis agentes socioeducativos me vigiando e vigiando os meninos para eles não fugirem. Então, com o equipamento, porque na unidade não se pode ter determinado tipo de instrumento, por exemplo, cabo, microfone, projetor, muita coisa a gente não podia levar para a unidade, a gente tinha que fazer algumas costuras institucionais para dar conta de fazer essas oficinas. E a gente foi entendendo que a cada momento que chegava um filme, isso para eles era um processo novo, de repensar a forma de olhar, o que era a escola para eles, o que significava a importância da escola, porque todos também são obrigados a estudar nas unidades, e o que isso tinha de significado para eles, uma coisa é você aprender os códigos de leitura textual, e outra coisa é entender sobre os códigos que as imagens nos ensinam, a gente é educado pelas imagens né.

Nós somos a geração da televisão, que a televisão nos educou, nos ensinou a olhar para o mundo, a partir de uma perspectiva branca e eurocêntrica. E algumas dessas oficinas com os meninos, algumas coisas começavam a trazer esses debates, porque a questão racial não é um debate publicizado dentro dessas unidades, e tampouco na escola, pensando na lógica da produção audiovisual e do cinema, e tal, naquela época, lá pelos anos 2003, 2004 por aí. E aí, alguns dos meninos começaram a problematizar isso: “Uai, você só traz filme que só tem gente branca e feliz nesses filmes”, ou então, “Você só traz filme de violência, a gente quer uns filmes melhores”.

E eu acho que foi importante pensar essa provocação, tinha uma pessoa que coordenava e fazia curadoria, que achava que os filmes que traziam a temática da violência em si talvez provocassem mais o debate por conta do lugar e a condição que os meninos ocupavam dentro das unidades. Eu já caminhava para outro lugar e entendia que talvez seria um outro caminho, mas eu era voto vencido, então a curadoria seguia por isso. E aí eu comecei a entender que ser cineclubista, e ser educador audiovisual, ou ser educador e estar ali naquele processo de mediação, a gente precisava aprender estratégias de como que, mesmo que o filme que eu não gostasse tivesse passando, eu tinha que ter estratégias de provocar debates com esses jovens, nessa unidade. Então eu comecei a partir do que se construía de cronograma de metodologia para atividade na unidade, eu desmontava ela toda lá, porque eles não me acompanhavam, então eu falava que tinha feito, só que eu

tinha feito outra coisa da minha cabeça, falando assim, “Deu tudo certo, lindo e maravilhoso”, mas foi do meu jeito, e que estava funcionando. E aí depois de um certo tempo, eu passei por três rebeliões lá, e não teve como continuar não, porque a vida já estava em risco e optei em não fazer mais atividade lá.

E aí quando eu comecei a fazer um processo de formação na escola com o cineclube de fato, aí eu fui entender de fato o que eu fazia lá na unidade era cineclube: que era fazer um processo de curadoria, envolver os jovens num processo de participação dessa curadoria, propor um debate, e para além desse debate, o que a gente saía daquele espaço ali transformado com o filme, o que o filme tocou em cada uma, em cada um adolescente ali. E quando eu fui para a escola a gente trabalhou com um projeto que se chama cineclube Sabotage, é lá no Taquaril, na Zona Leste aqui de Belo Horizonte. E esse cineclube, a gente começou com o EJA, com a Educação de Jovens e adultos, e tinha muitos idosos na sessão.

Então, os professores levavam todas as turmas de EJA para sala, e eu nunca tinha feito curadoria para pessoas mais velhas, então eu comecei a ter que me esforçar mais e Inês Teixeira foi uma figura fundamental no processo, quando eu descobri os livros e os textos dela, me ajudou muito a pensar e a elaborar sobre o que eu estava fazendo na escola, sobre o tamanho da responsabilidade que era. Então isso de uma certa forma me deu mais segurança para poder fazer a curadoria. Então eu começo a fazer uma curadoria pensando na narrativa dos lugares de origem dessas mais velhas que vem da periferia, muitas do interior, da roça inclusive. Então eu fui buscando os filmes que tinham a ver com essa energia do interior, do plantio, da escola, desse cidadão sertanejo. Aí foi acertado esse filme, teve uma cena que acho que pra mim foi uma das mais fortes durante esse processo com o EJA, que foi a primeira vez que uma senhora tinha visto um cinema. Aí ela falou assim, “Nossa, meu filho, eu nunca vi uma televisão tão grande assim na minha vida”. Aí ela falou assim, “Mas o que acontece aqui”, aí eu falei com ela, “A senhora espera, a maioria são evangélicos, daqui a pouco vai começar a sessão de filmes, e a senhora vai ver o filme”, “Mas onde é que liga essa televisão”, aí eu falei, “Não vou ligar ela daqui a pouco e a senhora vai ver ela funcionando”.

Aí passamos o filme e foi uma sessão muito emocionante, e como que elas trouxeram tantas questões, e um debate tão natural, e eu pensei “Poxa, isso aqui é um negócio que tem potência”. E a escola não topava muito essa coisa de cineclube porque era um trabalho a mais para o professor, isso a gente fazia só a noite, e depois eu comecei a fazer a sessão para os adolescentes e para as crianças na parte da manhã e da tarde, que são perfis de público completamente distintos, envolve outras metodologias, e outras formas da gente pensar curadoria e pensar a participação, a coparticipação desses meninos e dessas meninas na escola, pensar a autonomia desses adolescentes na escola, pensando nos processos de tecnologia que já estavam chegando na escola das próprias políticas públicas da educação, que estavam chegando com mais educação. Tinha uma série de kits de tecnologia chegando nas escolas, e a gente se vê envolvido com essa produção de cineclube, e aí eu falei assim “Vamos fazer uma oficina de audiovisual aqui na escola”.

Aí começamos a fazer a oficina de audiovisual na escola, rádio escola, também na escola, e começamos a formar os adolescentes da escola para tocar o cineclube e tocar a rádio. A princípio a gente foi fazendo as oficinas, fazendo as vivencias, e aos poucos os meninos e as meninas foram ganhando autonomia no processo de gestão do cineclube e da rádio escola. E eu comecei a coordenar o projeto, aí eu comecei a deixar eles tocarem o cineclube. Então eles iam para o espaço da organização, a gente pensava em uma curadoria junto, e a execução da sessão, quem tocava a sessão era eles, a sessão de cineclube eram eles, e pegar a chave, abrir auditório, receber os meninos, abrir a sessão, conduzir o debate. E tudo eles começaram a ter esse domínio, então eu pensei, "Bom, eu acho que meu papel aqui já se encerrou nesse processo de construção de autonomia e de participação". É importante pensar que a escola ainda teve muita resistência nesses processos de entender a importância do cinema na escola.

De entender que não é um cinema para instrumentalizar, mas é uma proposta de ampliação de repertório, de conhecimento, de visão de mundo, de construção de autonomia, de perspectiva crítica sobre o que que se produz, o que tem sido produzido, o que os meninos têm assistido. E muita das vezes a gente convidava outras escolas para ir para essa escola para assistir filme, em uma dessas sessões uma criança perguntou por que que nessas sessões só tinha filmes de crianças brancas. E era uma sessão cheia de criancinhas de 5/6 anos de idade, tudo pretinha, ele falou assim "Ô tio, porque que só apareceu crianças brancas jogando futebol?", aí eu falei "Boa questão para a gente pensar, por que que todos os filmes que a gente vai no grande cinema também a gente só vê gente branca? A gente não vê gente preta e quando a gente vê as crianças pretas, qual a condição dessas crianças pretas nos filmes? Qual que é a condição das crianças pretas nas novelas que vocês assistem? Nos desenhos que vocês assistem? Como é que eles estão?" E foi bom porque isso gerou um outro debate sobre essa representação desse corpo de criança preta nos cinemas e nos espaços que os meninos assistem. Esse processo de pensar o cinema na escola, da importância que ele amplia a perspectiva e traz visibilidade para o espaço da escola também é importante.

Aí a gente produziu um curta na escola, só para finalizar, a gente produziu um curta na escola, a gente foi para o festival internacional de curta em São Paulo, o filme foi para o festival, e o festival bancou uma passagem de avião para uma pessoa, no caso seria só o educador, que seria eu, eu pensei "Bom, eu não vou só eu, então me dá a passagem de busão, vamos dividir essa passagem de busão e levo mais dois jovens que produziram o filme". Aí foi eu e mais dois adolescentes para São Paulo de ônibus. Aí eu acho que é por isso que eu falo, esses meninos, meus ex-alunos, quando me veem falam assim "Nó Marcão, você tá com cabelo branco", "Tô por culpa suas". Chega em São Paulo e foi muito importante porque essa escola era uma escola com alto índice de violência e a partir da ação de cinema, que a gente startou na escola, depois da escola ter recebido essa premiação no festival em São Paulo, e eles voltarem com uma outra pegada pra escola, isso levantou a autoestima dos outros jovens da escola.

Então todo mundo queria participar da sessão, todo mundo queria ser do cineclube Sabotage, todo mundo queria vestir a camisa do cineclube Sabotage, e a gente aproveitou esse processo de imersão, para espalhar a ideia na própria quebrada. Então nós começamos a fazer cinema de rua, Cineclube Sabotage na favela, aí a gente começou a fazer o cineclube nas biqueiras, porque a gente sabia que os meninos da função, que tão lá no tráfico, eles não vão lá assistir. Então nós começamos a levar o filme para lá. As pessoas passavam, colocavam o banquinho, assistiam um pouquinho, os meninos que estavam na função ficavam lá, assistiam os filmes.

A gente começou a criar uma outra relação, desse cinema que extrapola o ambiente da escola, sai da sala de aula, que muitas vezes a gente recebia essas demandas, e acaba ocupando e propondo um processo de educação audiovisual na própria comunidade, e como que a comunidade começa a repensar esse lugar dessa imagem construída midiaticamente, numa perspectiva negativa. E aí a gente alicerça isso aí a partir dessa inserção dos próprios jovens que começam a caminhar nesses territórios, onde eles não circulavam naquela região. Então pra gente, esse projeto do Cineclube Sabotage foi fundamental. Esse filme que passou dos sonhos, que é do Fica Vivo, que é um programa do Estado, que é para controlar a taxa de criminalidade nas regiões periféricas da cidade e da região metropolitana, foi uma oficina de mão na massa. Então, os meninos pegam a câmera e vamos para a rua, vamos gravar com quem tá ali, e vivenciar essa experiência do documentário, daquelas práticas. Então é um pouco desse lugar aí que a gente permeia pensando a importância do cinema na escola e a escola no cinema.

Liana Lobo:

Obrigada, Marcão. Muita coisa bonita para gente refletir depois, não é? Vou já passando para o Sérgio, e depois a gente bate um papo.

Sérgio Vaz Alkmim:

Olá, mais uma vez. Boa tarde a todas e a todos. Acho que, apesar de termos ouvido aqui dois relatos aparentemente de experiências diferentes, eles acabam se encontrando. Não sei se todos tiveram contato com a Josi, que fazia esse trabalho no Projeto “Inventar com a Diferença”. Na pandemia, em 2020, lá em Contagem, fizemos uma caminhada contra o racismo. Normalmente, realizávamos esse ato presencialmente, envolvendo todas as escolas da Rede Municipal e da Fundação de Ensino de Contagem. E como estávamos em pandemia, a nossa escola fez uma caminhada contra o racismo virtual, e convidamos três professoras negras para dar o depoimento, e uma delas foi a Josi, que trabalhou com cinema nas unidades socioeducativas, acho que cruzou tanta coisa e as experiências.

Vou falar um pouco da nossa experiência que começa também com um cineclube. Eu também não tinha muita noção do que era um Cineclube. Começou em 2013. Sou

professor de História, dava aula na Escola Municipal Dona Gabriela Leite, no Bairro Industrial, que é cercado pela Vila da Paz, pela Joana D'arc, pela Pedreira, pelo bairro também, então compõe um grande universo dentro do bairro industrial em Contagem. Nesse momento, foi uma iniciativa muito minha individual, de fazer um Cineclube, e eu comecei como EJA, com apoio da professora Luciana e da Márcia Ramalho, diretora da escola. A primeira exibição foi o filme "Central do Brasil". Foi uma exibição muito emocionante, era um grupo de senhoras, a maioria evangélicas, e foi uma noite de muita emoção, porque elas se identificaram com muitas coisas, o próprio Central do Brasil tem essa questão do urbano e rural.

Então, foi uma identificação direta. E aí, começa essa trajetória com o Cineclube, e percebi que tinha duas coisas que tínhamos que trabalhar na exibição dos filmes com essa turma. Teriam que ser filmes que trouxessem emoção, sensibilidade, e ao mesmo tempo, tinha que ter alguma coisa de trazer o riso também. Eram dois requisitos principais e aí passamos um monte de filmes. Foi um dos momentos mais felizes da minha vida enquanto professor, eu dava aula de manhã e de tarde e uma vez por mês, à noite, eu ia na EJA fazer a exibição e debate. Depois nós estendemos para o 9º ano, 8º ano, 7º ano, 6º ano, 4º ano e 5º ano. Então começamos a fazer o Cineclube no turno da manhã, e eu continuei com a EJA no turno da noite. E, de 2013 até 2017, nós exibimos mais de 70 filmes, e tinha algumas particularidades, no começo a gente fez uma curadoria com estudantes, depois foi ficando difícil, então eu acabei assumindo quase que sozinho, mas junto com alguns professores e algumas professoras.

Tinha sempre uma professora que estava do meu lado, a Renata, também de história. É fundamental a direção da escola, porque se a direção não quiser, não funciona. Mas nessa escola tudo funcionou bem, e definimos algumas prioridades. Uma dificuldade do Cineclube na escola é a classificação indicativa. Temos que prestar muita atenção nisso, e tentei adaptar várias vezes. Outra coisa, na época era tudo alternativo. Baixava e pronto, a causa era justíssima, né, gente. Uma vez pedimos a autorização, o documentário "Precisamos Falar de Assédio" e a diretora liberou. Mas aí, a gente baixava os filmes e passava para os estudantes. O projeto tinha algumas características. Primeiro, era necessário olhar essa questão da classificação indicativa que já limita pra caramba, muito conservadora, mas a gente estava ali para romper isso mesmo. Então tínhamos que romper essas coisas porque senão a gente não faz nada e não passa nada.

A outra coisa era o seguinte, isso já teve muita discussão, inclusive com a Inês Teixeira, ela falava assim "É um projeto escolar e você não quer escolarizar o projeto?", mas o que ela queria falar com isso? Depois entendi, era um projeto escolar sim, mas eu queria romper com o modelo conservador, no sentido de os estudantes terem que fazer resenha, provas ... Então o projeto era simplesmente a exibição do filme e reflexão na hora, depois da exibição do filme. Outra característica, o professor não fala no início, o professor não faz resenha, não dá sua opinião, não faz reflexão, somente ao final, se tiver alguma intervenção necessária, aí a gente vai e pontua. A ideia inicial é os estudantes trazerem as suas

experiências, as suas angústias, as suas experiências de vida, trabalhar a fala e a escuta. Temos que ter uma escuta generosa, e principalmente, em um Cineclube.

Você vai horizontalizar as relações, as relações na escola são muito verticalizadas. A Adriana Fresquet até fala muito isso, que ele muda a posição dos corpos, porque dentro de uma sala de aula, você está lá na frente, o seu corpo, corpo do professor ou da professora está lá na frente, o estudante está atrás de você, e você é o detentor do saber. Quando você está de frente a tela de um filme, está todo mundo lado a lado, então existe uma mudança aí, até das relações dos corpos dentro da escola, porque o objetivo principal é humanizar as relações dentro da escola, onde os estudantes tenham voz e que eles também têm que saber escutar o outro, isso não é fácil, tá, gente? Porque faz parte do processo educativo, tem dia que não dá certo. Outra coisa, se você faz uma escolha muito ruim nas primeiras exibições, você mata o projeto, acabou o projeto. Eles comentam: que filme porcaria, não quero assistir mais isso. Então, você tem que acertar na escolha, e muitas vezes, não é aquela escolha que você quer, às vezes, você quer passar um filme um pouco mais reflexivo, mais de arte. Mas a gente tinha algumas concepções, filmes hollywoodianos, a gente nunca passou, para falar a verdade, já passou um ou outro, mas que também tinha uma reflexão interessante.

E como você faz isso? Conversando com os estudantes claramente, falando, “Olha, nós não vamos passar esse tipo de filme”. Marvel, Capitão não sei o que, Duro de Matar 5, isso não existe na proposta, então tem alguns pré-requisitos que eram básicos pra gente. E a outra coisa era a seguinte: tem a lei 13.006, que quase ninguém sabe na escola, da obrigação de passar 2 horas por mês de filme nacional, foi no governo Dilma, mas a lei não foi regulamentada, e na escola ninguém sabe disso. Então começamos estimular, não é uma coisa fixa, já passamos muitos filmes estrangeiros, mas demos prioridade para os filmes nacionais. Pois bem, em 2017, entro em contato com o GT de Formação em Educação e Cinema, de Contagem. Sou professor também da Fundação de Ensino de Contagem, não sei se vocês conhecem, ela é uma Fundação em Contagem, que oferece o ensino médio, talvez seja a única instituição municipal no Brasil que oferece Ensino Médio. Tem uma longa tradição, fez 50 anos agora, tanto no regular, e tem duas unidades que oferecem curso de Educação Profissional. Então, eu sou professor lá no Ensino Médio. Nós levamos a proposta do Cineclube em 2015, 2016, e a partir 2017 me fixei em uma unidade, a FUNEC Cruzeiro do Sul, que está localizada no início do bairro Eldorado. Ali implantamos o Cineclube também, a mesma concepção de educação, lá é difícil porque não temos auditório, então a gente fecha o refeitório com tecido preto, aí eu desço com a primeira turma, eles ajudam a gente a pregar na parede, instalo o datashow. Eu trabalho no turno da tarde e participam todas as sete turmas ao mesmo tempo, exibimos o filme e após o debate. Os estudantes vão lá na frente e a palavra é totalmente aberta e vamos só mediando, igual eu falei, se tiver alguma coisa no final, normalmente não tem muito o que acrescentar, eles vão além do que a gente imagina, é fantástico isso.

Veio o novo Ensino Médio, eu estou resumindo, se não a gente fica a tarde inteira aqui. Veio o Novo Ensino Médio. Só quero destacar que lá na Fundação nós fizemos o debate, nas dez unidades da fundação, e foi unânime a posição contra o Novo Ensino Médio, nós somos críticos, sabemos qual a intencionalidade, que é um projeto neoliberal, fizemos essa discussão muito forte lá, sabemos que tem um objetivo de impedir a entrada dos estudantes das classes populares às universidades públicas. Mas tinha um problema, por lei, tinha que implantar. E qual foi a definição da Fundação: cada uma das dez unidades escolhesse os Itinerários Formativos a partir das suas experiências e das suas culturas. Por exemplo, na nossa escola, nós não temos uma comunidade, por ser no Eldorado, vem estudantes de todos os territórios da cidade, inclusive, contamos com a presença aqui da diretora Andrea, da unidade FUNEC Nova Contagem. Temos estudantes de Nova Contagem em nossa unidade.

Pela experiência da escola em Cineclube, um dos Itinerários escolhidos foi o "Educação e Audiovisual". Colocamos a palavra Educação na frente, pois na nossa concepção somos uma instituição educacional e o cinema faz parte de um processo educativo que trabalhamos dentro da escola. Então, não temos a intenção de formar cineastas, temos um ex-estudante nosso, o Clério, que já é formado em cinema. Já fez seu primeiro curta e está batalhando, mas não temos essa intenção, o processo educativo para nós é o que vale. O outro Itinerário nosso é na área de saúde, outra vocação, já a escola teve técnico em enfermagem em anos anteriores, então foram esses dois itinerários.

Agora vou falar rapidamente da questão do Itinerário de Educação e Audiovisual. Ele tem duas partes, vou falar a parte prática mesmo. A Fundação funciona assim: tem um processo seletivo dos estudantes, e quando ele vai se matricular na escola, ele já escolhe qual é o Itinerário que ele vai fazer, se ele vai para o Audiovisual ou se ele vai para a Saúde. Ano passado a gente recebeu uma turma, foram duas turmas que deram entrada em nossa unidade, uma foi para o Audiovisual e a outra turma para a Saúde. O audiovisual foi concebido de forma muito simples. Foi uma construção coletiva dos professores e professoras, do grupo de linguagens e de humanas. A primeira parte, é a exibição de filmes, pois tínhamos a experiência em Cineclube. Escolhemos um filme, e cada área do saber, cada componente curricular, trabalha durante quatro ou cinco encontros com os estudantes a partir da sua área do saber. Vou dar um exemplo, o filme "Blade Runner", a professora de filosofia trabalhou os aspectos filosóficos, éticos e pode pegar um autor específico, e vai trabalhar o que o Blade Runner traz de filosofia. Eu, de história, trabalhei a questão do neoliberalismo. O Professor de Língua Portuguesa, vai trabalhar a questão das imagens, da comunicação. Então cada professor trabalha os aspectos, é livre, o professor tem autonomia de escolher o que o filme está trazendo em sua área de saber.

Outro exemplo, surgiu uma questão de racismo. Estávamos precisando discutir com a turma, uma turma nova que entrou esse ano. Nós trabalhamos o filme "Medida Provisória" com eles, e trabalhamos outro filme o filme "7 Prisioneiros", que também pegou a parte do trabalho análogo a escravidão, e a questão do racismo. A primeira parte é essa. A segunda

parte, é dar o mínimo de conhecimento sobre linguagem cinematográfica, e nós professores, por isso que eu falei que não tenho crise de identidade nenhuma, eu sou professor mesmo, não sou cineasta, não tenho essa vocação, a gente conhece o mínimo, porque a gente já fez muito curso, mas não é essa pretensão nossa. Então nós precisamos de parceiros. Achamos que íamos conseguir fácil, por termos alguns contatos, mas não foi fácil. Depois da pandemia, conseguir parceiros para dar formação de linguagem cinematográfica para eles, roteiro, plano, direção, as questões todas, a gente não conseguiu, porque estava todo mundo na sua correria. E era voluntário, porque a escola não tinha dinheiro para pagar. Aí, finalmente, nós conseguimos, depois de um ano, nós conseguimos esse ano, chama MOVE CULTURA, uma ONG que está dando a formação de linguagem cinematográfica.

Vou contar a história do curta "Alice Através das Lentes", para finalizar. Com essa primeira turma que entrou em 2022. Em 2017, fiz o curso "Inventar com a diferença", do grupo Mutum, aqui da UFMG, coordenado pela Inês Teixeira e Ana Lúcia Azevedo. Produzimos com os estudantes um filme carta no final, mas em outra escola do Ensino Fundamental, E.M. Dona Gabriela Leite Araújo. Quando começamos o Itinerário, você planeja, faz emendas, e começa. Os meninos e meninas chegam lá, com um brilho nos olhos querendo saber o que vai rolar. E aí, eu falei assim, o que que eu vou fazer? Começamos com os "Dispositivos" do Inventar com a Diferença e depois com a história do cinema. Iniciamos com história dos irmãos Lumière, assistimos a "Viagem a Lua", do Georges Méliès, mas de repente aparece uma mulher em nossas vidas, uma francesa chamada Alice Guy Bláche, e os alunos pesquisando, eu pesquisando também, não sabia quem era. Descobrimos que ela foi a primeira pessoa a fazer um filme de ficção, chamado "A Fada do Repolho", as crianças nasciam dos repolhos, em 1896. Soubemos que houve a tentativa de cancelamento dela na história do cinema por ser mulher. Encontramos um documentário sobre a história de sua vida, "Be Natural". Exibimos para os estudantes e a indignação foi total, não só das meninas, como dos meninos, "Porque ela foi apagada da história?". Tínhamos seguido o caminho do "Inventar com a diferença", nos quais eles sugerem os dispositivos.

O primeiro que trabalhamos foi o chamado "Minuto Lumière", você vai só com a câmera e fica um minuto parado, gravando uma cena escolhida. Fizemos também o dispositivo "Cores e Texturas", percorrendo a escola e filmando pequenos detalhes. Enquanto isso, todo grupo estava planejando, fazendo a escolha dos filmes. Eu queria só deixar claro que o curta "Alice Através das Lentes", faz parte de um processo educativo. Eu não gosto de chamar de produto, mas vamos falar assim. O mais importante foi todo o processo de construção, isso que foi importante. Aí a gente começou a trabalhar coletivamente com os estudantes, as decisões foram todas dos estudantes. Um dia, eles falaram assim: "Vamos fazer um dispositivo". Porque no caderno do dispositivo eu tinha falado com eles, que o Cezar Migliorin e a Adriana Fresquet diziam que "Qualquer escola pode criar um dispositivo", aí eles falaram "Então vamos criar um dispositivo", era uma turma, eu nunca imaginei que a gente ia ter. "Então vamos criar o dispositivo?", "Vamos", "E como vai se

chamar" "Alice Guy Bláche", e ficamos ali discutindo. Mas quais são as características desse dispositivo? A diretora tem que ser mulher, roteiro tem que ser mulher, porque o dispositivo vai ser em homenagem a uma mulher que foi esquecida da história. Eu só dava algumas coordenadas, mas eles tomavam as decisões.

A aluna Duda, Maria Eduarda, no dia seguinte já chegou com o roteiro quase pronto, faltava finalizar o roteiro e a gente começou a discutir coletivamente esse roteiro, como que a gente ia finalizar. Temos aulas do Itinerário presencial e no remoto, e eu, por exemplo, tenho duas aulas presencial de Itinerário por semana, porque o Novo Ensino médio tirou os conteúdos, tirou o núcleo comum que ficou com 1800 horas, e as 1200 é Projeto de Vida e Itinerário. Pensamos assim, "Eles estão querendo arrebentar com a escola pública, então a gente tem que fazer um Itinerário que valha a pena, e que seja importante para os estudantes, porque a gente é escola pública, por mais que fizemos a crítica, não íamos largar para lá e deixar os estudantes na mão, então vamos fazer uma coisa bem-feita, com toda a crítica que fazíamos. Fizemos ainda essa crítica com eles. Fazem essa crítica também, já perceberam logo no começo que era uma fria esse novo Ensino Médio. Fomos construindo, foi feito o roteiro, porém o curta não era para ser feito naquele momento. Só que a ideia surgiu, "Vamos fazer?" "Vamos fazer".

No planejamento, íamos produzir um curta só no próximo ano, o resto ia ser formação, exibição dos filmes longas e curtas. E eles resolveram fazer, e fomos dando corda, e as decisões todas coletivas, foram filmando, o celular é o meu, então, eu emprestava o celular, e muitas vezes eles iam em outros horários e meu celular ficava a tarde inteira com eles, porque tem que ser assim, se não, não funciona. Quando chegou uma parte final, que era a trilha sonora, algumas coisas, eu ia falando para eles, porque eles não tinham noção, isso é fundamental no projeto, todas as decisões são coletivas. Inclusive, na filmagem, tem uma árvore que balança e eu queria cortar aquilo, "Tá parecendo que vocês estão balançando com a câmera", "Não, é isso mesmo, esse balançar da câmera faz a mudança do tempo", então eu fui voto vencido. Aliás, a maioria das minhas sugestões não acataram. Na trilha sonora, eu falei assim "Tem que ser domínio público", porque eles queriam por rock pesado, aí eu fiquei pensando qual rock pesado que vai ser domínio público? Foi uma ideia minha, eu lembrei da Chiquinha Gonzaga, o que eu fiz? Trouxe a história da Chiquinha Gonzaga, a gente assistiu um documentário. Eles ficaram impressionados com a vida dela, aí eles pensaram "É um encontro genial", elas viveram na mesma época, final do século XIX, início do século XX, duas mulheres sensacionais, é esse mesmo. Começaram a trazer as músicas de Chiquinha Gonzaga, selecionaram duas músicas, e no final, nos créditos, um grupo gaúcho tocando guitarra, o Corta Jaca, aí fechou tudo. Até um aluno, o Pedro Arthur, escreveu um texto imaginário entre um hipotético encontro de Chiquinha Gonzaga com Alice Guy Bláche, foi muito emocionante tudo isso. Finalizamos e por sugestão da Luzia Lima, "Vamos mandar para o Festival do Rio", e esse ano fomos selecionados com a Alice. E vocês viram a ideia né? Porque termina "Seja natural, seja Alice?". Porque ela que implanta o primeiro estúdio em Nova Iorque, nos Estados Unidos, ela vai da França para os Estados

Unidos, na porta do estúdio dela estava escrito “Be natural”, porque no final do século XIX e início do século XX, eles interpretavam como se tivessem no teatro, e ela pedia naturalidade na hora de interpretar. Os estudantes tiveram a sacada de colocar no final “Seja natural, seja Alice”. Porque é natural que uma mulher seja a Alice.

Sérgio Vaz Alkmim:

Com a Alice Guy Blaché, ela estava nesse primeiro encontro. A primeira vez que os irmãos Lumière passaram naquela fábrica e exibiu, a Alice estava lá, ela era secretária do Gaumont, que trabalhava com fotografia, muito famoso. Alice conta a seguinte história, “Quando fui pedir entrevista como secretária, ele me perguntou se eu era muito nova para o cargo?” e ela respondeu “Mas isso é questão de tempo”. E ela passa o resto da vida tentando recuperar seus filmes, para reparar a justiça. Por isso os estudantes fizeram, eu acho que a sacada final, que era a própria Alice fazendo o filme, o filme em homenagem a ela, e a questão que eles queriam colocar, aí a sacada deles foi a questão dos óculos, que só os homens jogavam futebol e depois, é a Alice através da lente. Ela tem um filme que chama “A Consequência do Feminismo”, ela fez as trocas de papéis, isso em 1906. Os estudantes assistiram esse filme, as mulheres saiam para beber, saiam para fazer farra, isso ela fez em 1906. Só para finalizar, tem um filme que ela convidou atrizes e atores negros e os atores e atrizes brancos não quiseram contracenar, então ela fez um filme só com atores e atrizes negros. E colorido, ela coloria frame por frame, então ela fez uns filmes em colorido, que ela ia um por um e coloria a mão. A história é essa, então de um projeto que a gente faz uma crítica, do Ensino Médio e do Itinerário, nós estamos ali, e a gente tem uma escola. Se a escola pública não for humanista, libertária e crítica, ela não serve para nada. Nós estamos ali sendo meros conteudistas, meros reprodutores de uma sociedade consumista, capitalista, então, mesmo dentro desse sistema capitalista, temos que buscar uma vida melhor individual e coletiva, e que seja justa para os estudantes das escolas públicas, é isso, obrigado.

Liana Lobo:

Sensacional, Sérgio! Eu estou super inspirada aqui. Vou passar agora para a Fernanda.

Fernanda Omelczuk:

Boa tarde para todo mundo, é uma honra estar aqui. Acho que tem essa presença da Inês Teixeira. Eu lembro que uma das últimas coisas que a Inês falou comigo, ela fez um pedido de que eu fizesse mais tabelas de curadoria, acho que a Ana Bárbara falou disso de manhã. E escutando os trabalhos da manhã, e acompanhando os filmes de hoje também, como a gente tá criando essa curadoria nos encontros, como a gente precisa organizar isso de novo, como a Inês pediu, a gente precisa organizar essas curadorias. Então, muito obrigada pelo convite, pela Clarisse, de estar aqui nesse evento, que faz eu encontrar com pessoas,

que eu vi na programação toda, que me inspiram, pessoas que eu aprendo, com quem eu crio junto, e também conhecer pessoas que eu vou passar a criar junto e que eu crio e não sabia.

Então, eu estava falando que a gente exibe com frequência "A Rua é Pública" no Cineclube que a gente tem em São João Del Rei. A Isabela que está aqui, que é de lá também, comentou "Acho que ele é o diretor da "A Rua é Pública". Então, é um filme que a gente tem com carinho, e está com frequência presente nas nossas curadorias. Então tem isso de encontrar as pessoas materializadas que inspiram o nosso trabalho. Então, muito obrigada pela oportunidade de estar aqui. Eu vou dar um passo atrás, porque eu sou professora da Universidade Federal de São João Del Rei, eu coordeno trabalhos, projetos em cinema e educação, Cineclubes, que a gente está voltando agora, porque passei um tempo fora. Eu tenho uma questão, que é assim, como que a gente espera que os professores trabalhem nas escolas com cinema, com o cinema e educação a partir do que a gente entende, a partir do que a gente entende de cinema brasileiro nas escolas, um cinema que seja disruptivo das regras de visualização que a gente está acostumado, seja contra hegemônico, que caminha em aliança com leis anteriores como a lei do ensino de história afro brasileira, esse ensino de educação indígena que são anteriores, a gente não consegue fazer estar presente na escola.

Como a gente faz isso acontecer se a gente não experimenta isso na formação? Como que eu proporciono, então, para os futuros professores, uma experiência na relação com o cinema que atravesse essa diversidade de cinema, a afirmação de outro cinema e outros modos de pensar o cinema, como a gente tá falando aqui, que não didatize, não seja para tapar buraco, que não crie perspectivas de recognição de imagens. Então, essa é uma questão que atravessa o meu trabalho, o que eu exibi, foram os últimos, foram frutos de exercícios de criação com cinema, que eu proponho, eu vou falar um pouco hoje disso aqui, atravessado com o que são conteúdos, mas é uma questão, pra mim, por exemplo, eu sou professora de psicologia. Como que eu falo, de aprendizagem ou de imaginação, de atividade criadora, de infância, como que eu falo, de alteridade, de imaginário, sem proporcionar alguma experiência que isso seja vivido. Sem que os alunos se imaginem, sem que eles criem, sem que eles façam... Eu achei muito legal essa pergunta final, que a gente se fez juntos. "Se Alice Guy Bláche tivesse conhecido Chiquinha Gonzaga?" É uma pergunta que vai para o campo da criação, porque ela não tem resposta possível. Então essa é a pergunta que vale a pena a gente se fazer nas aulas, porque eu não sei. Então, o primeiro exercício, ele é fruto dessa pergunta que eu me faço acho que quase 10 anos, de um trabalho eu desenvolvo com um filme que é "O Garoto Selvagem", do Truffaut, filme bem conhecido, que é a história real do menino, e que a gente trabalha nas aulas de psicologia, como ele é feito a partir de um relatório, de um médico. Então, de uma visão civilizatória, que o menino passa por um processo de ser retirado do espaço de vivência que ele tem em conexão com aquele espaço, e é escrito aquela história, a partir do que ele relata para as autoridades. O filme vai atravessar várias questões, inclusive a questão de desenvolvimento, a ideia desenvolvimentista que é tão marcada no campo da psicologia,

que eu também tento destruir o tempo todo. E como a gente pensaria, essa imagem, essa história criada, se a gente não tivesse um relatório do Itard, porque o filme foi feito com base nos relatórios que o Itard escreveu, o roteiro do filme, mas se o Victor tivesse contado essa história.

Se essa história tivesse sido contada por esse menino, que filme a gente teria, e aí o exercício é esse, e foram seguidos dois ou três desses exercícios que a turma é convidada para fazer e pensar, e aí para mim isso faz experimentar, primeiro, uma pergunta que eu não sei, mas fazer um deslocamento desse lugar, de quem conta um acontecimento, provoca uma experiência com a imaginação e com a aprendizagem, que não está em uma leitura sobre o que é imaginar, mas pensar isso, um encontro com essas autoridades que eu possa pensar se eu estou nesse lugar. E eu coloco muitas vezes essa atividade como atividade avaliativa, então, é também pensar numa avaliação que também saia dessa necessidade de aprender um conteúdo, o exercício de avaliação é esse, você me responder o que você faria com isso. Esse foi o primeiro exercício que a gente viu, acho que para pensar algo desse deslocamento que está presente na relação que a gente quer com o cinema na escola. O segundo, eram os sonhos da sala de aula, e aí isso, eu caso com algumas aulas que a gente tem sobre sonhos, e aí pra pensar o sonho como uma experiência de uma outra epistemologia, não só um sonho, e também pensando assim, aula de psicologia você vai estudar, inconsciente psicanálise, não é isso.

A gente faz um trabalho de atravessar o lugar do sonho para outras formas de organização da sociedade, então assim, como as sociedades indígenas pensam, sonham, como elas se relacionam com o imaginário que não é um lugar de oposição. E como a gente se relaciona com o que é nosso, que tem uma outra temporalidade, ocupa um outro espaço, nos traz outras possibilidades de pensar o mundo. E esse exercício, que era pensar a sala sonhando, era a gente fazer também esse deslocamento para não só aquilo que a gente pensa e vive, a gente falou isso de manhã na mesa, eu acho, mas como que outras coisas poderiam presenciar ou testemunhar aquilo que acontece ali. Então, também fazer esse exercício, não só num texto, mas que a gente possa fazer esse esforço de pensar o que fica ali quando a gente vai embora e não centrado na nossa humanidade.

Então, esse também era um exercício que passei pra gente fazer, e eles criaram algumas ideias, é um exercício que não está fechado, não tem uma resposta. O último que a gente viu, está ligado a uma experiência bem recente, que é uma disciplina na pós-graduação e no mestrado, que foi o primeiro movimento, assim, de pensar pesquisas em educação com o cinema, e como o cinema é esse lugar que faz a gente investigar sobre o mundo, o gesto de pesquisar, o gesto de produzir. E aí, a partir da escuta que eu tinha com as alunas da turma, uma está aqui presente, conhecendo o processo de pesquisa delas, fazer uma curadoria bem pequena, de coisas que dialoguem com o que cada uma pesquisa, então como eu começo a entrar nesse universo para além do texto, mas do mundo das imagens que está ali trazendo também, o modo de investigar e pensar do que eu faço, e como esses dispositivos e o modo de pensar do cinema me ajuda a pensar a minha pesquisa, e o exercício era tentar produzir algo com as imagens, e não a produção só textual.

O que está atravessando a minha questão, também está atravessada em questões que estão no campo cinematográfico, então não é só nos textos que eu leio, é como eu penso e o que eu penso que está ali. Essas são algumas formas que eu tenho tentado pensar possibilidades de que, quando a gente vai para a escola... Então, assim, não tem nenhuma instrução de "faça desse jeito", mas tem modos de fazer com que o cinema, o pensamento do cinema e a produção do cinema dentro das aulas possam, assim, eu não tenho como prever isso, mas possam, inspirar, ou atravessar nesse encontro, possibilidade de uma relação diferente desses professores quando eles vão para a escola. Isso se dá nos filmes que eu vou selecionar e exibir, nos exercícios que eu vou propor fazer, desconstruindo uma relação com os filmes que está só colocada numa exibição e numa conversa sobre aquele conteúdo, mas que a gente possa mexer nesse filme.

Esse filme está ali presente, mas eu posso mexer, eu posso criar com ele, eu posso desconstruir esse filme e criar outro, fazer perguntas de como se esse filme fosse diferente, como que eu poderia produzi-lo. Foi isso que eu trouxe dos filmes, e é isso que eu pensei em fazer, esse passo atrás que a gente precisa fazer nos espaços de formação desses professores que vão estar futuramente dentro da escola e fazendo seleção dos filmes que vão exibir, propondo atividades com esses filmes, e como que eu proporciono experiências nesse lugar que sejam criadoras dessa relação com o cinema e possam ser inspiradoras de criações com o cinema com suas autonomias, com os seus desejos e com o que os atravessa e o que os toca, e o que cada um tem de vontade de trabalhar nas suas áreas de trabalho, que isso possa ser um lugar, que desmonte talvez o que era inicialmente as formas mais habituais da relação com o cinema nos espaços formativos.

O que está atravessando a minha questão, também está atravessada em questões que estão no campo cinematográfico, então não é só nos textos que eu leio, é como eu penso e o que eu penso que está ali. Essas são algumas formas que eu tenho tentado pensar possibilidades de que, quando a gente vai para a escola... Então, assim, não tem nenhuma instrução de "faça desse jeito", mas tem modos de fazer com que o cinema, o pensamento do cinema e a produção do cinema dentro das aulas possam, assim, eu não tenho como prever isso, mas possam, inspirar, ou atravessar nesse encontro, possibilidade de uma relação diferente desses professores quando eles vão para a escola. Isso se dá nos filmes que eu vou selecionar e exibir, nos exercícios que eu vou propor fazer, desconstruindo uma relação com os filmes que está só colocada numa exibição e numa conversa sobre aquele conteúdo, mas que a gente possa mexer nesse filme.

Esse filme está ali presente, mas eu posso mexer, eu posso criar com ele, eu posso desconstruir esse filme e criar outro, fazer perguntas de como se esse filme fosse diferente, como que eu poderia produzi-lo. Foi isso que eu trouxe dos filmes, e é isso que eu pensei em fazer, esse passo atrás que a gente precisa fazer nos espaços de formação desses professores que vão estar futuramente dentro da escola e fazendo seleção dos filmes que vão exibir, propondo atividades com esses filmes, e como que eu proporciono

experiências nesse lugar que sejam criadoras dessa relação com o cinema e possam ser inspiradoras de criações com o cinema com suas autonomias, com os seus desejos e com o que os atravessa e o que os toca, e o que cada um tem de vontade de trabalhar nas suas áreas de trabalho, que isso possa ser um lugar, que desmonte talvez o que era inicialmente as formas mais habituais da relação com o cinema nos espaços formativos.

Liana Lobo:

Obrigada, Fernanda. Vão pensando aí o que é que vocês vão perguntar, que eu já vou passar para vocês. Quando foi começar a mesa, eu tinha pensado em duas perguntas que eu ia fazer no final, e aí eu só queria pontuar que eu já escutei as respostas, mas eu vou falar mesmo assim.

Primeiro, o que no cinema te dá vontade de levá-lo para os espaços educativos? E, em segundo, o que é que na educação inspira e transforma o cinema?

E a Fernanda, por exemplo, ela bota a educação nesse exercício de imaginação com os filmes: e se esse filme fosse diferente? E pensa o cinema como possibilidade de investigação de mundo dentro da educação. Então, me parece que Fernanda leva o cinema para a educação também por essa potência de investigação de mundo.

O Anderson também, na fala dele, já encontrei as duas respostas. Toda a sua trajetória tinha a ver com isso. E aí você falou, não só do cinema, mas eu acho que a arte assim... a educação interpelando a arte nessa questão do protagonismo preto, você falou de fazer uma formação de público. Porque as pessoas, elas não têm esse interesse já com os filmes de protagonismo preto, então você está criando um projeto educativo com o 100Zala. Então tem aí uma educação que está transformando o cinema e o público do cinema. E também você pensa o cinema.

Também parece que você tem vontade de levar o cinema para a educação porque ele é uma ferramenta de transformação social. Você falou isso, que ele reflete e ele tem essa potência de registro. Fiquei muito marcada, que nem você ficou, entre a história do: você vai apagar o fogo ou você vai realizar essa obra. Acho que essa cena simbólica que você criou, ela é uma metáfora muito potente para várias coisas que a gente faz como educadores, como artistas, como professores. Tem muita coisa que a gente faz para apagar o fogo, né? A gente está lá, toda hora brota um incêndio na escola e eu estou lá apagando o fogo. E tem essa potência aí que você traz da arte do cinema de criar uma obra, que é uma ferramenta de transformação social. Então, esse filme tem uma repercussão, porque ele é um registro de algo, né? Você não está lá só apagando o fogo, sabe? Foi real, era fogo mesmo, mas é uma metáfora também. Fiquei impressionada. O Marcos, ele também traz a educação... não foi nem só a educação em si, foram os alunos, né, interpelando os filmes. Falando assim "Por que só filme de violência? Por que só protagonista branco?". Todas essas perguntas vão mudando o jeito que a gente olha para

os filmes e o jeito que a gente produz filme, porque a gente leva os filmes para a escola, e a gente recebe essas perguntas na comunidade, nos espaços educativos, e a gente fala "pô, pera aí" - que nem Fernanda falou - a gente tem que criar uma curadoria. Esses filmes, às vezes, não existem, então vamos fazer. Vamos encontrar um filme que um colega fez para passar. Um filme que tenha um protagonista negro que não está numa situação é... "fodida". Desculpa gente, mas é isso. Não está só se ferrando, a pessoa só numa vida violenta. "Ah, cadê esse filme? Não existe?". Vamos fazer então.

E você também disse que o cinema ressignificou a escola. Achei isso muito bonito. Eu sinto, como professora de audiovisual e de cinema, sinto muito isso. Essa experiência que muitas turmas passam, essa experiência com o cinema, né? De tá ali, vendo filme junto, fazendo filme junto. Enfim, essa experiência com o cinema ressignifica, traz um sentido, traz um afeto ali para a escola. Então, pessoas que não viam sentido nenhum na escola, na experiência educativa, vendo, a partir disso. Cria reconhecimento. E que rima lindamente com o que o Sérgio trouxe também, do cinema estar dentro da escola porque ele humaniza as relações. Você falou isso, eu notei aqui: humaniza as relações dentro da escola. Então, quando você traz a Adriana Fresquet, e você fala que transforma a posição dos corpos, que todo mundo está vendo junto... mas você também falou de uma transformação de autonomia, de decisão, porque todas as decisões são tomadas por eles, com eles.

Da mesma forma que a Fernanda vai e questiona "e se o filme?", sua turma maravilhosa não só interpela o cinema, mas eles interpelaram o cinema-educação, porque eles falaram assim "esses dispositivos aqui não nos são suficientes. Minuto Lumière não é suficiente para a gente. Vamos criar o dispositivo Alice Guy". Eu fiquei apaixonada, botei um coração no meu caderno. Maravilhoso! É isso. Fiquei encantada com as falas, muito inspirada. Queria saber se vocês também têm colocações, têm perguntas que vocês querem fazer para essa mesa maravilhosa, que trouxeram falas muito ricas. Se alguém quiser falar, pode levantar a mãozinha. Ah! Eu vou passar para você.

Anderson Lima:

Não, tem duas coisas que eu gostaria de te falar. A primeira é que eu fiquei agoniado de ir procurar aqui, é que, em 2002, sabe a Audrey Tattoo, que fez Amélie Poulain? Ela fez um filme chamado Bem-me-quer, Malmequer. Não sei se essa é a tradução, mas o filme conta uma história até os 50 minutos, aí depois ele literalmente rebobina. E passa a contar a mesma história do ponto de vista de outro personagem, que é exatamente o que você falou sobre esse processo, essa metodologia.

E aí, quando eu vi esse filme, eu vi provavelmente em 2003, eu criei um roteiro em cima disso para pensar sobre essa possibilidade e envolvia essa questão que você citou do sonho. Então, eu acho que é muito interessante quando a gente trabalha a questão da psicologia dos sonhos. E a ideia era a gente contar uma história, e essa história se revelar

no meio do filme como um sonho, e depois a pessoa acorda e reverbera durante o seu dia o que o sonho trouxe para ela como revelação. E aí depois a gente rebobina e inverte. O que ela viveu, na verdade, era o sonho. E aí ela acorda e vai para a parte inicial. E aí subverte, tanto para o espectador quanto para ela, o significado. Porque quando o sonho passa a ser vida e a vida passa a ser sonho, inverte essa questão.

Outro detalhe que a sua fala me trouxe também é que eu tenho um roteiro de um personagem que o tempo inteiro está discutindo com o narrador da sua história. É um filme metalinguístico e ele o tempo inteiro fala com o narrador da história e fala, não, eu não estou extremamente triste. Por que você está dizendo isso? Ele fala assim, porque se eu não sei que você está extremamente triste, eu não crio dramaticidade e as pessoas não vão querer continuar a ler esse livro, entendeu? E ele é o personagem do livro contando isso. Eu fiz um rebusco aqui, inclusive a primeira história da Turma da Goiaba fala exatamente sobre isso, de uma menina que discute com o narrador, e o narrador fala, eu vou acabar com a história aqui. E aí ele acaba com a história e ela fica tentando empurrar o fim da história para fora, entendeu? Porque ela não aceita a forma com que ele narra a história dela, entendeu? E isso traz muito essa reflexão.

E aí, no curta-metragem, o Cabral... um morador de rua, ele escreve contos. E aí, uma moça que o ajuda em vários momentos, pede para que ele escreva um conto, porque tem um concurso de contos, que ele pode ganhar dinheiro e, inclusive, publicar o conto dele. E aí, ele vai e escreve uma história super potente contando isso que a gente está narrando. E aí, falta uma página, por causa daqueles detalhes de edital, sabe, de concurso. Ah, tem que ter até número de caracteres, né? Aí ele falou, não, mas a história está finalizada, eu não tenho nada para inventar, eu não tenho nada para fazer, então, pode dar aqui, se não dá para inscrever no concurso, essa é a minha melhor história. E aí o pessoal começa a criticá-lo, pô, você podia inventar alguma coisa aí, meu, você tem maior inteligência, maior cabeça boa, para tirar a gente de estar aqui, pelo menos, para a gente comprar umas pizzas de vez em quando, se você ganhasse dinheiro. E eles começam a questionar, porque o cara não escreveu. Aí, nessa noite, caiu um temporal, eles ficam no meio da chuva, não tem para onde ir, está chovendo nas marquises, eles falam assim, “Tá vendo? Se a gente tivesse um lugar para ir, a gente poderia pegar pelo menos aquele hotelzinho de 20 reais e dormir todo mundo no mesmo quarto”. E aí ele chega e vai para a história, começa a ler a história, e aí ele dá um soco no narrador, que permanece desmaiado por uma página. E aí ele chega ao número de caracteres.

Então, com isso, eu quero dizer que... Às vezes, esses encontros, eles são muito inspiradores para que a gente encontre os pares das nossas histórias. Quantas vezes a gente... Acabei de receber a notícia de que o meu primeiro projeto de cineclube foi aprovado agora em um edital da Consciência Negra, que se chama Cine Zumbido. E aí você estava falando justamente de coisas que... Ah, isso aí eu gostaria de estar fazendo um dia. Nossa, isso aí eu também gostaria... Nossa, caramba! Eu acho que eu estou um pouco aí nessa história, não é? O Alvimar Braga, Sérgio, você contando essas histórias... Então, esses

encontros, eles são muito importantes para que a gente, de alguma forma, encontre os imãs, essa sinergia de poder fazer os encontros acontecerem. Eu acho que é importante a gente colocar isso também em pauta para poder construir juntos.

Marcos Donizetti:

Eu penso que o cinema na escola é uma possibilidade de trazer essa coisa do sonho. Quando eu cheguei nessa escola, em 2004, 2005, o índice de violência era muito alto na escola. Estava numa mudança de gestão na escola, a diretora estava saindo e estava entrando uma direção nova. E o projeto estava chegando na escola, então chegando no meio desse furacão. E aí, uma das coisas que a gente propunha antes de entrar na escola era fazer um diagnóstico junto com os alunos.

Então, a gente convidava as turmas, misturava as turmas, levava para o auditório para trocar uma ideia, falar o que era o projeto. Depois passava a fazer uma dinâmica, uma atividade ali interativa para sondar e sentir o que seriam os anseios, as expectativas dos adolescentes ali em relação àquele novo projeto que estava chegando na escola. Mas todo mundo curtiu, beleza. Falei assim, agora a gente precisa fazer com os professores. Eles são nossos parceiros. Eles precisam estar do nosso lado para a coisa funcionar, porque a gente estava chegando, era um corpo estranho, era outra possibilidade, esse povo aventureiro que chega na escola e acha que sabe tudo.

Então, nós fizemos uma conversa com as professoras, que não foram tão amistosas assim. Convocamos, falei assim, agora precisamos chamar as cantineiras da escola, porque eu quero levar pipoca também. Fazer cinema sem pipoca não dá. As cantineiras também me odiaram. Então, falei assim, nosso cenário não é nada favorável. Então, a gente vai precisar implantar sonhos aqui na escola. Vamos precisar criar desejos para as pessoas gostarem da gente.

Primeira coisa, a gente vai precisar fazer sorrir, trazer alegria. Então, eu comecei a levar os cantores para tocar na hora do recreio. Propus para a direção, falei assim, estou nesse meio aí, com esses povos, essa galera toda aí do rap, a galera do funk. Eu vou trazer uma galera aí para a escola, a gente faz umas intervenções aqui na hora do recreio, pode? Ela olhou para mim, pensou, pensou... falou — Oh Marco, isso vai dar trabalho demais, não, não vai não? Não vai não, pode deixar que eu articulo isso aqui tudo, arrumo tudo direitinho, não vai dar problema nenhum. Aí, na época, eu levei um MC, o menino estava super estourado e tal. Aí chegou lá com segurança, van, trem de doido, assim. E os meninos que eram... e todo mundo conhecia esse MC na época né. E aí ele chegou assim... e todo mundo começou a pensar assim — ah, não vai vir não. O cara é artista, o que que esse artista vai vir aqui no Taquaril!? Ele vai vir aqui na favela? Cê é doido! Marcão tá tirando a favela, sô! E tal! E aí o MC chegou na van, e aí a escola estava cheia. A comunidade se mobilizou toda para entrar para dentro da escola.

E realmente o MC foi. E eu também estava igual você naquela situação que o artista principal não foi. Eu estava nessa mesma "sinuca de bico". E para a alegria ele chegou lá, entrou lá na sala onde a gente fazia o nosso QG do projeto. Aí recebeu... tirou foto com o pessoal e tal. Aí eu já fiquei mais... chegou aqui agora o meu coração fica mais leve. Aí entrou, cantou, tirou foto com todo mundo. Aí todo mundo ficou feliz. Aí as cantineiras foram lá, deixei as cantineiras tirarem foto, foi lindo e maravilhoso! Falei assim — pô, agora já conquistei geral aqui nessa escola, agora eu posso fazer o que eu quiser. Aí eu falei assim, bom... e é de fato assim, as cantineiras começaram a fazer a pipoca, a diretora já me passou a chave, deixei a chave com os meninos. Então as coisas começaram a fluir.

Só que faltava a relação com os professores porque os professores entendiam... aí eu comecei a fazer uma reflexão assim... que tipo de repertório cinematográfico os professores têm. Porque não adianta eu querer que eles participem desse processo se eles também não estão conectados com isso. Se eu proponho a formação só para os estudantes e não convoco eles para estarem nesse espaço eu também estou sendo desleal. Porque a gente não fica no mesmo lugar de fala e de construção. Então comecei a propor formação junto com os professores. E aí o negócio começou a funcionar. Aí eu falei assim, bom, acho que agora, de fato, a proposta do cinema vai ser incorporada à escola. E aí a gente foi fazendo várias conversas. A diretora foi topando, as professoras que não topavam ela fazia uma reunião particular. E aí fazia uma conversa aqui, outra costura ali. E as coisas foram caminhando. E aí a gente tinha alguns dissidentes. Um professor, inclusive, que era muito dissidente que chegava na sala de cinema e falava assim... no auditório:

- Nossa! Esse filme que você faz aí não é filme não. Você tem que trazer um Godard, tem que trazer um filme assim e tal, mais reflexivo.

- Olha, mas por que eu preciso trazer um Godard?

- Porque esses meninos precisam pensar.

- Mas o filme que eles estão assistindo aqui eles não estão pensando? Eles não estão refletindo sobre, não? Não é só Godard que faz refletir, não. Aí você está desconsiderando... você está trazendo o seu repertório fruição para o ambiente de uma galera que não acessou o mesmo lugar que você acessou. Você estudou!

Então, a gente... primeiramente... aqui a minha perspectiva é formação de público. Então, nós estamos formando um público crítico que dá conta de assistir qualquer outro tipo de filme fora os filmes hollywoodianos que eles assistem na televisão. E isso de uma certa forma mudou completamente a dinâmica dos professores na relação tanto do ensino/aprendizagem quanto com o cinema. E começou a apostar no cinema não como um instrumento literal de... o que que está lá na história eu vou transferir para buscar no filme, mas pensar a amplitude do que o cinema... do que aquele filme pode dar de possibilidade de explorar, de imaginário daquele sujeito que está ali.

Muitas vezes , o sonho deles é conseguir concluir o ensino fundamental. E o que eu acreditava quando eu levava que era para além daquilo ali. Hoje a sua realidade é essa, mas amanhã a sua realidade pode ser a partir de um projeto de sonhos. É por isso que esse filme dos sonhos vê como que o menino é limitado na possibilidade que ele não tem, ele já não... só de eu estar vivo já está ótimo! "Tô dando graças a Deus que eu estou vivo". Ou seja, o tanto que esse sistema nos veta, que a gente nem têm possibilidade de sonhar, não podemos. De ser criativo, de ser inventivo, de explorar as coisas da escola. A escola é um espaço que muitas das vezes cerceia esse lugar e aí essa criatividade toda, essa energia toda ela acaba sendo sugada. E aí eu acho que é importante quando a gente propõe o imaginário no cinema, problematiza as questões, as imagens já construídas. E que outras possibilidades que a gente convoca o professor, a professora a estar nesse sentido.

O que a Alexia falou mais cedo sobre essas complexidades. Então assim, precisa de fato estar junto nesse processo, tanto para os estudantes quanto para os professores. É obvio que depois desse processo que regulamentava as duas horas de cinema na escola que foi quando eu comecei a trabalhar com cinema na escola e tava bem no iniciozinho, então ninguém sabia o que que ia fazer... por esses meninos aí, amontoar esses meninos aí no horário vago aí duas horas assistindo a Disney, sem autorização, sem nada, vamos botar isso aí e foda-se, toca o bonde aí e vamos ver o que vai dar.

Em BH isso aconteceu muito... eu acompanhei... inclusive nos próprios centros culturais tinham muito isso de exibir filmes hollywoodianos sem autorização, sem nada. E eles estavam lá cumprindo metas. E na escola, nas outras escolas depois que eu comecei a acompanhar mais a secretaria... acabou que a gente foi criando uma forma de dar umas consultorias para a própria secretária municipal de educação que depois... só pra fechar assim... saindo desse lugar assim... que foi uma experiência lá no cineclube, mas que ele fez uma mobilização dentro da secretária municipal de educação de Belo Horizonte para criar o festival de mini curtas de Belo Horizonte. Então ele envolveu toda a rede de educação de Belo Horizonte com essas produções de mini curtas de filmetes de um minuto até um minuto e meio. Tanto com documentário, ficção, foto e tal. E aí eu fui curador de duas mostras desse festival. Então era tipo assim, 500 filmes para assistir.

Então eles premiavam as categorias. E aí eu propus, ao invés de premiar só os melhores vamos premiar todo mundo. E ainda tinha uma viagem para a praia. Eu queria dar a viagem para a praia para todo mundo, a secretaria que se virasse para pagar, para levar os meninos para a praia. E aí foi importante porque no primeiro ano tinha uma grana, eles fizeram um investimento legal. Eles apostaram no processo de produção e aí levaram os meninos para a praia. Os meninos tiraram foto, as turmas que ganharam, as escolas que ganharam, eles levaram para a praia. Foi muito legal a experiência. Isso motivou os meninos a conhecerem o território, envolver a escola, de fato, no território e pensar como que a produção audiovisual na escola poderia interferir e mudar as realidades do território. Então isso de uma certa forma buscou trazer as autonomias, buscou uma autonomia

participativa desses meninos e dessas meninas na escola e fora da escola. Então eu acho que talvez esse seja ainda um dos nossos grandes desafios de pensar processos formativos para professores junto com os estudantes no mesmo espaço de experimentação, entendo que os meninos nasceram na tecnologia e muitas das vezes os professores não sabem nem manusear o celular ou o Iphone que ele carrega no bolso. Acho que é um pouco a gente pensar isso.

Liana Lobo:

Deixar o Sérgio dar uma complementada.

Sérgio Vaz Alkmim:

Ah, tá! Ele falou um tanto de coisa assim, só uma experiência e quando a gente passou lá na escola de ensino fundamental o filme "Uma onda no ar", do Helvécio Ratton, levamos o Benjamim Abras, que é a personagem mais interessante do filme. Os meninos ficaram loucos. E ele é um multiartista, ele é dançarino, ele é capoeirista, ele é escultor, ele é poeta, ele é tudo, ele faz de tudo. O Benjamim Abras que é de Contagem. Então a gente levou, nossa, foi uma coisa, assim, de louco. Lembrei da experiência, porque vocês não imaginam o que é fazer essas atividades na escola. É muito louco, sabe, porque você tem que organizar tudo, você tem os parceiros, lógico, e aí ele falou as estratégias e aí você tem que trazer as professoras, os professores para o seu lado, mas é muito doido.

Outra coisa que eu queria falar, é rápido assim, é a questão subjetividade porque o cinema é subjetivo, ele traz a subjetividade. Levamos a subjetividade em um território que é muito racional que é a escola. Então você está ali trabalhando o tempo todo a racionalidade, quando você traz o cinema através do cineclube, através de oficinas, através dos estudantes, vídeo escolar produzido pelos estudantes, você está trazendo a subjetividade e o mundo é feito de emoção e subjetividade. Para nós hoje é fundamental trabalhar com a educação e cinema e essa é uma das razões entre muitas. Só para falar de um outro projeto que foi no ensino fundamental que foi selecionado pelo Cineop em 2019, uma releitura do documentário "Quem matou Eloá?" Vocês já assistiram? Quem matou Eloá, aquela menina Eloá que foi assassinada pelo namorado? E aí a fizemos, estava fazendo 10 anos do assassinato. Fizemos um trabalho de releitura com os estudantes, eram seis turmas de 9º ano. E a partir disso, trabalhamos a violência, o feminicídio contra as mulheres Toda a temática do filme era o seguinte: "Dez anos sem a Eloá: A sociedade de costas para o território da violência". Discutimos com os estudantes que depois de 10 anos, o corpo da mulher era ainda o território da violência. Participavam meninas e meninos e no final foi muito sintomático que os meninos foram saindo do projeto e só ficaram as meninas. Na época pedimos à Secretária de Educação dois ônibus, mais lanche e eles deram um ônibus para ir em Ouro Preto no dia da apresentação. Porém, segundo a diretora da escola, nem esse ônibus eles pagaram. Para vocês verem como é difícil. Aí a

gente tirou do bolso. E aí, com um ônibus, eu tinha que escolher quem iria. Levamos somente as meninas. Foi bacana demais. Elas conheceram a Cineop, conheceram as instalações e a cidade.

Desenvolvemos na Funec Cruzeiro do Sul, em 2020, o projeto "Roda de Conversas", em plena pandemia, de forma virtual e fomos selecionados pela CineOP. Foi um projeto simples, estudantes escolhiam um tema e fazíamos o debate. fomos selecionados e na verdade era simples, mas era complexo tá, gente! Porque os temas eram todos polêmicos.

Também fizemos um outro projeto que foi selecionado para a Universidade Federal de Pelotas, o "Cenas Cotidianas de Racismo". Aí tem todo um processo educativo. Com todas as seis turmas. Os estudantes escolheram cenas do cotidiano de racismo, o que muitos sofriam, porque está em uma escola que tinha muitos alunas e alunos negros. Fizemos um curta de seis cenas: racismo na escola, na lanchonete, no ônibus, batida policial, etc. Uma turma que só falava em batida policial até pra botar medo na gente. Aí eles acabaram e fizeram um roteiro de batida policial envolvendo racismo. Queremos uma escola que realmente valha a pena para os estudantes, temos que dar voz para eles, escutá-los, escutar as suas angústias, as suas experiências. E são esses projetos fundamentais senão viramos um robozinho dentro da escola. A gente vira um robô reprodutor das relações sociais. É o reprodutor da misoginia, reprodutor do racismo, reprodutor da homofobia e pronto. E é isso que eles querem da gente. É isso que a sociedade quer da gente.

Liana Lobo:

Obrigada. Fernanda, você quer falar alguma coisa mais? Alguém tem alguma questão que quer colocar? Não? Já estamos no horário 16:30. Vou passar aqui para você.

Anderson Lima:

Bora a gente fazer uma trilogia dos sonhos, fazendo três curta metragens sobre os sonhos. Com o contexto ideal, o sonho do pão e o sonho que é uma reverberação do inconsciente. Sérgio, tem uma frase do Cazuza que eu uso em uma oficina de documentário ficcional - quando você cria depoimentos para narrar uma história que não aconteceu, mas que você cria ficção em formato de documentário - chama "Mentiras sinceras me interessam". Eduardo, uma coisa para você. Não, seu nome é Eduardo... "e o Eduardo gostava de novela e jogava futebol de botão com o seu amor, mas a Mônica queria ver o filme do Godard". Tem que falar isso para aquele professor. E, por último, o complexo de vira-lata faz a gente refletir sobre o quanto a visão do cinema de arte é sempre de lá fora, né. Aqui o filme é tosco, aqui não faz pensar. Na verdade, faz pensar pra caramba sobre nós.

Wagner (plateia):

Boa tarde, meu nome é Wagner. Eu estou como diretor de uma escola estadual aqui no bairro Garças, perto do Céu Azul. E venho aqui... acho que já é a minha quarta. Tenho um

amigo aqui que já me viu no Padre Eustáquio, na inauguração do cine clube Asteca, muito bom, chorei, me emocionei. E participei da oficina semana passada com a Simone do Cine Clube. E o objetivo disso, porque que eu estou me ingressando nisso, sou um analfabeto, estou aprendendo as palavras... curadoria... agora já sei um pouquinho mais. Exatamente, porque foi escolhido na nossa escola e faço parte do... se eu estou como diretor e faço parte das três escolas piloto do projeto SOMAR e foram escolhidos como... uma das eletivas seriam cinema e meio ambiente.

Então, entre as três escolas, a nossa escola Maria Andrade Rezende, a Coronel Adelino Castelo Branco, em Ouro Preto, e a Escola Estadual Francisco Menezes Filho, em Ouro Preto, vão trabalhar cinema e meio ambiente. Foi escolhido cinema e meio ambiente porque envolve tudo. A minha pergunta na verdade é até uma pergunta da professora Lúcia que é a coordenadora do pedagógico do projeto que tem a ver... que a gente está refletindo sobre essa questão do surgimento de tantos cineclubes... tá pipocando cineclube. Fui lá no Cine Asteca e tem vários cineclubes apresentando, aparecendo e, assim, eu tenho uma suspeita, mas eu gostaria de ver... por que que isso está surgindo? Será que é porque primeiro teve o boom... gente, eu fui várias vezes no cine quando eu cheguei em Belo Horizonte, eu sou do Rio Paranaíba, interior de Minas. Eu fui ao Cine Brasil e participei de sessões lá. Era muito louco ir ao Cine Brasil. Depois veio essa questão do shopping, né, cinema em shopping, né. E com a pandemia houve esse esvaziamento. Eu acho que a gente... eu lembro da gente... eu queria comprar uma TV com um sistema de som que repetisse aquele tremor do cinema, mas eu vou dizer da minha parte. Acho que acredito que essa questão da sintonia chega a ser espiritual, espiritualista não estou falando de religião, estou falando dessa vibração do cinema eu acho que a gente está sentindo falta do que aconteceu... a experiência única que eu tive, um presente que eu tive na inauguração do Cine Asteca, que é no Padre Eustáquio, tem até o colega Altair, veio de lá. Então o que que está... a minha pergunta é: já teve... a Fernanda já chegou a estudar e o que que tá gerando essa busca de cineclube, de retomada e o que que está gerando?

A outra pergunta é uma provocação boa... o professor Sérgio que é o seguinte: eu... com a experiência que eu estou tendo em relação a esse Novo Ensino Médio eu tenho me fascinado com as opções de escolha e protagonismo que a gente possa estar fazendo. Será que com o anterior que é centrado na educação básica ali, sem essas escolhas que os alunos... que o aprofundamento ao qual ele pode escolher e direcionar... tantos componentes curriculares e sendo esse eixo que eu me encanto dentro... se a gente tem os três anos 1ª série, 2ª série e 3ª série tendo a opção de escolher seis eletivas onde nos dá um eixo norteante para o nosso território, onde dar a “cara” da escola, onde há esse protagonismo. Eu acho que dificilmente a gente poderia estar igual eu estou aqui buscando uma informação, buscando algo para apresentar para os nossos alunos que é cinema, montar um cineclube. Então de onde vem essa vertente? As duas perguntas: de onde vem essa vertente de tantas formações de cineclubes e será que a gente teria essa opção de ter um cineclube, ter cinema na escola se a gente não tivesse esse Novo Ensino Médio?

Daniele (plateia):

Boa tarde, meu nome é Daniele. Eu acho assim, teve muitas pessoas aí da mesa que falaram sobre formação e a necessidade de... eu acho que foi o Marcão que falou sobre essa necessidade de trazer os professores como esses aliados, da importância da participação deles, não só pensar nos estudantes, mas também nos professores. Vendo os professores como multiplicadores que eles são no final das contas.

E aí eu fiquei pensando numa coisa porque semana passada eu fui à UEMG, numa mesa também de educação e cinema. E eu sou professora do Estado, de sociologia e ele está falando da rede estadual. Eu também vivo essa realidade, mas uma realidade muito precária, estou dentro de uma educação que eu vejo muita precariedade na periferia de Neves. Muito diferente desse projeto SOMAR, vejo a realidade desse Novo Ensino Médio muito, muito complexa e muito difícil dentro da realidade onde eu trabalho.

Ao contrário de outras escolas que estão passando por experiências muito inovadoras com o Novo Ensino Médio, a minha realidade que eu vejo na periferia de uma cidade muito periférica com diversas questões é muito distinta do exemplo que o diretor, qual o seu nome? Wagner está trazendo que ao contrário, por exemplo, da escola dele que foi selecionada para participar desse projeto SOMAR, servindo como uma referência para outras escolas. A minha escola, ao contrário dela, não tem a oportunidade de escolher os seus itinerários. A gente nunca se sentou com o pedagógico da escola para escolher os caminhos itinerários que a gente iria seguir. Isso é muito cruel, sabe, dessas diferenças, as desigualdades.

Eu vou lançar um questionamento que provavelmente não vai ter uma resposta, mas é uma provocação, sabe, para servir de contraponto aqui. Como proporcionar formação com o contexto de precarização docente? Porque como eu falei eu estava semana passada nesse evento de educação e cinema na UEMG e eu fui comentar com uma colega minha, uma professora colega minha, que eu estaria falando sobre cinema na UEMG e a resposta dela, que ela me deu foi que eu estava sem serviço. Que eu era uma pessoa sem serviço. "É só uma pessoa sem serviço mesmo para procurar esse tipo de coisa". Por quê? Porque na visão dela a educação ali, o trabalho na educação é um meio de vida, é um meio de sobrevivência. Então ela precisa ali pegar vinte, trinta, até o máximo de aulas - trinta e duas horas/aula, para poder, enfim, sobreviver. Entendeu? Porque é o entendimento dela como educadora. Muito distinto do que a gente pode pensar nessas outras possibilidades. Por isso que é tão importante formação e é uma coisa que infelizmente eu não tô vendo um investimento nisso. E o Novo Ensino Médio, pelo contrário, eu não vejo que ele possibilita esse tipo de coisa, esse tipo de libertação. Então, enfim, é isso que eu queria falar.

Anderson Lima:

Olha só! Sobre a questão da precarização, a pandemia fez a gente pensar muito sobre essa

questão de você fazer suas pesquisas no tempo que você está em casa, mas mais do que isso é que a gente tem que fomentar soluções para as perguntas que as pessoas têm no dia a dia. Então, o que eu tenho feito em algumas escolas lá de Ribeirão Preto é colocar esse tipo de cartaz dentro da sala dos professores. Aí esse tipo de cartaz está assim: "Você já se perguntou qual a cor do lápis cor de pele?". Aqui tem um trechinho de um minuto que o professor coloca o QR CODE e no celular dele aparece um vídeo de um minuto aqui assista a íntegra desse filme. É uma situação que é um problema para você, então você assiste em um minuto. Se te gerou algum tipo de vontade é uma amostra grátis, assiste todo.

O que é preconceito? Muito se fala em preconceito, mas será que conseguimos compreender bem o significado da palavra preconceito? E aqui um videozinho e um minuto e meio...não... até menor, quarenta e cinco segundos com os alunos falando sobre isso e aqui a íntegra do vídeo falando sobre a questão semântica da palavra. Eu estou citando esses aqui porque são exemplos que a gente está trabalhando esse mês. Como preto só é preto em novembro, então a gente está aproveitando a onda, né.

O que é meritocracia? A mesma coisa... para construir uma casa precisa de engenheiro e de pedreiro porque será que a maioria dos engenheiros são brancos e a maioria dos pedreiros são pretos? E por último tem vários desses aqui, com vários videozinhos da Djamila Ribeiro.A Djamila responde qual a diferença entre racismo e preconceito. Aqui um trechinho pequenininho e aqui a entrevista toda. Eu acho que esse tipo de estratégia pode favorecer dentro dessa precarização que existe a possibilidade de fazer uma pesquisa rápida, né.

Então, nós como fomentadores do audiovisual podemos de alguma maneira fornecer esse tipo de material, eu tenho PDFs com até dez coisas falando sobre isso e, inclusive, o tema do meu próximo filme, que se chama Educação Marco Zero, fala sobre escolas transformadoras que passaram por situações bizarras. Como um caminhão que bate em um muro da escola, o muro cai e eles querem fazer um revezamento de funcionários para poder tomar conta do muro porque os alunos querem fugir, até que um aluno fala: "e se a gente fizesse uma escola tão legal que os alunos não quisessem fugir?" Que escola é essa? Aí tem vários videozinhos que a gente espalha na escola de como que a escola poderia se transformar de acordo com a intenção que você tem e a vocação também que você tem.

Fernanda Omelczuk:

Como você mesma falou, Daniele, né? Bom que você mesma falou que talvez a gente não fosse conseguir responder. Eu vou comentar, assim, no que eu acho que consigo acessar do que você comentou da sua angústia. Peço ajuda para quem está aqui nessas suas questões. Eu fiquei pensando em duas coisas que a gente pode fazer nessas condições de precariedade do serviço público. Cada um de nós enfrenta em diferentes graus, né, que eu acho que uma ação é do âmbito coletivo. Então é pensar na revogação no Novo Ensino

Médio e isso vem com os nossos coletivos e também da Base Nacional Comum Curricular de 2019 que no caso para agente de formação, né. Eu acho que são ações no campo macro e o outro é a gente preservar a nossa saúde mental.

E aí eu acho que tem o que a gente pode fazer no campo das lutas coletivas e que a gente tem que fazer com os nossos pares e tem o que você precisa fazer para sobreviver no campo de ordem micropolítica. Eu acho que é uma ação da macropolítica e da micropolítica. Então, procurar redes de apoio no sentido de quem luta junto contigo e aposta em micropolíticas do cotidiano. Eu acho que é um pouco do que a gente está fazendo aqui, aquilo que dá sentido e uma aposta de formação do encontro porque é ali que ele acontece mesmo, é ali. Então não é uma resposta, mas eu acho que é uma forma um pouco como... tento sobreviver quando não estou com a saúde mental tão comprometida. Então eu acho que é fazer esse movimento de se preservar quando, por exemplo, você escuta essa fala agressiva que de alguma maneira você ouviu, né. Procurar a sua rede, eu acho que a gente precisa fazer isso.

E Wagner, vou pedir ajuda também para quem está aqui para pensar essa questão ótima que você colocou porque, assim, eu sou de São João Del Rey, uma cidade que tem um pouco mais de sessenta mil habitantes e eu também vi agora há pouco, participando dos grupos dos artistas e produtores de cultura na cidade o quanto apareceu também cineclubes e... nossa, primeiro é uma alegria imensa a gente ver os cineclubes pipocando. Agora, eu acho que tem a ver a gente lembrar que os cineclubes são historicamente proposições marginais, assim, então são espaços de formação política de potência de reflexão sobre um mundo que acontece marginalizados do que é uma ordem do cinema hegemônico.

Então a gente está vendo eles pipocarem porque a gente também eu acho que transita por lugares onde isso é possível. Então eu acho que tem que pensar que esse é o lugar dos cineclubes na história do cinema. Aí eu estou pensando aqui em algumas questões, a gente tem leis de incentivo a cultura recente que tem apostado audiovisual, no cinema, na formação para cineclubes, para cinemas de rua que era coisa que a gente não tinha também até pouco tempo, há muito tempo. Então tem uma questão também de políticas para a cultura que tem favorecido mesmo talvez quem nunca tenha pouco atuado com os cineclubes, tenham pensado "Aqui é um espaço para as minhas questões serem compartilhadas", então tem uma questão do incentivo político. A gente que é do cinema educação tem percebido o quanto a gente tem avançado nos últimos 10, 15 anos, a gente tem falado isso em muitos encontros, como a gente avançou em termos de pensar o lugar do cinema na multiplicação das metodologias de trabalho com o cinema, na possibilidade de multiplicar espaços de cineclube, então tem também o campo de cinema educação tem se reproduzido e tem proporcionado cada vez mais formas de pensar junto, de criar junto e ser multiplicadores nos espaços.

Então não se fala, como a gente fala de cinema educação hoje, como a gente falava há 20 anos atrás, eu acho que a gente está falando cada vez mais, com mais gente junto e com

mais formas diferentes de fazer e de produzir. E isso também eu estou pensando que pode ser mais um elemento. Nos cineclubes que eu tenho conversado, tem uns 20 dias que eu conversei com um da cidade de Tiradentes que é do lado de São João Del Rey, se falou de uma coisa que a gente fala sempre nos cineclubes, que é essa possibilidade do encontro coletivo para além da experiência individual, mesmo reconhecendo que tem esse lugar de sempre ser um espaço de resistência os cineclubes, mesmo a gente tem percebido de novo que ele é essa potência do encontro coletivo que a gente está perdendo, mesmo a gente está perdendo isso, né. Então eu tenho escutado isso... é um momento em que a gente consegue ver junto porque a gente está vendo cada vez mais sozinho, então é essa contramão e ali é o lugar de retomar esse encontro.

E talvez, não sei também, essa proliferação dos streamings pagos por que para onde é que a gente vai ver filme agora? Eu comecei a ficar meio desesperada porque eu não tenho nenhum streaming pago e antes eu conseguia baixar filmes com muito mais facilidade e conseguia ver os cinemas alternativos que eu gosto de ver em outras plataformas. Agora nem eu consigo mais e eu que tenho uma relação, assim, de acesso às pessoas que têm os filmes eu tenho que pedir para as pessoas. Eu escrevi outro dia para o Gustavo, preciso ver tal filme e não consigo baixar, não consigo acessar. Então os filmes têm ficado cada vez mais difíceis. A gente ficou achando que fosse democratizar os filmes e acessá-los, nada, tudo você tem que pagar para ver, tudo... também tem isso que tem se tornado então individual, inacessível, antidemocrático. Pensei em algumas coisas assim que podem estar levando a gente a ter esse aumento maravilhoso de experiências e de cineclubes e que a gente possa convidar. Eu estou com essa ideia de fazer... o cineclube convida, assim, convidar as curadorias de outros cineclubes para fazer uma exibição no nosso cineclube e ser responsável por aquela curadoria e a gente ir conhecendo como cada um trabalha e transitar entre esses espaços. Foi isso, não sei se ajudei...

Sérgio Vaz Alkmim:

A questão da escola do Novo Ensino Médio desde 2013 que eu comecei no EJA e no Ensino Fundamental eu já trabalhava com cineclube no Ensino Fundamental... Acho que a direção da escola é importante, você como gestor e tem um desejo, se você acredita que educação e cinema é importante os espaços são conquistados. A direção da escola é fundamental. Em 2013, eu fiz cineclube nessa escola e foram mais de 70 exibições com debates, mais ou menos a minha trajetória é igual a do Marcão aqui, você vai cavando.

Para você ter uma ideia o Novo Ensino Médio é a partir de 2022, nós já estávamos trabalhando com educação e cinema, com cineclube, com produção de vídeo estudantil desde 2017. Meu caso é antes de 2013, porque eu sou professor de história e então eu já usava o cinema em minhas aulas e muitas vezes fiz várias atividades a partir dos filmes que exibíamos. Outra coisa, esse Novo Ensino Médio, os Itinerários Formativos, na grande maioria do país, é um projeto de cima pra baixo. Os estudantes não têm autonomia de escolha, não tiveram autonomia de escolha. A Fundação de Ensino de Contagem, ainda

chamou a escola para um debate, chamou a direção, chamou os professores, as professoras para um debate e falou: escolham os itinerários. Estudante com quatorze, quinze anos quando ele vai fazer a matrícula ele vai lá e escolhe, as vezes nem sabe o que ele está escolhendo, não estou falando que ele é uma tábula rasa, ele não sabe por que não tem como ele saber, nem nós saberíamos. Então é lógico por exemplo que no caso aqui, o Itinerário ajudou porque está fazendo uma coisa séria, mas a maioria do Novo Ensino Médio dos Itinerários Formativos espalhados por esse Brasil inteiro, tem área que não acaba mais, mas a gente fez uma discussão de um modelo que não acreditamos, mas os estudantes têm o direito de ter um trabalho de qualidade social, um trabalho que respeite.

Só para finalizar, o novo ensino médio, eu já falei isso e vou repetir, é para barrar a entrada dos estudantes das classes populares em universidades públicas desse país, é um projeto neoliberal. Independente disso, e eu acho que sua gestão vai ser fundamental, você pode ter vários projetos, por exemplo, numa escola de Contagem, Escola Municipal Vasco Pinto, dois professores de história conseguiram inserir na carga horária deles, duas vezes por semana, um projeto de Educação e Cinema. Quando eu fiz em 2017 o Inventar com a Diferença, eu tinha uma aula por semana na minha carga horária, mas é um trabalho de convencimento, é um trabalho de com seus colegas, com os professores e acima de tudo com a direção da escola, e você como gestor tem tudo para acontecer, você tem ido nos encontros de cineclube, independente do novo Ensino Médio, eu espero que ele acabe. O Mendonça Filho vai ser o relator, o sujeito que fez o projeto do Novo Ensino Médio é o relator agora do projeto do governo, que não foi grandes coisas, mandou para a câmara, eles não estão disfarçando mais nada, colocaram o Mendonça Filho para ser o relator.

Liana Lobo:

Vou aproveitar antes de finalizar, um pequeno dicionário de cinema-educação, porque você falou que tem termos que você está conhecendo, curadoria e tal. Teve uma lei que a gente citou aqui desse lado algumas vezes, que é a lei 13.006 de 2014, que é uma lei que prevê a exibição de 2 horas de filme nacional por mês como complemento curricular. E eu não conheço, por enquanto, uma escola que tenha dado conta disso com todas as turmas. Realmente, assim, todas as turmas estarem vendo um filme de cinema nacional. A lei existe, mas não existe política pública para ajudar as escolas a cumpri-la, então a maior parte dos professores realmente nem sabem que ela existe. Mas é isso. Tomara que todo mundo aqui saia inspirado a encontrar uma forma de realizá-la nas suas escolas, ou talvez que nem eu que realizo só com algumas turmas - não fiz que nem Sérgio, não consigo com todas não. Sozinha, né? Mas é isso gente, que mesa bonita, a gente até passou um pouco do tempo. Agradeço a todos pela paciência, pelo envolvimento. Muito obrigada. Vamos aplaudir essas pessoas maravilhosas aqui. Obrigada. Tenham uma boa noite.

Mesa 3: Escolas e Aldeias

Eduardo de Jesus:

É com muita alegria, estou aqui para fazer essa mediação, sobretudo muito animado pelos filmes. Filmes... eu tive o prazer de orientar o Gustavo na pesquisa de doutorado dele e, nas orientações, a gente ficava louco, porque cada filme... A gente pensava e os filmes destruíam o que a gente pensava, porque eles colocavam tudo a perder. Tudo do campo teórico, eles reviram tudo. Nos filmes que a gente viu aqui agora, a gente percebe isso. Tem essa sequência no filme do Douglas, que é de dentro da boca para a cidade. Achei genial essa imagem, tem uma imagem que está dentro da boca, da garganta, corta, a próxima imagem é a cidade. Acho que é isso, de dentro para fora, de dentro, dentro mesmo, para fora, fora mesmo. O filme que você trouxe para a gente é uma loucura, que tem aquela imagem daquela mulher na rua cantando, que é um negócio estarrecedor. Essa imagem que a gente conhece muito bem, que é uma imagem típica do campo periférico, que tem aquele fundo com as casas e tudo. E ela naquela intensidade, cantando ali a Ave Maria no Morro, que dá um outro sentido completamente diferente. A sequência do Gustavo também, filme super forte, super forte da menina, o modo com que dedica, o modo de construir as imagens, o jeito todo com que essas imagens aparecem para a gente e, de uma certa forma, parece que fazem acender novas perspectivas. Sempre fico achando isso. Tipo, abrindo caminho para outras formas do cinema, que não essas que já estão mais consolidadas e que, no meu ponto de vista, parece que é pura invenção.

Acho que é um pouco sobre isso que a gente podia falar. Então, pensei em cada um dar um... O que vocês acham? De cada um dar uma roletada em cada um assim, falar um pouquinho e depois a gente abre para perguntas. O que vocês acham? Pode ser? Começo com você, Zi Reis, então.

Zi Reis:

Nossa, que responsabilidade. Bom dia, gente, que alegria esse convite. Muito obrigada, Cardes, todo mundo do grupo de pesquisa. Um salve para meus companheiros de mesa. É uma satisfação estar ao lado de pessoas tão queridas, que já caminhamos há algum tempo e que agora estamos caminhando juntos aí nos processos de atravessamento de fazer cinema pela cidade.

Bom, eu sou a Zi Reis, já me apresentaram, não vou falar de novo. Eu escrevi um tanto de coisas do que a gente poderia conversar, mas eu não sei se eu conto primeiro um pouco sobre o filme e depois a gente... contar um pouco. Vocês querem saber um pouco da história do filme que a gente assistiu? Ah, legal. Então, eu sou professora da escola Arena da Cultura, que é uma escola de artes da Prefeitura de Belo Horizonte. Não sei se todo mundo aqui conhece, vocês conhecem o Arena? A maioria conhece, né? E aí agora o Arena tem uma área de audiovisual, que é uma das áreas mais novas da escola, a escola já está com seus 25 anos e a área de audiovisual tem mais ou menos três anos.

E esse filme surge numa formação no aglomerado Alto Vera Cruz, que fica ali na Zona Leste de Belo Horizonte, não sei se vocês conhecem também. É um laboratório que se chama Venha Fazer o Seu Filme. E a proposta do laboratório é essa, chamar as pessoas para fazer um filme. Do nada, do zero, de verdade. E aí é muito engraçado que algumas pessoas chegavam na formação e perguntando, mas a gente vai começar do zero mesmo? Ou já tem alguma coisa? Não, vamos começar, vamos ver sobre onde que a gente vai fazer esse filme. Essa é a segunda experiência dessa turma. Eles já tinham realizado um filme anterior, Quem Matou Sueli Neves, uma ficção fantástica.

O Alto Vera Cruz é um espaço muito especial também, com muitos artistas, com pessoas muito atuantes da cultura, com uma cultura muito viva. E aí, nessa edição, a turma resolveu que queria falar sobre grafite. Ah, vamos falar sobre grafite e tal. Foi um tema em comum. Vamos falar sobre grafite. E aí começamos a refletir sobre essas intervenções na cidade e surgiu essa reflexão. Não sei se vocês já viram aquele escrito, Só Mais Um Pela Cidade? Todo o mundo ficou se perguntando. Você já viu? Quem que faz? O que significa? O que é isso? Vamos falar sobre isso? Aí se conecta com aquilo.

E aí começamos a refletir esse processo do filme junto com a Maiana. que foi professora referência e vários outros professores também da área de teatro, dos bastidores das artes. É uma formação muito rica de Belo Horizonte, que pensa esse lugar da transversalidade, do empoderamento. E aí foi um processo no qual a gente... eu acho que é um lugar bonito que a gente... potente que o filme se encontra, que é aquele filme que ele existe não só capturando a realidade ou encenando a realidade, mas ele existe intervindo, provocando o tempo todo essa realidade. Então, o coletivo, ele se dispõe a performar, ele se dispõe a dançar, ele se dispõe a fazer intervenção urbana no espaço. Tudo em torno de um dispositivo que é fazer um filme, mas um filme leva, eu acho que... uma das principais

potências que é o encontro, esse encontro das diversidades. Então, uma turma formada por pessoas mais velhas, 60 a mais, como elas falam, jovens de 13, 14, 15 anos. E essa diversidade...vai trazendo o que eu tenho gostado muito de provocar nas turmas e nos processos de formação que eu tenho passado, que é, tomando o Antônio Bispo, o pensador quilombola brasileiro, como referência, esse lugar de confluências, que um rio ele não deixa... o nego-bispo fala que um rio não deixa de ser rio quando ele se encontra com outro rio, ele se torna o outro rio e se torna mais forte. Então, fazer cinema, eu acho que tem a ver com esse encontro, esse encontro de pessoas, esse encontro de espaços, essas confluências que vão gerando movimento, fricção, reflexão pelos espaços coletivos dentro das pessoas. Bom, eu acho que, para começar, está jogado aí. Daqui a pouco eu vou trazer mais elementos, tá bom? Passa para quem?

Douglas Resende:

Na Universidade Federal Fluminense co-coordeno o Laboratório Kumã, fundado há pouco mais de 10 anos pelo Cézar Migliorin, ao mesmo tempo em que era criada uma licenciatura em cinema. Nesse contexto de relação entre cinema e educação. O projeto Inventar com a Diferença durou alguns anos, um projeto que circulou muito pelo Brasil durante algum tempo e até 2018 ele teve em muitas escolas, em vários lugares do país. Assim, eu conheci a Ana Bárbara Ramos, que está ali, que é uma referência, até hoje, muito determinante no modo como eu mesmo fui me apropriando dessa metodologia, desse modo de propor a prática com o cinema no campo da educação, que o Inventar propôs. E, bom, depois desse projeto, a gente continuou os trabalhos nesse campo com um novo projeto que a gente, em algum momento, passou a chamar de cinema de grupo e práticas de cuidado, Enfim, a Fernanda Omelczuk também é uma parceira de algum tempo já nesses processos, algumas pessoas aqui... muito contente de encontrar, o Vitor, o Guilherme, que também participaram, a Mariana, que durante vários anos trabalhou nesse projeto também, cotidianamente. São muitas possibilidades de abordagem. Tem um ponto, talvez a questão mais importante, assim, de continuidade entre o que o Inventar fazia e os projetos que continuaram, que se seguiram até agora, o cinema de grupo etc., que é o que a gente passou a chamar também de pedagogia do dispositivo. Algo assim que vem... Já vinha muito do interessante pelo cinema documentário, experimental, esse tema do dispositivo como um modo de trabalho, como um modo de criação. E acho que esse ponto ele continua. Os cadernos do Inventar é um material que eu uso até hoje como fonte de trabalho, ele se organiza totalmente em função dessa ideia de dispositivos, que seriam, assim, simplesmente pequenos jogos de criação, com imagem, com som, sobretudo.

E acho que esse é o ponto mais que persiste no trabalho, desde antes, que é o que me conectava também com o trabalho do Laboratório Kumã, que é também o que me conectava com esses projetos todos, pelo dispositivo, como uma forma também de uma... de pensar a criação de um modo... Acho que também é outro tema que tem muitas possibilidades de abordar um terreno gigantesco na história da... Eduardo Jesus já falou muito sobre isso, no campo das artes em geral, mas também do próprio cinema.

Então, acho que há muitas possibilidades de abordar o tema do dispositivo, mas acho que talvez uma das que nos interessam mais, assim, é que a criação por dispositivos, ela começa se reconfigurando um pouco o valor das coisas, tradicionalmente, a começar pela eliminação do roteiro. Então, a criação com a imagem não parte mais do texto, de uma organização, de um controle do roteiro como tradicionalmente a gente conhece no cinema. Então, isso no contexto da educação sempre nos pareceu muito interessante, mais do que isso, muito importante no sentido de lidar com uma certa pré-configuração hierárquica, de valoração, no contexto da educação em geral, onde quem domina melhor a linguagem, a fala, a escrita, a leitura é mais valorizada. Enfim, e a criação com dispositivo, ao eliminar o roteiro, ao eliminar a criação a partir de uma pré-organização com o contexto, acho que desierarquiza essa ordem já meio pré-determinada socialmente e acho que abre para possibilidades de expressão que enfim, que a imagem e o som trazem como objetos por eles mesmos, pôr a imagem como uma expressão singular, que não depende de uma outra coisa para existir.

Então, assim, isso de eliminar o roteiro como ponto de partida, o texto como ponto de partida, que geralmente se faz para se chegar às imagens, mas não abandonar a palavra, obviamente, mas talvez inverter isso, a palavra então vai surgir, como no filme que a gente viu do Arena, da Zi Reis, que é como a palavra está presente de uma forma tão forte, mas ela surge, ela brota da imagem, ela é imagem. Então, já é uma outra forma da palavra aparecer, não como uma organizadora que vai premeditar uma imagem, mas que ela surge junto com a imagem, enquanto imagem, e dessa forma também de uma outra maneira, que ela surge com uma força expressiva, com um quadro na parede, como poesia. Isso nos interessa muito também. E, claro, acho que o dispositivo, ele delimita um certo espaço, ele restringe um certo espaço, por exemplo, o Minuto Lumière, que é o dispositivo mais praticado na história desse campo do cinema e da educação, provavelmente, ele, enfim, cria suas linhas formais, um minuto, uma delimitação temporal. É a câmera fixa, sem som, então ele vai colocando linhas que delimitam um certo espaço de criação, mas que também deixa uma abertura para o indeterminado. Então, quer dizer, é um minuto, câmera fixa, sem som, mas eu não sei o que eu vou enquadrar, que relação que eu vou estabelecer com o que eu vou filmar, o que vai acontecer enquanto eu filmo. O dispositivo funciona nessa tensão entre os limites e o indeterminado, e essa liberdade também que... Quer dizer, a gente sabe de onde parte, mas não sabe onde vai chegar. Acho que a criação está muito nesse indeterminado. Colocando logo as linhas para criação, a gente também elimina aquele drama da página em branco, do mundo, do universo de possibilidades. Então, acho que é uma forma também de nos livrar do excesso de possibilidades, etc. E, claro, coloca também a criação como um jogo, como uma brincadeira, um pequeno desafio, etc.

Também, eu acho que tem uma coisa importante que, ao partir de um dispositivo. Eu estou falando do dispositivo porque é o que vai conectar com o material que eu mostrei para vocês. E porque é como se o dispositivo retirasse a linguagem enquanto roteiro, enquanto controle da sua função organizadora. É como se também tirasse o sujeito do

centro do processo. Essa indeterminação significa também que o sujeito está se colocando num lugar onde ele não está no centro, ou seja, com o dispositivo o sujeito que está ali envolvido na criação, os sujeitos, porque acho que o dispositivo sempre envolve uma dimensão coletiva, então ele age com o dispositivo, com a máquina, sobretudo, que é o que nos interessa muito no campo do documentário, do cinema experimental. Está sempre agitado também com uma alteridade, com o mundo que ele está entrando em relação quando se coloca a filmar. Lá nos cadernos do Inventar, não sei se vocês todos conhecem os cadernos, mas eles não vêm do nada, esses dispositivos, eles são praticamente todos roubados da história do cinema documentário experimental. E é todo um contexto desse campo do cinema-educação, prático, conceitual, envolvendo vários contextos no Brasil muito interessantes. O próprio cinema indígena brasileiro também considero como um campo de cinema-educação muito feito a partir de experiências coletivas, de oficinas. Há décadas, sim, com vídeo nas aldeias e outras experiências que foram se desdobrando etc. O Cinead na UFRJ, o trabalho da Adriana Freschi, com a Fernanda também. Acho que o Semente Audiovisual lá na Paraíba com a Ana Bárbara, que eu acho que pega... há vários anos atrás, pega os cadernos do Inventar e provoca desdobramentos impressionantes. Não sei se vocês conhecem o trabalho da Ana Bárbara lá. Eu conheço sobretudo no Conde, né, Ana... Eu poderia dar vários exemplos, mas esse é um exemplo muito forte de como esse modo de propor, pensando a criação no cinema a partir das imagens, sobretudo, de um modo de exercícios simples, mas que, ao mesmo tempo... Isso é muito importante, são exercícios muito simples, mas que nos levam a grandes questões do cinema.

Vou ficar no Minuto Lumière, que eu acho que é o mais conhecido, então fica mais fácil de a gente visualizar, mas como que ali estão... como disse o Komoli, já há bastante tempo, nos filmes dos Lumière tem quase tudo que se precisa saber para pensar, fazer o cinema. Então, a duração, a composição, o dentro e o fora, de quadro, relação com os outros filmados, com a cidade etc. E eu acho que esse modo de pensar... que, obviamente, os cadernos do Inventar, como eu falei, não criaram do nada, não inventaram tanta coisa, se apropriaram da própria história do cinema, onde isso se manifesta nos próprios filmes e reinventaram com os filmes. E eu acho que o caso lá do Semente, da experiência da Ana Bárbara, lá no Conde, na Paraíba, é um exemplo muito interessante, muito forte de como que essa metodologia é muito apropriável, reapropriável. Quando a gente teve lá, uma escola lá na Zona Rural que atende as crianças de um quilombo na Zona Rural do Conde, no interior da Paraíba. A partir dessa experiência com os dispositivos, com o trabalho da Ana Bárbara, eles criaram, os professores da escola criaram uma escola experimental de cinema dentro da escola, que foi uma coisa muito impactante nesse sentido de como é realmente um método. E a gente, enfim, frequentemente, se depara com esses exemplos de como essa metodologia é realmente apropriável. Acho que é o grande objetivo, que ela possa ser tomada e reapropriada de outras formas, de acordo com os interesses, demandas de cada contexto, de cada território.

Enfim, acho que é isso. A gente frequentemente parte dos dispositivos que a gente

encontra nos filmes, parte dos dispositivos dos cadernos do Inventar, de outras experiências desse campo do cinema e educação no Brasil. E, uma vez que essa lógica vai sendo apropriada, muito rapidamente a gente começa a inventar dispositivos. Então, o cinema de grupo, que eu vinha falando como um projeto que atualmente, desde 2008, no Laboratório Kumã, tem funcionado muito assim, a gente começa propondo dispositivos e muito rapidamente um grupo já começa a inventar, a se encontrar para inventar novos dispositivos. Esses grupos vão se multiplicando. Uma coisa muito interessante que aconteceu nos últimos anos é que uma vez que as pessoas entram como participantes de um grupo, numa chamada pública, e depois de geralmente um ano... Acho que é o caso, por exemplo, do Vitor, que ficou... É mais ou menos isso, não é, Vitor? Desculpa se eu estou errando um pouco nos detalhes, mas mais ou menos ficou com a gente um ano como participante de um dos grupos e aí no segundo ano ele já assume a coordenação de um novo grupo. Então, esses grupos vão se desdobrando, na verdade, vão se multiplicando. E a gente vai mantendo o projeto desse modo, com esses desdobramentos, pessoas que chegam, não só educadores e educadoras profissionais, mas pessoas que também têm interesse de trabalhar com a arte, de fazer desse modo, em grupo, compartilhado, também não profissional, que acho que é muito importante também para o trabalho. Enfim, é uma arte meio excessiva, exagerada, esse título também meio excessivo, exagerado. Mas que é uma brincadeira também, assim, nesse momento de invenção de dispositivos, de pensar na lógica do dispositivo, assim, duas, três, quatro linhas delimitadoras de um espaço de criação, onde a gente sabe onde começa, não sabe nunca onde vai chegar. E a gente fez esse jogo também com o próprio dispositivo, um pouco autorreferencial, um jogo, uma brincadeira com a própria noção de dispositivo, com o próprio método, panfletamos durante uma semana, recebemos esse material por e-mail que vocês viram na montagem, e aí a gente, assim, inclui tudo, né? Encontrar um modo ali na montagem de acolher tudo que chegou, de um modo horizontal. Então, uma espécie de horizontalidade também das imagens que, quando entram em relação coletiva, ganham um certo poder de conexão entre si, imagens de contextos diferentes da cidade, vários cantos da cidade, mas que, de algum modo, parecem ganhar alguma conexão entre si. Enfim, coloquei algumas questões, um pouco que a gente já vem... em coisas que talvez para algumas pessoas aqui, para muitas pessoas é um pouco chover no molhado, não sei, mas é isso.

Só voltando a um ponto. Essa coisa de tirar a linguagem como princípio e ao mesmo tempo deslocando o sujeito do controle ali do processo da criação, do centro, não é eliminar o indivíduo, nem a linguagem, mas é um esforço de descentralizar dentro de um processo que envolve muitos outros elementos. Acho que é uma coisa muito interessante no sentido de também colocar o indivíduo que está nesse processo em movimento, de modo que, por exemplo, nenhum indivíduo olha para essa montagem, embora várias pessoas tenham participado, não tem um indivíduo que olha para essa montagem e se identifica assim como isso é meu, isso é uma expressão realmente da minha subjetividade. Não, não tem, mas ao mesmo tempo todo mundo reconhece como algo em que agiu, em que participou de uma experiência de criação, ainda que nesse modo descentrado e sem... Enfim, então, acho que é isso, né? Os dispositivos provocam movimento, se faz uma

experiência sensível, né? Então, creio que isso é muito importante no campo da educação, sobretudo, pensar como que os dispositivos podem provocar, ser uma espécie de produção também de experiência sensível e relacional também, muito importante. Então, falei do Minuto Lumière, que nos coloca assim em relação com o mundo, suas temporalidades, etc. Mas outro dispositivo que está nos cadernos do Inventar, que é apropriado ali da história do cinema documentário, muito do cinema documentário nacional, que é a fotografia narrada, coloca ali uma imagem no meio da relação, no meio do encontro entre quem filma e quem é filmado. Então, quer dizer, coloca a imagem para agir como um objeto que também possui agência, que também age no processo também. Então, acho que essa montagem é muito isso, são as imagens agindo ali, não tem um roteiro que define, não tem uma narrativa, não tem praticamente nada, a não ser imagens se relacionando, na verdade. Enfim, acho que é isso. Basicamente, é isso. Acho que, a partir daí, a gente pode...

Gustavo Jardim:

Valeu, Douglas. Valeu, Zi. Obrigado, Edu, por nos convocar aqui na mesa, vou agradecer também o Cardes que está aqui, Clarice que não pode estar com a gente, Lapa, Casa de Cinema. Espero que o primeiro de muitos, né Cardes. O Seminário de Encontros de Cinema, uma ideia brilhante, pessoas incríveis. Ontem a mesa foi muito boa, as conversas reverberaram bastante. Confesso que eu compartilho, sim, de uma certa desorientação de por onde começar também. E de onde terminar também. E eu acho que isso tem muito a ver com o trabalho que a gente tem feito nos grupos que a gente faz. Porque eu acho que não existe mais tanto o lugar de uma aula ou algo a ser ensinado concretamente, assim como um ato mecânico de transmissão do conhecimento.

A Zi abriu aqui hoje falando desse processo de dentro de sala de aula, e eu acho que é um pouco o centro do que tem acontecido, que é o encontro. Eu fiquei muito preocupado com as falas de ontem, cheguei em casa, eu pensava que tinha uma fala, mas aí, de repente, eu queria falar outras coisas e fiquei tentando mapear o que foi dito. Mas aí eu assisti esses filmes agora e eu quero falar só deles também, e continuar a conversa a partir deles, achei sensacional.

Gostei muito do manual de uso do celular para enfrentamento das paralisias do eu e do todo. Eu acho que tem nele aí uma coisa que a gente pode conversar. Até para esse lugar onde a gente fala do sujeito ou do não sujeito, porque a linguagem acaba aparecendo como um corpo também. E a gente tem um processo que eu acho que é comum em todos os trabalhos, com a sua diferença também, claro, mas que é de uma resistência, de uma quebra, de uma lógica. E isso aparece como algo nosso. Existe uma propriedade também nisso, não é mais aquela propriedade da forma como a gente conhecia, porque eu acho que isso está nascendo para trazer outras noções, talvez de pertencimento, mais do que de propriedade. A Neca (Alexia) estava aqui com a gente ontem na mesa e ela falou isso... Ela falou dessa possibilidade dos trabalhos que a gente faz de inventar uma metodologia a

cada encontro. Eu e o Edu, a gente fez uma pesquisa longa, de doutorado, recentemente, e ficou matutando muito sobre isso, sobre a possibilidade da invenção que se dá a partir do encontro.

Com quem a gente se senta, em que lugar a gente está, em que território a gente está, Ana Bárbara ontem, falou, colocou o cinema já de saída nesse lugar, um cinema como processo de mediação, como processo relacional, ela falou como processo de criação. E eu acho que tem uma filiação freiriana, que eu acho que a gente poderia convocar, numa ideia de conjugar a ação, de estar com as pessoas e conjugar a ação. O Alain Bergala escreveu um pequeno tratado sobre o cinema, hipótese de cinema, a partir de uma ideia de alteridade, que a gente pudesse ver o outro, conhecer a outra cultura, ter noção de como o outro cria. Eu acho que, numa leitura... latino-americana, talvez, essa ideia possa ser repensada do ponto de vista de uma reciprocidade, de uma participação interessada no levantamento de problemas, no desafio de lógicas do pensamento. O próprio Freire vai falar de uma interpenetração dos problemas, de uma criação de linguagem que não é a esmo também, à revelia, ela pode ser a revelia como forma de resistência, porque a gente está justamente experimentando lugares... onde é importante que, às vezes, nem faça sentido inicialmente.

A Mariana de Lima falou uma coisa incrível ontem, que a gente ficou um tempo pensando sobre isso no trabalho que a gente fez, que é como provocar o desvio, como provocar o desvio da linguagem, como se reunir, parar e pensar sobre as questões que estão colocadas e fazer com que a linguagem seja desterritorializada, por um momento, que ela assuma outras possibilidades de linguagem. O que me chamou a atenção, quando o Cardes abriu esse seminário e falou que a gente está aqui na frente de um cinema de vanguarda. Edu, que estuda, acho que uma vanguarda cinematográfica, as interpenetrações da linguagem. Fiquei pensando se é um cinema de vanguarda ou se é um cinema de retaguarda também, não sei, fico..., mas você usou uma expressão interessante para falar de vanguarda, que é algo que estava represado, ou talvez uma vanguarda que é algo que vai explodir uma certa represa da linguagem.

Ontem, a gente estava aqui na mesa, o Douglas e o Sérgio estavam comentando, o Sérgio, professor de Contagem, da rede pública de Contagem, falando do Minuto Lumière, e falaram que lá eles criaram o Minuto Alice Guy-Blaché, no qual a regra é a diretora ter que ser mulher. Assim, coloca nos Lumière, tem todas as questões, talvez, menos essa, o que é interessante. É uma diferença, um N-1. Eles estavam ali, tem tudo, tem todas as questões cinematográficas, mas quem faz, quem está dentro, quem não está dentro. O que eu achei incrível, a gente criou junto em São João del Rey, Isabela está aqui também, fez isso com a gente, o Minuto Lispector, para capturar um instante já, que ela trabalha no livro dela Água Viva, que a regra é tentar descobrir alguma regra. E o que as pessoas foram fazendo disso para tentar capturar o agora? Enfim, eu fico pensando como esses encontros... É como encontrar amigos que você não vê há muito tempo, dá um certo desespero do tanto que tem para ser dito. A gente fica querendo poder durar o dia inteiro. E eu acho que essa desorientação é muito interessante nesse sentido. Eu acho que é como entrar numa sala de aula.

Vou falar um pouco aqui, esses três últimos filmes que passaram do Coletivo de Cinema, que é esse projeto que a gente pensou até a uma linha de formação mais tradicional do cinema, que a gente havia feito talvez por uma década com a Cinemateca Francesa, pensando a lógica um pouco mais do aprendizado da linguagem, como se fosse uma gramática cinematográfica que a gente devesse aprender para fazer cinema. E eu acho que o Coletivo vem um pouco no lugar onde é um espaço de desaprender. A Zi falou aqui na mesa agora sobre essa reação do aluno, puxa, mas não precisa saber nada. Fiquei lembrando de vários alunos vendo filmes e falando, não, não é possível que isso seja um filme. Não faz sentido que isso seja um filme. A gente tem trabalhado muito no campo do cinema experimental, mas um cinema experimental latino-americano e norte-americano também, devo dizer, no lugar onde a gente se irmana com os norte-americanos, um lugar especialmente com as comunidades negras, com a tentativa das mulheres de ocupar espaço dentro do cinema, com os primeiros povos também, norte-americanos, um lugar que está para além da indústria, supostamente aquém da indústria, mas um tipo de vanguarda, na minha opinião, além da indústria, um lugar de comunicação muito forte, de um tipo de influência, essas mulheres da vanguarda, falei da Alice Guy-Blaché, mas várias outras que tocaram essa necessidade de furar as comportas de uma represália da linguagem, seja ela industrial ou seja ela da própria arte, porque a arte também faz isso. Ela consegue se elevar tanto assim que a gente parece que não é para todo mundo. Tem que ter um certo grau de aprendizado para estar lá e assusta que não precisa haver alguma coisa.

Mas nisso, quando a Mariana de Lima, quando a gente estava aqui no debate, a gente falou, então, por onde que está o desvio? Porque não é só um desvio da gramática do experimental, porque o experimental está aí justamente para destruir as gramáticas, para criar gramática o tempo todo e para pensar que gramática... E você respondeu que tinha... respondeu algo que a gente demorou uns quatro anos, assim, para pensar, e você falou aqui na mesa... que existia algo que está no corpo, algo que está em quem está na sua frente, algo que é só daquele encontro. No trabalho que a gente fez, a gente usou muito o pensamento de uma liderança tupinambá, que é a Nádia Akawã que faz uma fala linda no Escolas da Terra, que é um programa dos saberes tradicionais aqui do grupo de pesquisa que a gente faz parte do Poéticas da Experiência. E ela fala muito disso, assim, da noção de corpo, uma noção extensiva de corpo, um corpo que não está só no sujeito. E eu acho que aí é interessante, nessa perspectiva, esquizoanalítica, de vamos pensar nesse lugar, mas de um corpo que se estende no território, que se estende no sagrado, que se estende na saúde, de um corpo que se forma de uma conjuntura, de uma conjectura, talvez, que a gente encontra em cada ambiente formativo que a gente entra. Eu acho que talvez isso seja interessante até de confrontar com o próprio Freire, que pode ser relido de muitas formas, esses trabalhos que a gente mostrou. Uma das questões que permeiam o trabalho do Coletivo de Cinema está muito ligado a uma coisa que a Bell Hooks, conversou exaustivamente com Paulo Freire para falar, para alertar para um espectro que não se trata só de uma conjuntura socioeconômica de opressão, que são múltiplas opressões e que estão no lugar da captura de uma singularidade... nos grupos, não só dar a vez para todo

mundo falar, mas, de fato, trazer aquilo que é dito para o centro da criação, para que aquilo gere potência de criação. Então, o singular com uma perspectiva mais forte do que o particular. O singular como matéria criativa.

Tem um outro pensador aliado nosso... Uma das alianças que a gente forma, que é o Deleuze, que eu acho que é um pensador também que teve sempre nessa resistência com a linguagem, na vontade de quebrar com a lógica, e que é esse o movimento do pensamento, que vai tratar a singularidade justamente como esse lugar onde a gente propõe um desencaixe do tempo como ele era entendido anteriormente, e que, de repente, a gente pode sentir num filme isso que eu senti no filme que vocês apresentaram aqui. Outra forma de espaço-tempo, outra forma de relação com a cidade, o lugar da performance, da performance social, do nome escrito na parede, da potência de uma câmera. Eu acho que, no filme que a gente viu, Douglas, que você mostrou, é muito difícil pensar a ideia de uma câmera cinematográfica fazendo qualquer um daqueles movimentos. Dentro da boca, por baixo da pia, dentro do ventilador, entrar dentro do banco, enfiar na caixinha do banco e abrir lá dentro. Essa constante subversão da formação de uma imagem. Acho que isso foi uma coisa que a gente viu nos filmes de ontem também, de quem está no filme, de quem faz o filme, na conjuntura entre as pessoas que estão em torno dessa criação. Nos três filmes que eu mostrei, cada um vem de um programa de formação diferente. O último que a gente viu, O Vaso Ruim de Quebrar, filme da Yasmin, foi uma formação feita durante a pandemia. A gente conversou muito sobre... teve um debate longo sobre a ideia de para-casa na escola e os alunos ficaram pensando... na criação de uma coisa que era o para-escola. Não é mais o para-casa, agora nós vamos fazer o para-escola. São coisas que a gente leva de casa para priorizar a sala de aula. E a gente vai trazer essas coisas para que elas sejam uma matéria a ser estudada. Eu acho que é um pouco isso, pelo menos na minha leitura do lugar freiriano, de uma criação de um tema gerador, que não é propriamente uma temática, que é um conjunto de perguntas que desafiam alguma instituição prévia, que desafiam, por exemplo, a instituição da escola, que você tem que levar o para casa e fazer... E eu acho interessante que essas perguntas vão gerar perguntas para o próprio cinema. Naquele caso, a gente perguntou como o tempo da sua casa se relaciona com o tempo do mundo. A gente teve um filme, Womanhood, que você imagina, ele não passou aqui hoje, mas estava nesse mesmo grupo de formação do filme da Yasmin. A aluna tem um irmão gêmeo e ela pensou com essa proposição que ela tinha clareza que o tempo era dividido de formas diferentes para homens e mulheres. Como o cinema dá conta de falar disso? Uma pergunta, óbvio que eu não sei responder, eu falei com ela, mas a gente está aqui para pensar junto, porque eu acho que a medida da formação de pergunta é exatamente essa. Eu não estou ali também só como um facilitador, eu estou ali como um provocador, um desafiador, como alguém que vai trazer as minhas questões também para a questão que ela traz. E, em um certo momento, a pessoa passa a conduzir o processo formativo. Sou eu que estou começando a me colocar perguntas sobre como falar sobre um gênero do tempo. Nem sei se essa expressão caberia, mas foi o que nos levou a pensar.

O filme que a gente viu aqui hoje, o Sozinhos, da Raiane e da Jaque, que são duas alunas da academia, uma formação licenciatura do campo aqui na FAE. A gente também fez por essa metodologia do Coletivo de Cinema, mas encontrando muito com a proposição que o Lapa tem feito nas suas formações. Eu fiz essa aula junto com a Clarice Alvarenga, e a Clarice trouxe de saída uma pergunta geradora que disparou vários processos de curadoria e de realização cinematográfica, que era "aonde você vê a arte no seu cotidiano"? Cria-se aí um lugar de debate? O que, afinal de contas, é arte? Até trouxe o material, mas acho que é melhor a gente deixar na conversa, assim, e depois posso distribuir, assim, para perceberem como se forma... Como que aparece uma pergunta, a gente faz curadorias de filmes, a partir disso se faz um exercício, geram-se novas perguntas, novas curadorias de filmes. E os alunos trouxeram um espectro de arte muito amplo. A gente começou a investigar como o cinema dava conta daquela amplitude do espectro de arte que havia sido trazido. E a Jaque e a Raiane ficaram se perguntando sobre isso. O que que era o fato de, numa certa temporada do ano, um pouco antes do inverno, todos eles e todos os amigos tinham que abandonar a sala de aula para estar no café fazendo a colheita... todos do ensino médio. Como criar a imagem disso. E aí ela faz esse jogo com a voz da avó dela falando sobre como que era no tempo, e depois ela falando sobre a escola, o que desestabiliza totalmente uma ideia, não é mais aqui uma ideia de narrativa.

Eu acho que quando a gente pensa no desvio, eu fico pensando muito nisso também, como que a gente consegue produzir um acontecimento na forma de entender a sala de aula, por exemplo, como que a imagem desestabiliza o local institucional da sala de aula, como que faz a mesma coisa com a colheita do café, com aquela fala incrível da avó dela, assim, no meu tempo era bom porque a gente brincava, passava fome, mas brincava, que traz uma contradição, mas, ao mesmo tempo, uma... uma colocação contínua de perguntas. Eu acho que esse é o motor interessante do que a gente tem visto aqui para gerar mais perguntas e mais perguntas. Não são filmes de resposta, não são filmes de representação, simplesmente, são filmes que têm esse motor que está entre a escuta e a formação de novas questões. Não sei se estou me alongando muito. Eu acho que a gente pode passar para a conversa. Pronto, dá mais uma rodadinha aqui. Valeu.

Eduardo de Jesus:

Inclusive vou passar a palavra de novo. Acho que você foi muito rápida. Pode contar mais coisa para a gente aí. E depois, se for o caso, os meninos falam mais um pouco também e a gente abre para as perguntas. Tá bom.

Zi Reis:

É que eu achei que a gente ia dar só uma pitadinha e depois ia entrar vocês. Mas vamos lá. Nossa, agora eu estou remexida aqui pelas falas e a gente vai entrando nas reflexões e nos desvios, com a diferença, Kumã. Por onde que eu vou agora? Me ajuda, um ponto de partida.

Eduardo de Jesus:

Fala um pouco desse filme, do Filme de Rua.

Zi Reis:

Eu faço parte de um coletivo que se chama Filme de Rua. Não sei se todo mundo que está aqui conhece. É um coletivo de realização audiovisual que começou com crianças, jovens e adolescentes que tinham ou já tiveram trajetória de rua em Belo Horizonte. A gente está realizando filmes há oito anos. Começamos a nos encontrar com o desejo de fazer um filme, que a gente não sabia direito como seria, de que forma seria, e a gente partiu do dispositivo e da metodologia do encontro para saber como que esse filme iria acontecer.

Eu, particularmente, carrego muito nas experiências que eu vou provocar também coisas que são relevantes da minha história. Eu sou uma jovem periférica, que esse processo de formação nas ONGs, nas instituições que apresentavam a proposta de democratização da comunicação, de fato, enquanto uma política pública, foi muito importante na minha vida, mas também vivi uma geração na qual participei, eu vivenciei, eu vi também muitas realizações cinematográficas, onde que nós, eu me incluo, essa juventude, essa periferia, ela era representada de alguma forma. A câmera era apontada para nós, mulheres, jovens periféricas, nos era apontada a câmera. E eu acho que também faço parte de uma geração que vem acessando, através de políticas públicas, através de uma mudança social no nosso território brasileiro, esse processo de empoderamento sobre essa câmera, sobre essas narrativas, e que aí, então, passa também a ser multiplicadora e multiplicadores, por onde a gente passa. Eu sou uma jovem que é fruto dessas formações e por onde eu tenho passado tenho tentado provocar muito esse deslocamento.

Então, quando eu fui convidada para poder participar do Coletivo Filme de Rua, lá em 2015, pela Joana, que é uma das fundadoras, ela uma era uma psicóloga que fazia... era não, ela é uma psicóloga e ela fazia rodas com as crianças em situação de rua, em espaços institucionais, como o Miguilim e outros espaços da cidade, e resolveu fazer esse convite para a juventude. Bora fazer um filme? E aí começou a mobilizar ativistas e realizadoras na cidade que tinham uma pegada próxima com a rua, com a cultura urbana, com esse fazer que é coletivo, que difere de muitos, talvez do que seria um cinema talvez mais clássico. E aí, quando cheguei nesse espaço e nesse encontro com a juventude, foi muito doido. Foi uma das primeiras coisas que eu pensei das formações que eu passei. Não dá para ser um filme sobre essa infância, sobre essa juventude. É o momento de... a câmera está aqui, e aí? Como que a gente enxerga? Como que a gente cria com ela? E isso é um processo que... em meio a diversas violências da cidade, que eu poderia ficar aqui muito tempo enumerando e, mesmo assim, seria muito difícil talvez para vocês alcançarem, só pela minha palavra, esse nível de uma situação de vulnerabilidade muito complexa mesmo que é a rua, mas em contraponto também, talvez o que a gente enxergue só para além das

superficialidades o tanto que é um lugar também da invenção, da tecnologia, porque você tem que se inventar o como dormir, o como se alimentar, o como se arrumar, o como se divertir. Então, criar imagens foi fácil, porque o lugar da invenção, o lugar da tecnologia estava presente ali o tempo todo.

Então eu acho que esse lugar... Quando a gente realizou o nosso primeiro filme juntos, que foi o Filme de Rua, a gente brinca muito que a gente fala assim, que o Filme de Rua é a tentativa de fazer um filme. E a gente chegou no final e percebemos assim, olha, eu acho que a gente precisa fazer mais filmes pra poder entender como é que é esse nosso fazer filmes. E aí a gente foi entendendo também que a gente tinha uma metodologia muito nossa, porque em nenhum momento nesse coletivo Filme de Rua a gente passou por algum tipo de formação, agora vamos estudar o que é um roteiro, agora vamos estudar o que é um enquadramento. Foram por outros lugares. E foi uma prática que a gente acha que é uma coisa muito específica nossa, que tem a ver com... tinha a ver muito com, por exemplo, a gente se encontrava e às vezes, assim, oh, o Biel tem muito tempo que ele não aparece vamos procurar ele na maloca dele? Bora! Quem que vai filmando? Então, eu vou filmando. E aí a câmera vai intermediando esse encontro, a cidade, tudo que vai acontecendo nesse tempo real. E também ver filmes, sempre foi uma coisa que a gente gostou muito de fazer. Então, é muito louco esse lugar da cinefilia, que ela acontece em diferentes lugares, de diferentes jeitos. Quando a gente é apaixonado por ver filme, a gente é apaixonado por ver filme. E os meninos do Coletivo Filme de Rua são apaixonados por ver filmes. E aí a gente se juntava às vezes, arrumavam um fio, um cabo em uma maloca para poder projetar um filme num lençol. Eu lembro que tinha uma época em que eles gostavam muito de um filme que se chamava o Livro de Eli. Vocês já ouviram falar desse filme? É um filme unânime. Conta a história de um livro que ele tem muito conhecimento. É uma ficção científica. Faz uma alusão, talvez, ao que seria a Bíblia, eu acho. Tem uma relação com isso. E aí eles amavam esse filme. E aí sempre a gente assistiu duas, três, várias vezes esse filme. E aí a gente entendeu também que a gente precisava de um espaço para a gente assistir os filmes que a gente gostava, porque isso também é formação em cinema. Fazer filmes, a gente até costuma falar sobre um tripé que é fazer filmes, ver filmes e pensar filmes. Eu acho que num processo de formação em audiovisual, em cinema, esse processo da fruição da experiência de ver o filme, de ver o filme coletivamente que é muito diferente de você assistir o filme no seu celular, assistir ao filme no seu computador, na sua televisão, na sua casa. A experiência do cinema, isso que eu falo para além também do que é a grande tela do cinema e tudo mais. Eu falo da experiência de estarmos juntos num ambiente que a gente vai partilhar dessa experiência. A gente entendeu como um eixo muito forte dessa história.

Então, a gente montou uma sala de cinema no centro da cidade através de um edital que a gente teve apoio do Rumos e tal, o Cultural, e aí a gente montou uma sala de cinema. A gente chamava carinhosamente, apelidava, de Cinema de Rua, o Espaço Cultural Filme de Rua. E aí lá a gente realizava uma programação muito diversa, que partilhávamos coletivamente sobre essa curadoria. Então, eu lembro muito da gente refletir, da galera pensar, mas a gente tem que pensar um dia também que vai ser para a família, para as

crianças e tal. “Não, a gente tem que pensar aqui o dia da sessão, o que a galera que está trabalhando, está cansada, vai querer sentar aqui só um pouquinho para poder relaxar. Então, tem que ser filmes mais tranquilos que a pessoa que está no centro trabalha muito”. “Ah, não, a gente também tem que trazer os artistas da cidade, quem está produzindo filme, quem, às vezes, não tem espaço em outras salas de cinema”. “Não, mas vamos trazer também quem é de fora”.

A gente trouxe o Djan Cripta, que fez um filme sobre a pichação, e foi um momento muito massa, porque foi um momento de confluências da cultura de rua, como um todo. O Filme de Rua tem muito a ver com a cultura de rua. E é isso.

Estamos no processo de finalização agora de dois longas metragens. Um se chama Pérola, que é a experiência de um recorte da vivência das mulheres na rua. E aí também, eu acho que é algo interessante de se partilhar, que tem a ver sobre aquilo que nos é comum também. Tem várias coisas que nos diferem, que nos trazem as diversidades, mas também tem aquilo que nos faz encontrar, por algum motivo. E por algum motivo, nós, mulheres do coletivo, tanto as provocadoras quanto as mulheres com essa experiência física da rua, a gente percebeu que a gente tinha que falar dessa experiência do que é ser mulher na sociedade e o que é ser mulher moradora de rua na sociedade. E aí é um filme que a gente ficou muito... O processo do Filme de Rua são anos de gravação. A primeira imagem, as primeiras cenas que fazem parte do filme foram feitas junto com o primeiro Filme de Rua, em 2015, e depois a gente retorna para poder gravar em 2018, 2019, e estamos tentando fechar esse ciclo, sobre também esse lugar que era um momento em que nós nos encontrávamos para dizer coisas que ali a gente se sentia seguro, seguras, que ali a gente poderia partilhar. E o cinema, a criação da imagem, também estava, eu acho, nesse lugar de transmutação, de virar a chave, de poder lidar com aquilo que move no sentido da transformação, que propõe essa transformação que a gente pensa que esse mundo precisa rever e se transformar em muitos lugares.

E esses lugares, pensando nesse sistema capitalista mesmo, que ele é de uma forma homogênea, machista, racista, de uma hegemonia branca, isso se reverbera na nossa sociedade como um todo e também reverbera nos nossos fazeres e reverbera no cinema. Então, eu acho que pensar cinema em educação, eu fiquei pensando sobre isso quando eu estava preparando a minha fala, é também pensar um outro cinema que contradiz essa forma de construção fílmica que reflete essa sociedade hierárquica, excludente, que muitas vezes revela em suas narrativas e suas imagens um lugar onde as mulheres são hipersexualizadas, onde aparece somente uma relação física com o corpo feminino, onde que a periferia muitas vezes é apresentada apenas como um lugar violento, com as dificuldades, com as mazelas. Então, eu acho que também pensar cinema e educação é pensar esse contrassenso a essa sociedade e a esse lugar do cinema também, a esse lugar que coloca tudo muito em caixinhas. Então é a direção, é o roteiro, é a produção, é quem pensa, quem executa, as hierarquias do que é o melhor, até quem é lá o assistente. A gente também tem que se dizer, esse lugar de um cinema, que ele é exportado de um modo,

talvez, europeu, americano, homem, branco. que ele é muito rígido e ele chega a ser opressor e violento. Então, nós, latinas-americanas, brasileiras, periféricas, aqui em Minas Gerais, bora fazer cinema, bora, mas a gente se depara com tudo isso. E as pessoas que se aproximam das formações, sejam elas em quais espaços que estão, já trazem, às vezes, até uma expectativa do que é... Ah, então vou fazer direção. E eu acho que esse processo do cinema e da educação é quebrar essas caixinhas primeiro. É pensar dessa forma horizontal, num sentido que a gente pode pensar, a gente pode filmar, a gente pode atuar ou não, e que isso é possível, é possível realizar filmes assim. E o papel do educador, eu acho que entra nesse que vai fazendo os fios condutores, a ponte, entre todas essas possibilidades de criação. Eu não sei se também, às vezes, trazer para perguntas e trazer a turma para conversar com a gente também podem trazer mais elementos.

Eu também estou com vontade de escutar vocês. Eu estou acostumada a participar de rodas de conversa que a gente fica bem próximo e conversa, esse lugar do auditório, do microfone e das pessoas bem distantes eu não sou tão acostumada, sendo sincera. Então, eu acho que seria legal se a gente tivesse um tempinho para ter um retorno de provocações. Eu acho que eu queria te escutar mais também sobre isso que a gente tem falado. E queria dizer também, por último, uma coisa que eu costumo dizer quando eu estou nesses processos de formação com a galera, é pensar que o filme, ele não acontece ali na tela de cinema. Não é a imagem projetada ou o som que a gente ouve. O filme acontece no momento em que a gente vê aquelas imagens, escuta aquele som e a gente imagina uma história dentro da gente. E aí cada um de nós vai imaginar de acordo com as vivências que a gente tem na nossa vida. E aí a gente vai acessando sentimentos, a gente vai acessando sensações, outros sons, outras imagens. Então, esse lugar da imaginação do cinema, eu acho que está aí, primeiro nessa possibilidade de imaginar dentro da gente, depois na criação do desejo de querer fazer com que outras pessoas possam imaginar também outras histórias a partir deste dispositivo.

Douglas Resende:

Obrigado, Zi. Que bom que está virando quase que um cotidiano a gente se encontrar nesse contexto de debate. Mas para falar também que eu adorei o modo de organização, essa dupla rodada e também ver o filme antes, melhor parte, é incrível, porque a gente sempre sai com aquela impressão de que foi pouco tempo, não teve imagem, a gente ficou só, de novo, usando as palavras para se referir a uma coisa, para representar alguma coisa que não está ali. A gente aqui conversando entre as imagens e... só para pegar alguns pontos... muito rapidamente, mas já respondendo um pouco a Zi, comentando um pouco a Zi e o Gustavo também.

Acho que o Filme de Rua tem uma coisa que... um ponto que converge com o projeto do cinema de grupo que a gente toca atualmente, que é a prática do cinema, a experiência com o cinema, como uma forma, antes de tudo, de estar juntos. O Filme de Rua, claro, eles estão o tempo inteiro planejando um filme, maquinando um filme, mas, no nosso caso, a g

ente nem passa muito tempo sem fazer montagem nenhuma. É a experimentação, é o estar juntos, a invenção de modos de fazer, de receber essas imagens. Ou seja, a experiência com o cinema, antes de tudo, como modo de estar junto e, assim, como uma espécie de uma ferramenta para se produzir comunidade, para se produzir coletividade, que eu acho que o cinema de rua é um exemplo na heterogeneidade. Não são apenas sujeitos que moram na rua, da população de rua que estão fazendo o filme. A experiência com o cinema acontece neste encontro de pessoas que trazem uma proposta, mas também não sabem onde vai dar.

E acho que isso também, do que o Gustavo falou, de ser um tipo de vanguarda, acho que faz muito sentido, porque o que eu acho que é o que o cinema ganha com esse encontro com a educação. Claro que a experiência com a educação, o trabalho na educação, é óbvio que ganha muito com o uso do cinema, com o encontro com o cinema, mas eu acho que o cinema também ganha muito quando a educação entra em relação porque aí é uma liberação dos modelos técnicos, estéticos. A gente se abre para uma experiência que resulta de um processo e que acaba resultando em coisas muito singulares, como o Gustavo mostrou, estranhas, que a gente fica procurando como se relacionar com aquelas palavras, aquelas imagens, etc. Acho totalmente que é uma espécie de vanguarda que inventa formas, novas formas etc.

Adorei quando a Zi também... porque o tema da mesa era pedagogia do cinema, e quando você falou desse lado cinéfilo da comunidade do Filme de Rua, acho muito interessante também, porque, embora, muitas vezes, Vitor, Mariana, a gente passa meses num grupo de cinema sem ver uma referência de fora, a gente vai produzindo material ali, o próprio material vai alimentando as reflexões, as novas propostas, e, de repente, uma pequena comunidade vai se fazendo ali, como uma espécie de teia onde as imagens e sons são a matéria dessa teia. E acaba que a gente não vê filmes às vezes. A cultura do cinema também é muito interessante, e tem um ponto, num certo ponto que me interessa muito particularmente, que é um tipo de cinema que tem uma dimensão pedagógica, eu acho que, sobretudo, de novo, o cinema experimental, o documentário por causa do processo, por expor o processo, expor o processo, se fazer enquanto processo é um modo também de compartilhar o modo como aquilo aconteceu, compartilhar as fragilidades, os equívocos etc. Então, eu acho que tem uma dimensão pedagógica na história do cinema também, muito forte, que eu acho que são aqueles filmes que o Roland Barthes tem uma passagem falando, no caso, sobre literatura, mas que ele fala que tem os livros que são escrevíveis, os livros que você lê, ele é escrevível, no sentido assim, poxa, eu poderia fazer isso! Está aqui, está tão exposto, e de um modo tão simples também, com arranjos, com o que se dá para fazer, no aqui e agora, então acho que tem filmes também... fazíveis nesse sentido, em que você sabe, quando você sai do filme, uma vontade de fazer cinema, porque é como se nessa exposição do processo, nessa honestidade, nesse sentido que muitas vezes caracteriza a arte processual. Então, enfim, conectam, só um pouco também conectando as experiências aqui.

Eduardo de Jesus:

Bom, vamos abrir para as perguntas? Se alguém tiver algum comentário, alguma questão ou alguma coisa para dizer. Quer esquentar um pouquinho? Ah, então ótimo. Eu acho que esse acabou a bateria.

Fernanda Omelczuk:

Bom dia! Obrigada pela mesa, cheia de inspirações. Eu ia perguntar uma coisa assim, que acho que tem a ver com essa questão das metodologias e dos dispositivos, que são processos de criação e cada vez mais a gente tem pensado que eles são criações de si, não sei, ou não de si, não sei, porque esse si também a gente está pensando onde está nos processos de criação. A minha questão é que é um exercício também que eu tenho tentado fazer com os alunos e as alunas, é como a gente consegue levar esse exercício de não partir do texto para quando a gente precisa escrever o texto. E aí queria saber um pouco desse processo, como usar um dispositivo para escrever sobre esses processos e saber se vocês vivenciam isso, se vocês exercitam isso. A gente tenta fazer isso, porque eu acho que ajuda, eu acho que é uma coisa que eu tenho tentado também fazer, enfim, era escutar um pouco vocês nisso, para também quebrar o texto, já que a gente ainda é obrigado a escrever o texto. Ou não, recentemente teve um aluno doutorado na Federal de Juiz de Fora, que defendeu um doutorado na educação com filme. Foi a primeira vez que eu vi, ele conseguiu, foi aprovado o trabalho. Eu não sei se na comunicação já tem histórico ou registro disso e está ao vivo, né? Bom, então tem na Federal de Juiz de Fora, foi defendido esse ano, o trabalho dele são três ou quatro filmes e não tem... sem texto. O trabalho de doutorado é o filme. Mas ainda, na maioria das vezes, a gente tem que escrever o texto ou pensar esse lugar de um dispositivo para escrita, que não seja a estrutura que é exigida na pós-graduação e educação.

Eu já percebi, assim, quando eu transito nas outras bancas, assim, fora da educação, que existe muito mais fluidez nessa possibilidade do que são as exigências no campo da educação, que ainda quer responder alguns critérios, assim, canônicos nesse processo. Mas a gente tem conseguido fazer muita coisa, tanto que tem aí trabalhos que têm rompido com isso. Então, essa é uma questão, assim como a gente brinca com os dispositivos nesse jogo da escrita. E, para a Zi, eu lembrei, enquanto você falava desse lugar de quem pode filmar, como, quem pode criar... Eu lembrei do trabalho da Carolina Dourado que é uma cineasta, uma produtora cultural, uma educadora popular da Colômbia, que teve esse ano na Quino, no encontro lá em Ouro Preto. E ela fala como que para as mulheres, assim, como que é difícil ainda para a gente legitimar os temas que a gente escolhe filmar. O que filmar ainda é uma questão, como a gente se sente nesse lugar deslegitimado, o que e o como fazer. E eu nunca tinha parado para pensar nisso.

Quando ela trouxe essa questão, ela trabalha com o cinema comunitário, como muitas vezes eu não filmei e não fiz com medo de que o que eu vou fazer não atende a critérios

de um cinema de referência, ou da arte cinematográfica, ou de um lugar da arte. E foi muito forte para mim, porque eu trabalhando com cinema-educação, fazendo exercícios de cinema como eu faço, produzindo, criando oficinas, inventando coisas, informação, me dei conta que eu já parei e deixei de fazer muita coisa com aquilo que ela tinha falado, com esse medo, com esse lugar, vai ver que isso é questão minha, questão de mulher, essa questão não é importante, essa questão não vai ser vista, essa questão... E aí você tocou, você comentou alguma coisa nisso assim, que me fez lembrar essa fala da Carolina e se você puder comentar como isso aparece assim nos seus encontros com as mulheres, assim, aquela filmagem que a mulher ali, ela se veste lindamente, assim, para cantar e assim, com presença, assumindo aquele lugar, como é difícil a gente assumir isso. Aí queria te escutar um pouco sobre se isso circula para as mulheres nesse espaço, como é essa questão.

Zi Reis:

Como é o seu nome? Fernanda. Massa, Fernanda. Vou começar primeiro pela última provocação, depois quero falar um pouco sobre o texto, que eu fiquei instigada. É isso, eu acho que esses momentos existem para a gente trocar e é isso que nos afeta, ou que me afetou em algum momento, que te afetou no que eu falei e levou a determinada reflexão. Eu acho que eu penso muito nesse lugar também, como que a gente se empodera, sabe? O como que fazer cinema também tem a ver com o momento que a gente se empodera, no sentido que é também se enxergar tanto nesses lugares de quem é muitas vezes silenciada, violentada na sociedade como sujeito, em diferentes estratos sociais, mas também enxergar a possibilidade que, no momento que a gente também coloca a voz, que a gente coloca a imagem, que a gente coloca justamente o tema que eu fiquei mais insegura e aí você vê como que isso chega em outras mulheres, como que isso cria diálogo, como que isso cria conexões e você fala, poxa, faz muito sentido. Ah, não, então é esse lugar que eu quero ir, que eu quero ir caminhar. E aí nessa caminhada a gente vai encontrando outras mulheres e vai afetando outras mulheres e vai se afetando pelas imagens que outras mulheres criaram e aí vai essa onda aí que eu vejo como uma onda muito poderosa. Porque é isso, a gente precisa também ver as mulheres em todos os espaços. Acho que se falar, eu já falei aqui em outro momento também nesses lugares do cinema, muitas vezes a gente está intermediado pela produção fílmica, pela imagem, pelo conteúdo, pelo conteúdo teórico, pelo ensino que é realizado por homens. E aí cadê as referências imagéticas das mulheres, sejam elas, enquanto construtora de imagens, enquanto representadas nas imagens, nesse outro lugar, nesse outro lugar que não é do estereótipo, da mitificação ou da doçura demais, ou da fragilidade demais, é no lugar que elas queiram estar, que elas queiram se representar.

E aí, nessa experiência no Alto Vera Cruz é muito massa, porque a Rosângela, que é quem aparece cantando na primeira cena, ela passou por um momento, acho que uma perda de um companheiro, de um marido e ela já cantou muitos anos. E aí uma colega dela chamou para ir para as formações. Ah, vamos lá. A gente vai se encontrar com a galera lá. Ah, eu

vou, mas eu acho que eu vou ficar quietinha lá no canto só vendo o que as pessoas estão fazendo e tal. E vai estar na cena de abertura do filme. Ela está lá soltando a voz e tal. E quem levou ela, né? Bete que levou ela, que fez a intervenção. E é muito engraçado que aí uma parte do coletivo, inclusive, tinha falado assim, ah, vamos falar sobre grafite e tal. Os jovens e aí elas mais velhas só escutaram, mas não falaram nada. No final do filme, como o filme estava pronto, elas falaram assim, gente, agora a gente tem que falar.

No começo, quando os meninos começaram a falar que o filme era sobre grafite, a gente queria ir para casa, não queria voltar mais. Ah, falar de grafite, nossa, esse tema não tem nada a ver com a gente. Aí, quando pensa que não, no meio do projeto, a Bete falou assim, não, eu quero fazer a performance, porque eu pinto também. E aí ela criou a cena, aí eu vou ficar na parede, aí vocês vão me pintar e a gente vai intervir e tal. E aí... O processo de conexão mesmo que aquele filme possibilitou a elas. Então, eu vejo o cinema como uma ferramenta muito potente e necessária para grupos que socialmente são violentados mesmo pela sociedade. Então, nós, mulheres, os grupos periféricos, as populações negras, as populações indígenas. O cinema entra também como um lugar diferenciado e de uma importante ferramenta de poder, porque o cinema também é poder. Inclusive, me lembro muito daquela cena também, do Filme de Rua, que um dos jovens aponta uma arma para a câmera, fazendo um paralelo um pouco distante, mas ele fala, isso é o poder, isso é o poder, caralho. Mas é o poder, a imagem é um lugar de poder. E, muitas vezes, somos também manipulados socialmente, psicologicamente, por essa sociedade, através das imagens. Somos cada vez mais uma sociedade mediada cada vez mais pelas imagens, pela geração de conteúdo, seja pelas redes sociais, pela própria imagem da selfie, pelo jornalismo brasileiro, que tende a ser cada dia mais novelístico e dramatizado e encenado e tal. Então, isso vai nos tornando também sujeitos, vai nos apresentando formas de agir na sociedade, do que é legal, do que é ser feliz, do que é ser bem-sucedido, do que é o amor, do que é a beleza.

Então, quando a gente toma essa ferramenta de poder, que é o cinema, a gente vai apresentando um contrassenso sobre o que é a beleza, sobre o que é o amor, sobre o que é a alegria, sobre o que é a real dor. Então, eu sinto que a produção das mulheres tem uma potência muito grande. E falar não só para você, mas para todas as mulheres presentes, acreditem na poética que vocês constroem na vida de vocês, apostem nelas. Ouçam a intuição. A intuição é um poder que a gente vai desenvolvendo uma tecnologia ao longo dos anos e dos séculos. E não se deixem... não desistam pelos obstáculos que existem no caminho. Eles serão vários, eles são vários, mas encontre outras mulheres próximas a vocês. Seja uma professora, seja uma colega de trabalho, seja uma aluna que está no processo de construção, de formação junto com você, mas esteja próximo de outras mulheres para construir essa rede de fortalecimento e esse embate aí da guerrilha das imagens femininas.

A do texto. Eu fiquei pensando, eu não sei se eu vou viajar muito na ponte, mas é porque, por exemplo, nessa produção mesmo o texto aparece de uma forma muito forte. Mas ele

aparece num lugar da oralidade que eu acho que é também a gente pensar essa imagem, essa palavra que além dela ser imagem, ela é som, ela é história. O tempo todo a gente está intermediado aqui, agora, pela palavra. Pela palavra que ela gera um som, gera um diálogo, gera uma conversa. Eu acho que tem algo sobre um português colonial, colonialista, que nos arremata e nos amordaça sobre essas regras de como transformar isso que a gente tanto fala em algo inteligível para outras pessoas. Mas eu acho que, no geral, existe até um certo medo dentro de nós para poder lidar com essa palavra, com esse português. E eu acho que isso tem a ver com essa língua que nos foi imposta de forma tão violenta e colonial. Mas aí, por um outro lado também, se a gente pensar a possibilidade dela enquanto também talvez esse, a gente até brinca, esse pretogays, essa escrevivência, que a gente vai escrever a partir das nossas vivências, que a gente vai contar as nossas histórias, a palavra pode virar o picho na rua, a palavra pode virar a poesia falada. E essa poesia falada pode virar roteiro, como pode virar imagem, como pode virar às vezes, até prestação de contas vira. A gente dá conta, a gente dá um jeito. Mas, academicamente, eu já acho que eu deixaria os meus colegas falarem que eu sei que existem outros embates mais complexos com todas essas normas. Está sendo muito legal estar aqui nesse espaço. Eu também estive no Laboratório Kumã (UFF) com o Douglas, lá no Rio. Eu tenho pensado também quanto é importante ocupar esse lugar da academia também, do tanto que é necessário, e fico com vontade de namorar mais ainda com a academia. Mas vou deixar meus colegas compartilharem mais sobre isso.

Eduardo de Jesus:

Eu queria falar uma coisa bem rapidinho. Ótimo te ouvir, muito obrigado. Sobre essa coisa do lugar do texto, eu acho que é entender ele como um lugar de invenção. É sempre um desafio, sobretudo a gente que está na academia, de conseguir romper com os padrões super fechados, da produção do texto. Mas é possível. Eu acho que é pouco a pouco. Entre nós, na comunicação, por exemplo, a gente pensa muito assim, qual o lugar da imagem, qual o tamanho da imagem. É uma coisa que eu reclamo o tempo inteiro. A pessoa estuda a imagem, quando chega lá diagrama no Word. Coloca a imagem desse tamanhinho. Falo, gente, para quê? É a página inteira. Primeiro a imagem, começa pela imagem. A gente tem tentado esses exercícios na hora que os alunos ficam com muito medo, eles têm muito medo da banca, medo de passar do limite e tudo mais. E eu acho que a gente tem que forçar o limite ao máximo, talvez um papel de quem orienta. Levar esse lugar do texto para um lugar que efetivamente consiga ter invenção. E aí, nesse lugar, tentar escapar. Aqui na universidade tem essas experiências todas.

Eu sempre lembro, participei de uma banca de um professor muito querido na Belas Artes, um doutorado, que é o Amir. O Amir Cadôr, um cara maravilhoso, um especialista em livro de artista e o trabalho dele, o doutorado dele, as notas de rodapé formavam uma espécie de mosaico. Então, era um jogo que ia entre uma... Eu fiquei louco com aquilo. É maravilhoso você pensar que a funcionalidade da nota de rodapé, ele destruiu e criou uma outra. Você navegava pelo trabalho só pelas notas de rodapé, de outro jeito, porque era uma coisa totalmente hipertextual. Então, há como, a gente tem que ir pouco a pouco nesse lugar.

O trabalho do Gustavo, por mérito dele, é um desses lugares, saiu de uma coisa muito tradicional e pouco a pouco a coisa foi abrindo, foi abrindo, foi abrindo, e o jeito que teve, que ele construiu para subverter mais efetivamente foi partir da experiência. Porque isso aí também... Então, a gente desviou daquele negócio. Capítulo teórico. Não tinha isso. Já ia direto nas experiências e a partir das experiências e das imagens, que a grande briga da gente lá com os alunos, por exemplo. É o campo teórico ou é a imagem? Para a gente, é a imagem, parte da imagem. Então, a gente não vai procurar o campo teórico e enfiar a imagem lá dentro para poder dar conta. Parte da imagem e qual o campo teórico a imagem chama? A partir daí, a gente vai estudando. Então, acho que são essas pequenas subversões. Eu fico brincando lá, porque até os do TCC, os meninos têm tanto medo, eu falo, não, gente, vamos começar o trabalho só com a imagem.

— Não, professor... ele não vai escrever nada?
— Não, não escreve nada, não, nem legenda, vinte imagens para começar.
— Não, mas o que eles vão falar?
— Na hora que eles falarem a gente escuta. Eles vão falar e a gente escuta.

Então, eu acho que é um processo vivendo e da gente vivendo e daí tentando ampliar, pensando que a gente está influenciado pela literatura, pelas artes visuais, pela própria arte contemporânea e pelo cinema que são instáveis, ainda bem. E eu acho que o papel da gente é deixar o negócio cada vez mais instável, problematizar, não dá para ficar catando tudo.

E é isso, só para complementar uma última coisa. É isso, é a ideia da imagem ruim, lá da St. Hell, que é boa. Pensa assim, qual é o alto da cadeia alimentar das imagens? O 35 milímetros em película, quem faz? O homem branco heterossexual, da maioria das vezes, europeu. E a gente está aqui embaixo fazendo gif animada. Então, é esse que é o lugar. Eu gosto dessa coisa, porque a imagem é ruim mesmo, e é bom que ela seja porque isso já de cara já desafia, porque a pessoa pergunta assim, — uai, mas isso é filme? — É, ué. Ou a pessoa fala assim, chega perto de uma obra de arte e fala assim, — mas isso até eu mesmo faço. — Bora lá? Vamos lá? Vamos fazer?" Ou a pessoa fala... Isso até o meu filho faz. Não, você e o seu filho, vamos juntos, vamos fazer isso juntos. Acho que tem esse lugar de uma espécie de inquietação, porque, por exemplo, eu sou mais velho e venho de um outro lugar, eu venho do mundo da videoarte, gostava de imagem ferrada, destruída mesmo, a gente falava suja, imagem suja. Eu vejo as imagens que esse negócio aqui faz e eu não suporto, elas todas são limpas. Para você fazer uma imagem ruim aqui, você tem que balançar, eu ponho o dedo, eu cuspo aqui no negócio, eu faço assim, porque o digital tem esse problema. Ele é muito certo, acerta muito, muito. E, para errar, é melhor errar. Para errar, é melhor sacanear com a imagem, porque... essas bonitinhas, a publicidade já produz.
Não sei se vocês viram isso. Outro dia, eu ouvi uns caras, os meninos da graduação falaram comigo assim — você tem que ver o blog desse cara, um cara que mora nos Estados Unidos, ficou fazendo uns filmes, é a revolução do conteúdo. Falei, gente, o que é isso? Isso é publicidade na vida cotidiana, transformar a vida em um comercial de margarina. Então, é

tudo arrumadinho, tudo aquela luz dourada. Como é que vive nesse negócio? E isso é novo? Isso, para mim, está repetindo Hollywood. O negócio está sendo feito há 200 mil anos, que ninguém mais aguenta. Por isso que esses filmes aqui, eles têm um vigor, têm um sanguinho. A cena da Beyoncé que eu falava é isso. A menina entra na drogaria Araújo, no Filme de Rua. Ela entra na frente. Quando ela entra na frente, o menino que está com a câmera entra atrás. Quando ela entra, o menino entra, o segurança, claro, o segurança vai atrás dos dois. A menina olha para o segurança e fala assim... — Caralho meu, eu estou igual a Beyoncé, é câmera, é segurança, tudo atrás de mim. Você vê uma imagem dessas, ainda com extremo bom humor, porque você imagina, esses meninos... primeiro, ninguém escuta eles, ninguém. Ninguém escuta. As pessoas falam com adolescentes de um modo geral, as pessoas mais falam e não deixam os adolescentes falarem, eles não falam. Com esses que estão nessa vulnerabilidade, menos ainda, ela rodou a baiana ali lindamente. Ainda ficou bonita na fita. Acho que tem esses jogos aí, desculpa eu falar muito.

Gustavo Jardim:

Não sei como é que a gente está de tempo, mas vou tentar falar rapidamente aqui. Ótima provocação. Inclusive, você colocou essa questão na sua fala ontem, de um jeito que eu achei massa essa coisa de propor dentro de sala de aula exercício de invenção, exercício onde a gente nem sabe exatamente qual é o critério, de botar para a gente um problema de avaliação. Eu achei isso uma provocação bem boa, assim, do lugar de dar aula, de professor de sala de aula. A aula sofre igual ao texto, assim, na academia. A dificuldade de quebrar isso aqui, que a Zi falou, de um sentar na frente do outro. O Edu falou aqui o que a gente passou na tese também, de quebrar a escrita da tese.
Eu acho que foi a hora que saiu do castelo acadêmico para entrar no processo, como que isso aí finalmente alguma coisa aconteceu na escrita, que não é só mais você que está escrevendo, porque tem muitas vozes escrevendo. Eu me lembrei um pouco da Zora, uma cineasta que trabalha na tese também, Zora Neale Hurston, uma realizadora da década de 20, negra, nos Estados Unidos, do Sul dos Estados Unidos que ficou sumida por um século, agora que a gente está restaurando as imagens dela, uma figura incrível. E me marcou muito a história do livro que ela escreveu, fazendo aquelas imagens que atualmente a gente conhece, que se chama Olualê Kossola: As palavras do último homem negro escravizado. Em inglês se chama Barracões. E ela vai atrás... do último, exatamente do último negro escravizado norte-americano que está vivo para conversar sobre como foi a vinda da África, como que era a vida, como que ele foi caçado e tudo mais. E esse livro é realmente desestabilizador e ficou um século sem ser publicado, porque toda vez que a Zora levava esse livro numa editora, eles falavam, a gente precisa fazer uma revisão desse jeito que você escreveu, não dá para publicar. Porque ela e o Olualê conversando, uma coisa de oralidade, de começar a cantar, de chupar fruta, de não sei o quê, e ele sempre falava, olha, a gente tem que colocar o livro... Ele está, sei lá, atravessa a antropologia, a literatura, o próprio cinema, porque a Zora virou uma multiartista. Uma menina numa cidade do sul que só foi ver uma pessoa branca lá na adolescência, depois foi para Nova

Iorque estudar e estudou com Franz Boas, que foi, supostamente, o pai da antropologia norte-americana. Mas o que a Zora fez nas aulas do Franz Boas é incrível como a gente nunca ouviu falar dela para falar de Franz Boas, que é quem resolveu fazer um filme etnográfico na própria cidade onde nasceu, de fazer um filme sobre si mesmo, voltando, pensando uma ideia de trabalho de campo muito... não gosto da expressão, mas à frente da sua época. E ela morreu sem ver o livro publicado. É um pouco isso que a gente vive, esse castelo da formalidade, da arte oficial, da literatura oficial, da linguagem oficial.
O próprio Paulo Freire falava isso, que a objetividade científica tem algo por trás da objetividade científica que cuida de frear as mudanças. Talvez essa seja a marca mais necrófila da objetividade científica. Porque é essa coisa, se você não passar por todo esse percurso, você não vai ter voz. A gente precisa... isso é uma forma de temer a mudança, e eu acho que, em última análise, de temer a própria vida, porque a vida é intempestiva demais para a academia. Tentar lidar com esse lugar onde pode desestabilizar todo mundo que está presente, inclusive o próprio professor que nunca pode ser desestabilizado, é um lugar que a academia precisa se resguardar. Então, eu acho que realmente é uma marca necrófila, de eliminar a possibilidade da vida.

E você falou da intuição, Zi, e eu acho que é algo muito forte, porque eu acho que tem algo na intuição que é a habilidade de ver a diferença. Não a diferença entre uma coisa e outra, mas a diferença entre uma coisa e ela mesma. Ter uma intuição sobre como a gente também pode ler isso aqui, ou como isso aqui pode ser, o que pode ser um texto acadêmico. Ter uma intuição sobre as potencialidades que ainda não foram descobertas nisso que já está instituído. Mas acho que é isso. Vou passar aqui para rodar.

Eduardo de Jesus:

Vai, Douglas.

Douglas Resende:

Está reverberando, estou muito contemplado, na verdade, não sei nem o que eu acrescentaria porque vocês tocaram pontos muito cruciais. Isso de partir da imagem... a gente já tinha falado um pouco disso, não a imagem que vem a partir do texto, mas inverter isso. Então, claro, que o texto surja da imagem, que o texto seja provocado pela imagem, por um campo do sensível, que não seja só representação, que não seja só o significante, mas, enfim, que o campo do sensível também aja ali, que a imagem enquanto objeto possa agir também ali no texto. Então, acho que isso é uma questão muito importante. Eu teria alguns exemplos, acho que a gente está um pouco já estourando o tempo, mas a gente tem tentado pensar dispositivos, assim, não para a escrita... para outras escritas, mas para a criação, pensando também, assim, formas de criação com a escrita, onde os sentidos do cinema estão operando. Então, uma forma também de colocar a imagem como provocadora do texto. Então, a gente escreveria, assim, como uma das professoras que estava no grupo recente propôs, a professora Lúcia Monteiro, propôs

um exercício de uma escrita de observação, como se estivesse filmando, ou seja, a partir dos próprios sentidos, da escuta, do olhar, enquadrando, parando para observar um cotidiano da cidade, etc. Acho que esse ponto, numa dissertação, numa tese, onde a imagem vem e aí o texto vem provocado por ela, isso a gente tem visto, isso tem acontecido, isso tem sido colocado como questão metodológica importante também e funciona nesse sentido de desarmar o texto para certezas que a gente já carrega, para, enfim, reprodução ad infinitum de clichês acadêmicos etc, e isso da palavra ser só um ser significante, ser o significante pelo significante, e a gente não... e a experiência, o mundo, as coisas ficam ali como... estão referidas, mas não estão ali. Não tem essa presença que eu acho que tem a ver, talvez, com a pergunta da Fernanda. Acho que é isso, não é, Fernanda? Obrigado. É meio-dia agora, não é?

Eduardo de Jesus:

Mais uma pergunta? Então, alguém tem uma pergunta rápida e uma resposta longa? Uma pergunta longa e uma resposta rápida? Não? Olha, é só agradecer mesmo, um prazer e uma alegria estar aqui discutindo esses filmes incríveis, que enchem a gente de vigor, sobretudo porque eles deixam a gente desconcertados, isso é a melhor parte. Eu me lembro, quando eu vi o Filme de Rua a primeira vez, eu falava, gente, o que é isso? O que é isso? Eu nunca tinha visto um negócio daquele, aquela câmera instável, aquele clima, aquele jeito de olhar a rua, aquele corpo em perigo. Os meninos filmam assim como a câmera, parece que ela fica mirando os outros, porque também ninguém olha para eles, todo mundo morre de medo. Então, é uma experiência muito forte que traz para o cinema. Adorei. Prazer em te conhecer. Ótimo te reencontrar, uma alegria. Muito obrigado pelo convite para fazer a mediação. Obrigado a vocês que estão aí, poucos e bons, sempre legal. E agradecer a Cardes, Caia (Clarisse Alvarenga), FAE - UFMG, maravilhosa. Muito obrigado. Valeu demais.

Mesa 4: Cinema Ameríndio e Educação

Paulo Maia:

Então, pessoal, a gente está aqui nessa mesa um pouco focada nas experiências diversas sobre o cinema indígena. E eu queria, primeiro, colocar uma questão mais de fundo, vocês podem ficar livres para poder também seguirem outro caminho, mas, para o Gilmar, eu observei que esse filme, como a gente falou, é um filme de 2023, e é um filme que ele está em parceria com a Fundação Orfeu Cruz, ou seja, ele é um filme que flerta com o campo da saúde, vamos dizer assim, e a gente sabe que o cinema é uma super ferramenta nesse sentido de estar atuando em diferentes áreas, seja para a proteção do território, que é um ponto alto dos filmes do coletivo ASCURI. Mas também na educação, e agora no caso da saúde. Então, eu queria também que você falasse um pouquinho para a gente, como que esse tipo de parceria aparece, como que isso é demandado para o cinema, e como que vocês estão imaginando essas diferentes frentes que vocês vão abrindo, ou seja, na medida que você tem uma paleta diversa de filmes com finalidades distintas, com produções distintas. Então, se você pudesse falar um pouco, eu te pediria isso.

Já para o Pedro, esse filme que a gente viu, é um filme de 2010, ou seja, tem 13 anos, salvo engano é o primeiro filme Mazaniel e do Dário, ainda no Vídeo nas Aldeias, e a gente já tem um arco grande, de 13 anos de experiências diferentes. Eu sei que o Pedro está indo agora para Roraima, para uma nova rodada de oficinas, não é, Pedro? Dessa vez com o pessoal de outra região, que é do Surucucu, e também com uma outra associação, que é o URIHI. Então, eu queria que você falasse um pouquinho também sobre essa mudança, não só da

produção Yanomami, evidentemente, mas da diversidade dos projetos que estão rolando no território. Eu mesmo agora tive uma experiência, fui para os Yanomami duas semanas atrás, fiquei uma semana no território, num encontro de jovens professores, ou seja, 80 professores numa comunidade, e tinham lá os comunicadores da Hutukara, o Juruna e a Darissa, e ficaram lá trabalhando para caramba. Então, se você também pudesse falar um pouco sobre essa nova onda agora, seja com os comunicadores, também parece que agora tem uma coisa do agente audiovisual jovem, se você também pudesse falar um pouco sobre isso. Então vou passar a palavra para o Gilmar.

Gilmar Galache:

Boa tarde. Meu nome é Gilmar, na língua eu sou Kiripuku, é o meu nome, sou lá do Mato Grosso do Sul, e a ASCURI, que é uma organização que a gente ajudou a criar, ela vem de uma linha metodológica que foi inicialmente proposta pelo Ivan Molina, que é o cineasta quechua-boliviano. Ele já tem mais de 30 anos de documentário e é uma figura muito importante, foi a pessoa que ensinou para a gente a fazer esse cinema, e ela vai por uma linha um pouco diferente daquela que a gente tem de cinema no Brasil, principalmente também de cinema indígena. Outro método, outro jeito, o processo, a importância do processo de produção audiovisual. A gente acabou aprendendo desse jeito, então não tínhamos muito contato com outro cinema. Nós tivemos mais contato com outros cinemas, digamos indígenas, bem depois. Antes disso, era só o Robocop, o De Volta para o Futuro, essas coisas.

E aí tivemos contato com ele em 2008 e a gente trouxe para o Brasil uma missão demandada por ele, que era a gente se organizar como um coletivo de audiovisual para que isso fosse propagado, esse jeito de fazer cinema. E aí a gente fez umas adaptações no Brasil, começamos a fazer produção audiovisual, a fazer formação de jovens, ao longo desse tempo todo, a gente já deve ter mais de 80 filmes, desde 2008, e com esse processo, a valorização do processo... E aí foram aparecendo muitas coisas que, por exemplo, nesse filme de 2023, 2022, foi filmado na pandemia, era uma proposta com a Fiocruz, e a narrativa do filme, ele percorre uma coisa muito importante, que em quase todos os filmes que a gente tem, o personagem principal, ele foge daquela coisa da linguagem, da trajetória do herói grego, e tem o tarot também, aquela coisa, como chama? Essa trajetória, esse fio condutor que precisa ter esse ícone salvador. Até na antropologia, o herói civilizador sempre tem uma figura de alguém que vem, muda e salva. Então, a gente percebe, ao longo dos filmes, que esse personagem, essa figura, ele não é uma pessoa, ele é, mais importante a pessoa em segundo plano. A pessoa não é o primeiro plano, talvez o iluminismo, toda essa conjuntura, trouxe a gente para o centro do universo, como se a gente fosse o principal, o que a gente conta através de nós, se não fosse a gente, nada aconteceria, nada existia. Mas a linha que a gente traz para frente, que traz a discussão, são elementos da natureza, montanha, água. Nesse filme, em 2023, é a fumaça, que é uma percepção do Guarani-Kaiowá com relação à pandemia, de onde veio a pandemia, porque veio a pandemia, porque estava a fumaça. Então, ele tem uma poesia diferente também de

construção, foi uma parceria que a gente fez... A coordenação da Fiocruz em Mato Grosso do Sul, conseguiu um edital dentro da Fiocruz, interno da Fiocruz, que previa... Era como se fosse uma ajuda para as comunidades que viviam a pandemia sem possibilidade de... Era algo bem controlado, tinha que ficar na aldeia, então foi bem difícil a gente fazer o filme lá entre a família do Kiki e a família do Jim, são dois kaiowás. Eles fizeram o primeiro corte na aldeia, e depois me mandaram o HD, peguei o HD e fiz o corte fino na finalização, e foi essa parceria com a Fiocruz.

É uma reflexão que a gente traz de outro tempo, muita coisa mudou, a ASCURI também acabou crescendo muito, e basicamente no Mato Grosso do Sul, a maioria das pessoas que trabalham com audiovisual hoje acabaram sendo frutos dessas oficinas indígenas. A gente já filmou indígena, não indígena, a gente fez filme na cidade, fez filme sobre a percepção indígena sobre o branco, sobre o marisqueiro no Rio de Janeiro, músico na Bolívia, músico branco que canta música quechua com quena andina. Tem tudo isso no YouTube e a gente vai um pouco nesse lugar do desconforto mesmo, não dá garantia de ser o melhor filme e ganhar um prêmio, mas é provocar o desconforto.

A gente nunca ganhou dinheiro com isso, a gente vive meio como dá, os editais são muito poucos. Essa parceria com a Fiocruz foi uma parceria que só foi vital durante a pandemia pra gente conseguir ter a possibilidade de um recursinho ali, que acabou ajudando também a comprar cesta básica, comprar mantimento, comprar coisas para os atores. É uma série. São três filmes sobre os impactos da pandemia nas comunidades indígenas do Guarani-Kaiowá e Terena. E entrou também numa outra série que a gente fez, que era uma série que a gente já estava produzindo antes, independente, a gente fez só continuou, não foi nada combinado, mas acabou dando certo, e é isso.

Pedro Portella:

A trajetória desse filme que assistimos, “Casa dos Espíritos”, na verdade, foi bem relevante ter colocado ele aqui, porque ele é bem importante na trajetória do cinema indígena brasileiro. Porque, primeiro, ele é o filme que mais teve visualizações na história do cinema indígena brasileiro no YouTube, então, isso é bem raro. Ele tem 1 milhão e 100 mil visualizações. E ele ilustra bem o que aconteceu durante essa história. Só para manter esse filme no ar, a gente teve que dialogar com a equipe do YouTube mais ou menos umas três vezes, porque ele sofria ataques o tempo todo, de gente tentando derrubá-lo, por causa dessas cenas de nudez das mulheres Yanomami. O normal, porque pra eles isso não é nada sexualizado, vamos dizer assim, é como eles vivem. E a alimentação também, esse macaco, essa cena do macaco sendo consumido, sendo assado, escandaliza pessoas que estão acostumadas à comer alimentos industrializados e já embalados em supermercados. Então, caçar seu próprio alimento talvez seja uma afronta ao Ocidente até hoje. Então, depois dessas primeiras formações, o cinema indígena, quando ele passa a ser uma política pública no Brasil, que é através dos Pontos de Cultura Indígena, implementados no governo do Luiz Inácio Lula da Silva, com o ministro Gilberto Gil, e

depois com o Juca Ferreira, que foi o ministro posterior, até os tempos do primeiro governo da Dilma Rousseff. Então, isso abriu muito o leque do cinema indígena, que ele passou do terceiro setor que era primordialmente, durante esses governos anteriores, realizado com verbas do exterior. Então, as verbas vinham da Noruega, Ford Foundation, de vários lugares fora do Brasil. Daí foi a primeira vez que realmente o governo brasileiro passou a investir de forma substancial no cinema brasileiro indígena, e muita gente questiona de onde vem esse dinheiro. Veio do PAC-2, por exemplo, do Programa de Aceleração do Crescimento, e que, ironicamente, também fez a Usina de Belo Monte. Então, sempre a gente tem que imaginar que o desenvolvimento econômico, ele sempre vem pelo lado bom e de um lado bem mais complicado, bem mais questionável, obviamente, predador. Mas foi graças a esses investimentos que a gente teve essa oportunidade, em 2010, de formar diversos realizadores indígenas. E aquela coisa que o Foucault fala da biopolítica, ela também está dentro das Associações Indígenas, não está só dentro dos governos, teve algumas coisas que aconteceram durante esse processo, no qual poucos indígenas conseguiram realmente fazer uma carreira mais longa. Nessa primeira experiência aí do Mozaniel, por exemplo, tem o Ivan Xirixana, que é tão talentoso quanto o Mozaniel. Ele fez um filme sobre xamanismo também, que fala sobre as formas de xamanismo para encontrar os agentes patogênicos, para fazer o diagnóstico da doença. É uma grande encenação, que ele faz do Reahu também, que é o ritual funerário deles mais importante. Então, o filme belíssimo do Ivan, se chama "Tradição em Cena". Mas o Ivan não conseguiu prosseguir na carreira de cineasta por causa de vários problemáticas na vida dele, ele foi para a FUNAI e, infelizmente, depois teve um desfecho complicado, que eu não vou estender aqui. E daí vários outros realizadores indígenas foram formados nessa época. Então, os Katukina, o Maurinho Katukina tem um filme que se chama Nuke Kuin Barreira, nessa mesma época, que é uma aula de cinema e de curta-metragem. Ele também poderia ter ganhado todos os prêmios de curta-metragem na época, mas, obviamente, são filmes que, inicialmente, tinham uma distribuição precária, porque muitos deles não tinham uma finalização e, principalmente, uma distribuição nos festivais de cinema, esse tipo de coisa. Então, assim, no caso do cinema Yanomami, depois, a gente trouxe o Morzaniel, que fez esse belíssimo filme, que ganhou o primeiro festival de documentário indígena Aldeia SP, lá em São Paulo, o Prêmio de Melhor Curta. Daí, depois, a gente trouxe aqui para o Observatório Indígena da Educação Escolar Indígena, que é da UFMG. E daí ele realizou um filme sobre um grande ritual, uma espécie de um colóquio de xamãs que o Davi Kopenawa convocou lá no Watoriki, lá na Casa dos Espíritos, na Montanha dos Espíritos ou do Vento, que vocês viram nesse filme. E daí, nesse segundo filme, que se chama "Curadores da Terra Floresta", ele vai aprofundar esse conhecimento dele dentro do cinema, dentro das formas narrativas, e fazer um filme muito especial que também foi muito premiado, rodou muito, passou na Semana dos Realizadores no Rio de Janeiro, ganhou o forumdoc.bh, ganhou o prêmio principal na época que existia a mostra competitiva dentro deste festival de Belo Horizonte. E aí, a gente já traça uma outra linha de pensamento, o que acontece quando o cinema indígena é apropriado como uma ferramenta indígena, quando ele passa de uma câmera para ser realmente uma transformação dentro do universo indígena. Então, já tem uma ponte aí com o Through

Navajo Eyes, por exemplo, com um filme desse projeto que foi realizado sob a coordenação do John Adair em um núcleo de produção dos Navajos lá nos Estados Unidos, no qual eles chamaram o processo de realização fílmico de biodocumentário. O Sol Worth é o parceiro dele nessas formações. Adair era um antropólogo e Worth um professor de cinema e comunicador da Universidade de Nova York. Então eles pensaram no biodocumentário como essa ferramenta na qual, nas mãos indígenas, ela é transformada. Então, não é um cinema onde você rigidamente vai ensinar alguma coisa para o indígena e ele vai assimilar e utilizar cegamente aquilo ali. Pelo contrário, tudo é transformado na mão dos indígenas. Na época era película, eles filmavam com película e montavam com truca mesmo. A primeira coisa que os indígenas Navajo falaram, é que eles não gostariam de ficar sentados, porque nas pinturas Navajo, por exemplo, eles jogam areia, eles ficam em pé. Então, toda atividade xamânica de criação de imagens no chão de areia, é feito em pé. Então, a primeira coisa que eles fizeram foi criar uma estrutura onde as trucas, onde a montagem desses filmes, eram feitas com eles em pé, para que eles pudessem circular livremente sem estarem presos em um objeto ocidental como uma cadeira, eles preferiam o pé no chão mesmo. Então as formas indígenas já foram se estabelecendo ali, mas de uma forma na qual a alteridade é o princípio norteador dessas experiências. Então, por exemplo, um dos participantes destas oficinas Navajo, o Alfred Clah, gostava muito dos filmes de Man Ray, do Dadaísmo, do Surrealismo. Então, ele não queria fazer um cinema para passar no cinema, em um festival de cinema documentário, ou festival de cinema, por exemplo. Ele já era completamente seduzido pelo cinema das galerias, pelo cinema dos museus de arte. Então, ele fez o Intrepid Shadows. O Takumã Kuikuro, eu procurei ele e falei: — ô, Taku, vamos fazer um filme de novo sobre esse ambiente do Pequi, só que numa perspectiva mais crítica, para falar como que os fazendeiros estão ocupando essas áreas dos pequizais ancestrais dentro da terra indígena, no Alto Xingu. E daí ele topou na hora, escrevemos um roteiro, daí ele, através do coletivo dele, da produtora dele lá no Xingu, filmou. Depois a gente traduziu esse material todo, legendou, e fez o filme "Território Pequi". Muito provavelmente o filme mais barato que ganhou o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, que é uma premiação extremamente comercial, realizada pela Rede Globo, no Rio de Janeiro. Então é isso: sempre um cinema muito batalhador, com uma verba baixa, como foi colocado anteriormente, mas um cinema que, quando os indígenas têm essa possibilidade de produção, eles não deixam a desejar em relação aos não indígenas. Eles fazem um cinema extremamente rico, criativo, inventivo, um cinema que sempre reinventa a própria imagem cinematográfica, com vários planos que a gente nem consegue ter uma inteligibilidade à altura do que está acontecendo. E daí o cinema indígena foi isso, o cinema que foi da oficina para uma profissionalização. Então, agora, por exemplo, o último filme do Mozaniel Iramari. Ele fez um filme contratado pela Aruac Filmes, por uma produtora do Erick Rocha, lá no Rio de Janeiro, com mais recursos financeiros. Conseguiu fazer um filme com uma distribuição maior, que ganhou vários festivais. Festivais no Brasil e tudo mais importante, como é Tudo Verdade, o festival que tem a maior premiação mesmo financeira, vamos falar, no Cinema Brasileiro Documentário. E daí já foi para Veneza, o Festival de Veneza, agora está em um festival importante na Holanda. E daí está circulando mesmo, e é um dos filmes que são pleiteados

para o Oscar. Agora estava o Davi Kopenawa com o Mozaniel lá em Hollywood, participando desse festival de cinema, mostra de Cinema Brasileiro em Hollywood, em Los Angeles, que pode ser que o filme vá ser o concorrente ao Oscar na categoria de curta-metragem. Então isso é uma semente que a gente vai plantando junto, regando junto. Mas que é uma semente indígena, com uma variedade de manivas mais expressivas que tem no planeta. A gente espera que seja um cinema que os povos indígenas possam abraçar e, cada vez mais, mostrar a pluralidade desse cinema. Porque não existe um cinema indígena, existem os cinemas indígenas, cada vez mais no plural, com as suas múltiplas formas de realização. É isso.

Paulo Maia:

Então, vamos abrir para a plateia, se alguém gostaria de fazer alguma pergunta, algum comentário. Gustavo, por favor. O Gustavo é ótimo.

Gustavo Jardim (plateia):

Boa tarde, gente, todo mundo. Muito boa essa mesa de encerramento do Seminário de Encontros de Cinema e Educação. Parece que o cinema, escutando o Paulo, o Pedro falando, penso que também, obviamente, por condições históricas, a relação cinema-educação para o cinema indígena é algo seminal, assim, também nesse encontro.

Fiquei muito curioso de te escutar um pouco mais, Gilmar, sobre a ASCURI e as formas de produção e, talvez, as formas de interlocução também com outros cinemas indígenas brasileiros, como acontece essa troca, possíveis festivais ou encontros de cinema já organizados por povos indígenas, um tipo de independência, até na conexão latino-americana também, você citou Molina. Não sei, imagino também, recentemente vi alguns trabalhos do Chiapas Media Project, "A Terra é de Quem Trabalha", que foi um filme que me impactou, um filme forte. Enfim, essa conexão latino-americana que talvez possa, de alguma forma, ter sido redescoberta e possibilitada por causa da circulação do cinema. Estou muito curioso de saber essa possibilidade de circulação nova através da imagem, que questão que isso traz também. Até física também, de mostrar os filmes em lugares diferentes, mas estou muito curioso com a atuação também, no geral, da ASCURI. Queria escutar mais sobre... E, Pedro, eu fiquei... Eu tive, nos Estados Unidos agora também, tive contato com alguns cinemas dos primeiros povos, das primeiras nações, e teve uma ocasião especial que me marcou, se chama Whiteman, é um realizador nativo, norte-americano, e ele estava filmando Hamlet o que, assim, a princípio me chocou só da escolha, né, e o lugar da escolha audiovisual, e eu acho que essa ideia de ficção no universo do cinema indígena tem um lugar muito diferente, assim, no geral, né? O que não quer dizer que não haja, claro que não, e quando você falou do "Tradição em Cena", fiquei pensando tanto que essa coisa do em cena tem uma relação forte com a ficção, pelo menos um pouco no que eu conheço, do encenar, do refazer, do um determinado ritual. Recentemente, no interior de Minas, a gente fez uma oficina que os Kaxixó participaram e eles fizeram um filme muito lindo, chamado Terra Kaxixó. E era a

reencenação de um ritual, mas assim, na hora que o ritual acaba, tem uma caminhada no meio da floresta que vira o próprio filme, voltando pra casa. Uma curiosidade mesmo, o lugar da disposição para ficção, porque ele estava filmando Hamlet com os atores indígenas, mas repensando, ele falou, olha, vários povos filmaram essa ficção, várias pessoas já deram a perspectiva, a gente quer fazer a nossa também, não é algo que me parece comum. Em que lugar está esse cinema de ficção, e eu vejo agora os dois filmes de Yanomamis, novos, esses que saíram, e a mulher Pensando, e vejo... eu acho que isso sempre teve, de alguma forma, uma proximidade com o cinema experimental muito forte, imagens oníricas, um jeito de caminhar na floresta, filmagens descentralizadas, uma força do cinema experimental, pelo menos eu olhando, assim, das minhas influências, falando assim, nossa, a gente tem uma conversa muito grande com vários lugares. E me parece que é algo que brota, assim, atualmente na cinematografia, campos que, tradicionalmente, não eram, talvez não eram muito vistos pela gente, porque o documentário sempre foi um lugar de encontro também, um lugar de cinema e educação combinado. Mas você começou a falar de algumas experiências, me interessou escutar um pouco sobre isso, sobre um lugar de um cinema de invenção, um cinema ficcional indígena.

Gilmar:

Então, a minha dissertação de mestrado tem bastante dessa questão aí desse cinema, porque... Eu já falei isso em outros lugares e, geralmente, quando eu trago essas reflexões, não me chamam mais para os eventos. Mas eu percebo assim, o Brasil, cara, ele tem uma, eu não sei, uma metodologia, um método, a raiz de onde saiu. Como eu disse no começo, a gente aprendeu a fazer esse cinema com um boliviano. Nunca ouvi falar antes de outros jeitos de fazer cinema indígena. Aí eu trago essa reflexão na minha dissertação, pegando essas origens da imagem, as primeiras imagens das Américas, os primeiros filmes. Aí começa a experiência nas aldeias, toda essa linha. Eu tenho uma... Eu não sei, se foi formado de um jeito e pegou bem no Brasil, isso até hoje é multiplicado muito, como esse cinema de glamour, por mais que seja um documentário ou se foi feito, filmado por indígena, ou editado por não indígena, toda essa dinâmica, mas tem uma coisa que tem muito no Brasil, que é esse lugar desse... não sei, a coisa cresce que nem um bolo, o bolo vai crescendo, mas o gosto é o mesmo. O bolo é grande, é caro o pedaço, cada vez mais difícil. Uma vez eu fui ao Itaú Cultural, em São Paulo, fui eu e o Eliel. Era o filme, se não me engano, o ex-Pajé, se não me engano. E havia um boato, não sei se era a realidade, que o indígena não pagava para assistir. A gente estava bem na época, no lançamento do Itaú Cultural, toda aquela pompa, e eu falei para o Eliel... O Eliel é o Caioá, aquele caioazinho assim. Eu falei, vamos lá ver esse Pajé aí. E aí, cara, a gente pagou caro, R$ 70,00. Eu tive que pagar para o Eliel, porque ele estava sem carteira. E, cara é isso, é o Brasil, né, cara? Esse é o esquema, o filme, que não sei se vocês já viram, mas eu tenho uma referência também, que é o colombiano, que é o Abraço da Serpente, que é... Eu vejo um pouco o Brasil na Colômbia, assim, nesse movimento... O Abraço da Serpente é um filme muito, muito bonito, lembra muito daquele Sebastião Salgados, ele e toda aquela coisa, aquela fotografia e tal. E aí, uma vez, me chamaram para ir em uma mesa. Essa também não me

chamou mais. Aí eu falei, cara, eu já vi o filme, eu gostei da fotografia, eu gostei, mas eu queria, vou estudar um pouco mais para trazer algumas reflexões a mais, da minha experiência. Aí comecei a ler, comecei a ver umas notícias, descobri que os atores ali muitos eram brasileiros, indígenas brasileiros, ticuna, tucano. E aí, pesquisando, eu achei lá na cidadezinha Tabatinga, lá numa cidadezinha lá do Norte, um jornalzinho daqueles jornaizinhos de interior, uma entrevista com um menino, que era ator, acho que era o menino da canoa. E ele falando, todo alegre que participou e tal. E aí o repórter pergunta, o que você achou mais engraçado nessa filmagem? Aí o menino trouxe assim... Ele falou assim, o mais engraçado é que a gente falava qualquer coisa na nossa língua, na legenda botaram o que eles quiseram lá. Aí eu falei, cara, e eu estava querendo buscar um negócio legal para falar, não queria falar, pô, filme é uma "merda", eu queria falar um negócio legal. E a nossa estrutura, basicamente, a língua nos filmes, nos nossos filmes, ele é a coluna vertebral, é o canto na língua, ele desterritorializa o canto na língua, a fala, ela... Uma vez passou um filme nosso lá no Fairbanks, no Canadá, naquele McAlister, na natureza selvagem, lá onde ele morreu, fizeram um festival de cinema lá. E passou um filme nosso lá do canto, eu fiquei pensando, eu estava conversando com o Ivan. O Ivan falou assim, o nosso território chegou para além do que é só isso aqui. O canto quéchua, nossos cantos, nossa tradição Guarani-Kaiowá-Terena, chegou lá em Fairbanks. Então, sem essas estruturas, fica difícil, coerência, fica difícil. E o Brasil, cara, infelizmente, não sei o que aconteceu. Eu fui à Bolívia em 2008, e aí era bem a ascensão do Evo. Era proibido falar a língua indígena na rua, na Bolívia, antes do Evo. Existe uma retomada de saber, de língua, de força, de energia, e um jeito de ser indígena, assim, que o Brasil ainda naquela... Eu vou em lugares, assim... Dez anos se passaram, reflexões de dez anos atrás. A gente quase não... Cara, não estamos mesmo ainda, assim, sabe? Cara, eu não sei se foram os quatro anos de Bolsonaro na pandemia, mas, cara, voltamos. E o próprio indígena também, agora com o Ministério dos Povos Indígenas, as discussões velhas. O Marco Temporal não sendo aprovado, mas beneficiando minerações, ou seja, vai ter a garantia do território para quem tem, mas, em contrapartida, vai poder minerar. Isso vira uma moeda de troca muito grande. Eu trabalhei no Isa, trabalhei no Isa três anos, fui demitido do Isa também. Todas as coisas incoerentes que a gente fica... Pô, século XXI, cara, tanta coisa que a gente poderia já estar repensando e fazendo, mas a gente pega fórmulas velhas ali, fica um pouco tímido, talvez a fórmula do bolo meio diferente, e é pouco... E o cinema indígena boliviano, antes do Ivan Molina, era o Jorge Sanjines, no cine social, década de 60, cine social, já trazendo lá muita reflexão de um cinema de luta, de guerrilha, de oportunidade, de reflexão, e parece que aqui é meio mais cômodo estar participando de evento bonito, estar participando de evento glamouroso, do que realmente o processo ser fundamental, ter a fundamentação e a importância, é um pouco isso. Desculpa aí, se eu me alonguei.

Pedro Portella:

Falando nessa coisa estética, tem muita coisa que, às vezes, a gente acha que saiu errado durante uma formação, mas, na verdade, é o defeito técnico, da forma ocidental de ver, para os indígenas não é um defeito, é uma qualidade. Então, tem o caso de filmes, por

exemplo, lá no projeto de documentou o sistema tradicional agrícola do Rio Negro, de que a câmera estava com umidade na lente. Daí a indígena falou: — Não, eu quero isso mesmo! Porque daí parece essa floresta quente e úmida mesmo, esse universo das manivas! Então, é um filme, uma visão subjetiva como se fosse uma mandioca mesmo ali naquela grande floresta circular, que é uma roça indígena, aquela humanização daquele espaço por parte dos indígenas. Então ela. a Larissa Tukano fez mesmo, editou seu filme com essas imagens, com a câmera com um pouco de umidade na lente, e transformou aquela realidade para o filme dela. O aparente defeito compôs mesmo, e muita gente fala: — nossa, mas que interessante, a subjetiva da maniva, então, se cria muito através disso. O Morzaniel mesmo estava com um probleminha na vista há pouco tempo atrás, com uma certa dificuldade na hora de filmar, principalmente medir a luz. Você pode ver que no filme dele, no Mãri Hi – A Árvore do Sonho, tem imagens estouradas (superexpostas). Estourada por causa da miopia. Seria um defeito, ou a falta de foco. Porém, na utilização, a linguagem xamânica foi abraçada dentro do filme, e o filme passou a ser um filme xamânico também. Então, tudo age conforme esse direcionamento. O que é defeito? O defeito é o nosso olhar rígido, o nosso olhar que cria uma estética, uma assepsia da estética. As palavras são fundamentais, é uma tradução que você está colocando. Por exemplo, o papel principal das línguas indígenas, por exemplo, no filme do Morzaniel, no Curadores da Terra e Floresta. Nesse filme existem poucas falas do Davi Kopenawa. Nessa tradução, trabalharam o Bruce Albert, o Helder, que é um linguista muito importante, a Ana Maria, que trabalhou com a gente aqui no observatório tanto tempo, trabalhou no ISA muito tempo também, que também é fluente em Yanomami. Nesse processo de tradução qualquer frase tinha, assim, três versões para chegar na coisa mais próxima que existe no português. Então, a oficina de cinema indígena, ela é uma oficina de tradução de mundos. E a tradução do mundo, muitas vezes, o que é defeito na nossa concepção estética, para eles, não. É uma outra forma de olhar, um olhar que extrapola as nossas concepções fechadas. É igual, por exemplo, quando a gente vê o discurso do Antônio Bispo, que ele critica muito o Ocidente, fazendo a ponte com o mundo dos quilombolas, quando ele critica o “analfaoral”, não o analfabeto, mas o “analfaoral”, as pessoas que perderam a capacidade de diálogo, de contar a história, de compor suas próprias narrativas ricas, como as comunidades oriundas de África, aqui no Brasil. Então, eu acho que também a gente tem que perceber que a gente tem que também criticar o “analfacorpóreo”, porque ali não é só a escrita, a domesticação da escrita, através desse quadro negro numa escola, ela também é uma linguagem fortíssima. Então os xamãs, por exemplo, eles têm essa forma que a gente viu no filme Casa dos Espíritos, de transmissão de conhecimentos, e cada gesto que aquele xamã está fazendo ali, significa uma coisa muito complexa. Significa uma entidade, ele pode ser um nada, ele pode ser a lua cheia, ele pode ser a lua minguante, ele pode ser o jenipapo, ele pode ser um castanhal, ele pode ser uma montanha, ele pode ser o próprio Watoriki, ele pode ser o tamanduá portando uma arma. Então, o olho, por exemplo, quando ele vira o olho, num outro filme do Mozaniel, no Curadores da Terra- Floresta, ele vira o olho, se torna o olho branco. Então, já é o espírito do nada que está dialogando com eles ali, dançando com eles e ensinando eles a dançar. Então, às vezes, tem uma onomatopeia, que já é um

jaguar, alguns agentes, alguns símbolos, signos, assim, a gente até compreende. Mas a maioria vem para lembrar a gente da nossa mais completa ignorância, em relação ao teatro milenar, que, assim como o Butô, no teatro oriental japonês, existe há muito tempo, e que a gente tem, assim, a gente mal sabe uma vírgula do que acontece ali. Então, são as linguagens corporais, são línguas mesmo, muito complexas. Então, a gente sempre tem que buscar essa inteligibilidade maior, para chegar e ensinar isso também nas escolas ocidentais, para a gente quebrar esse processo genocida que acontece há tanto tempo no país. Um texto elaborado por um indígena raramente aparece num vestibular, coisa que é um absurdo. A gente cada vez tem que ter uma valorização desse universo para quebrar essa sociedade preconceituosa que a gente construiu através de ruralismos e políticas absurdas e genocidas. É isso.

Paulo Maia:

Mais alguém gostaria de falar?

Cardes (plateia):

Aqui, perto de BH, tem o quilombo do Açude, na Serra do Cipó. E lá já foram filmados algumas ficções, teve um documentário lá também, filmado por não moradores do Quilombo. E de tanto ver esse tráfego de câmeras e equipamentos e equipes, um morador lá, chamado Danilo, começou a se interessar pelo cinema e um dia ele conseguiu uma câmera emprestada na escola. Hi-8, que é tipo uma VHSzinha aprimorada e tal. E aí ele conseguiu editar essa... Filmou uma pequena ficção com os primos dele lá no Quilombo e tal. Editou e fez esse filme aí, chama-se Sonhos de um Negro. Não foi parte de nenhum processo de oficina, foi uma parada espontânea dele, da mobilização dele. Eu queria saber se vocês conhecem, algum exemplo parecido, de algum realizador indígena que foi meio autodidata, assim, pegou uma câmera e começou a filmar. E uma outra pergunta para você, Gilmar, especificamente, é como é que estão, assim, o acesso dos associados da ASCURI, aos editais. Está tendo a Lei Paulo Gustavo aberta nos municípios dos estados brasileiros. Como é que você percebe essas políticas de incentivo à cultura? Como que está o acesso dos indígenas? E se vocês, na ASCURI, vislumbram alguma possibilidade de ter um fomento específico para realizadores indígenas? Como você imagina uma política de financiamento bacana, ideal ou mais apropriado para esse segmento que você está inserido nele, de realizadores indígenas?

Gilmar:

Cara, é uma questão muito bem... Isso é outra coisa que... Acho que a primeira reflexão que a gente traz da experiência nossa como associação, é que a associação, ela não serve para o que a gente faz, basicamente. A associação é um coletivo, associado, um conglomerado, associação civil pública, sem fins lucrativos. Por exemplo, aqui somos a associação, aqui o presidente, o tesoureiro, o diretor, e vocês os associados. E a gente oferece para vocês uma guarda-chuva de plano dental, assistência jurídica, e vocês, em troca disso, pagam a

mensalidade. Todo mundo sabe disso, né? O pessoal que trabalha, quem tem associação. Cara, não funciona pra gente, não funciona. Funcionou no começo, no início era... A gente não sabia, não tinha opções, né? Até hoje não tem. Muita gente ainda está fazendo associações, ainda se organizando. Várias outras associações saíram da ASCURI, a gente ajudou a fazer outras, mas nunca com a perspectiva de que era legal, vai dar bom, vai dar certo. É insustentável o jeito que se organiza, e a burocracia que tanto as organizações quanto o Estado coloca para acessar recurso, é uma coisa inviável em aldeia. A gente é uma associação do Mato Grosso do Sul, que está esparramada no Mato Grosso do Sul, em várias aldeias, áreas que nem tem endereço, que não tem retomada. Os membros não têm essa coisa de pagar de mensalidade. A gente não tem conta bancária desde, se não me engano, 2014/2015. A gente não tem mais conta bancária, porque, para manter uma conta bancária também é difícil. As parcerias que a gente consegue mais pontuais, de projetos que já estão acontecendo, então aí chamam a gente para fazer alguma coisa ou outra. Mas, até agora, no momento, eu não vejo, não consigo ver cooperativa. Estou tentando estudar isso, para onde a gente vai. Falei para você que abriu o ME como produtora, saindo desse lugar, para ter um apoio também de possibilidades de transação com a ASCURI. Mas, cara, infelizmente, essa dinâmica... Paulo Gustavo, eu fui ver o edital agora, estava vendo o edital agora, mas saiu um agora, um da Ministro... não me lembro, eu vi ontem. Você tem que ter uma associação que é só uma associação não indígena, de pessoas profissionais que estão ali, que conseguem manter aquilo daquele jeito que eles querem. O Eliel Benites, quem não conhece, ele foi diretor da universidade, ele é kaiowá. Na época, a conta da ASCURI poderia ser movimentada, tem que haver duas assinaturas. O Banco do Brasil, a gente tinha o Banco do Brasil, para abrir no Banco do Brasil também foi um... O gerente do Banco do Brasil, no dia que a gente chegou lá, ele olhou para a gente assim, "Vem cá, me responde uma coisa, pra que índio quer terra?", o gerente do Banco do Brasil. E aí, a gente tinha um aplicativo, para a gente movimentar o dinheiro tinha que ter um cheque com duas assinaturas, mas poderia ser o aplicativo. E o Eliel, que foi diretor da universidade, ele agora trabalha no Ministério dos Povos Indígenas, a gente não conseguia, não tem como, não tem. Aí ele esquecia a senha, aí vai para a senha de oito dígitos, aí a senha não sei o quê, aí ele tem que ir lá na cidade botar o dedão, aí o dedão não sei o quê. Cara, impossível, não foi feito para a gente. As associações que estão aí vigorando é porque tem uma outra galera que está por trás dando suporte. Muitas dessas portas que se abrem em lugares longe, você ouve falar que a organização fez uma coisa que rodou o mundo, tem muita gente, muita energia por trás. Não é uma organização só de aldeia, isso não vai, não foi feito para a gente. Isso é uma experiência desde 2008, a gente é associação com o CNPJ desde 2012. Cara, a experiência é horrível, horrível. Naquela hora que você me falou da Lei Paulo Gustavo, eu fui ligar lá no Mato Grosso do Sul. Dentro da formação do edital, a menina estava me contando que tem que fazer busca ativa, para dar oportunidade para essas frentes, Quilombola, Ribeirinho, pessoal que tem pouco acesso a essas informações. E, cara, nem isso não tem, não tem como. Vai fazer uma busca ativa, mas o cara, até o CNPJ, mas o CNPJ tem que fazer declaração de imposto de renda, 200 reais cada imposto de renda, e você tem que fazer a certificação do digital. Ninguém, cara, vai ter tudo isso

que exatamente... Carta de Anúncio, lá em uma organização indígena, e a gente está aí, eu fiz muito isso para manter a associação em pé, minimamente. Mas eu saí do ISA, e fui pedir o auxílio-desemprego. Aí, quando eu pedi o auxílio-desemprego, foi negado. Aí eu fui atrás para saber o que que era. Foram três anos de não declaração de imposto de renda da associação. Como se a associação... Cara, e isso era assim, tipo, o contador deveria ter me avisado, ele não avisou, e foi indo e foi indo, ficou três anos jogado. Cara, é impossível, impossível, impossível. Não sei como, mas tem que ter... Nessa oportunidade de um ministério, o Ministério dos Povos Indígenas e toda essa galera vindo, deveria ter essas reflexões, como criar a Ancine mesmo, acessar a Ancine, só com ME, e aí? Tem uma história lá, até a amiga que fez o trabalho com vocês, ela teve que abrir o MEI, ela era uma pessoa do CPF normal, e teve que abrir o MEI, e não tinha R$70 para pagar por mês. Não é uma coisa que tem uma renda sem índio, não tem uma renda... E aí ela tinha o Bolsa Família, ganhava o Bolsa Família, e, quando atrasou o MEI, aí cortaram. Nem Bolsa Família, nem MEI. Se não dá conta, a coisa vai... É dificultoso só a responsabilidade. A gente acredita que dá uma oportunidade para ter o ministério e poder ter essas reflexões e abrir essas frentes. Mas é uma realidade muito diferente, muito de outro mundo, e que agora, estando em Brasília, estando mais perto das discussões, a gente percebe que as decisões são muitas políticas públicas, muitas coisas, são decididas no final da tarde, no final do expediente, às sete, oito horas, tem uma pessoa lá se matando, escrevendo qualquer coisa para apresentar no outro dia, para virar lei. E é tenso, é difícil. Eu vejo isso, eu vivo isso lá. E ainda não tem ainda uma metodologia legal, que precisava ter para que desse oportunidade desses saberes, dessa estrutura do audiovisual que a gente vê lá no Mato Grosso do Sul, que vê em outras regiões, que essas estruturas não fossem para esse caminho mais fácil, ser o produto terceirizado de uma produtora grande, ou seja o produto terceirizado de uma ONG, o poder terceirizado de uma outra estrutura ou até do Estado. Poderia ser diferente, mas ainda falta. Não sei essa resposta também.

Paulo Maia:

Só um comentário, porque eu acho que isso que você está trazendo não se restringe apenas ao campo do cinema. Ou seja, a gente vê como é aqui para lidar com a educação com os povos indígenas. A mesma coisa, você tem essa burocracia que ela trava as associações. E eu lembro que esse filme de 2010 é do tempo-áureo dos pontos de cultura, e os pontos de cultura acabaram gerando isso também. Cinco anos depois, estavam assim, 80% as associações todas travadas, e isso ficou uns cinco anos, seis anos, até hoje, vários têm, eu vejo no Rio Negro, mutirão para poder desfazer. Então, essa questão de injeção de grana, ou seja, ela pode também pode ter um aspecto outro, que é isso, no final das contas, você inviabiliza o próprio trabalho por conta do tipo de gestão que é exigido para lidar com essa coisa toda. Então, de fato, ainda, você tem um modo muito universal, ou seja, de gestão dos editais, de prestação de contas etc. E se você não tem, de fato, uma associação que dá um apoio, como a gente sabe que acontece, tanto Hutukara, ou seja, FOIRN, essas grandes associações, obviamente, você não tem como fazer uma gestão sustentável, então, é só um comentário, mas eu acho que é isso. O campo da saúde idem.

Então, a coisa não tá boa e parece que não vai mudar tão facilmente só com... ou seja, tendo dinheiro, vamos dizer assim.

Pedro Portella:

Complementando isso que o Paulinho está... complementando o complemento. Mas, então, tem uma história que é engraçada nesse sentido, tragicômica, como a burocracia brasileira exige, na época do pontão de cultura da FOIRN, que parece até que é um problema de associações menores, mas as grandes também atravessam problemáticas complicadíssimas, de prestação de contas, auditorias, e várias outras coisas. Então, na FOIRN, por exemplo, uma vez que a gente fez uma auditoria lá, porque era necessária, porque era um dinheiro que tinha entrado, uma soma expressiva que tinha entrado atrás do IPHAN, que patrocinou o Pontão de Cultura Indígena, que foi queimado criminalmente por um comerciante lá de São Gabriel da Cachoeira, que simplesmente arranjou um capanga para colocar fogo na piaçava do telhado. Era um prédio gigantesco de quatro andares, veio ao chão em algumas horas, num dos maiores crimes contra a cultura minimamente institucionalizada entre o terceiro setor e o governo da história da maior cidade indígena brasileira. A gente fazendo uma auditoria mesmo lá dentro, para ver como tinham sido as contas e tal. Uma das coisas que mais me chamou a atenção foi. que tinha sido comprada uma bateria, bateria mesmo, uma boa bateria musical, e teclados. E a apreciação oficial de contas do governo tinha falado que isso não eram instrumentos indígenas, conforme estava lá na planilha orçamentária. Daí a gente teve que justificar, colocando lá na planilha, que a Kuximawara, por exemplo, que é o ritmo forró indígena tradicional das festas de santo, no Noroeste Amazônico, utilizava uma guitarra, utilizava um baixo, utilizava teclado e utilizava a bateria cara que foi comprada, e que isso era sim, música indígena. Que um instrumento, a partir do momento que ele é tocado em língua indígena, pode ser um forró, seja lá ou então não língua indígena, e em português também, como no caso dos Makuxi lá no Forró da Maloca, lá na música "Nós queremos nossa terra homologada, Lula, presidente assinar". O Caxiri na Cuia, que é cantado em português, mas é um forró indígena. Então, daí a gente provou mesmo, foi bem legal também para mostrar que pode, sim, comprar os melhores instrumentos com esse dinheiro que vem dos governos, que isso também é fazer música indígena. Isso é ser um Ponto de Cultura Indígena. E, principalmente, gente, o maior problema dentro do audiovisual brasileiro indígena é o seguinte, se chama ANCINE, Agência Nacional do Cinema, e é a maior pedra no caminho do cinema indígena na história do país. Por quê? Porque simplesmente você acha que a ASCURI, ou então a FOIRN, a Hutukara, as maiores associações de indígenas do Brasil, eles vão conseguir fazer um certificado de produto brasileiro que se chama CPB, para participar de festivais de cinema no país e no exterior? Não vão conseguir. É o poder do Rio de Janeiro, do pessoal que fica na boca do caixa, Globo Filmes, esse pessoal, entendeu? Brasília, as grandes produtoras, Conspiração Filmes. Isso é um poder instaurado, é um poder do capital que impede isso daí, impede. As associações indígenas não podem fazer esses documentos, por lei, por quê? Porque tem que ser uma produtora com fins lucrativos. As associações indígenas, assim como a Filmes de Quintal, não têm fins

lucrativos, entendeu? Então, eles bloqueiam a Certificação de um Produto Brasileiro, já ali na boca do caixa, entendeu? Então, eu critico isso desde os Pontos de Cultura Indígena. A gente produzia um cinema expressivo, ASCURI e todo esse pessoal, os cineastas indígenas, produzem à torto e direito um cinema de qualidade, que quando vai para fora ganha tudo quanto é festival, mas sequer consegue registrar nessa pseudoagência do cinema brasileiro, que, na verdade, é um pessoal que não tem nada a ver com o cinema, uns burocratas que criam empecilhos para os povos originários brasileiros estarem registrando e estarem difundindo seus filmes. Então tem que mudar a estrutura, enquanto a gente não fizer uma revolução que "indigenize" mesmo, que "quilombole" o cinema elitista brasileiro, nada vai mudar, essa é a minha opinião.

Gilmar:

E a gente viu essa coisa da Ancine, é velho mesmo, e quando era outro governo também, a gente lá no Mato Grosso do Sul é cria de um gap, houve esses pontos de cultura, teve bastante coisa, editais no Mato Grosso do Sul, tinha um pontão Guaicuru, não sei se vocês já ouviram falar, e tinha outros pontos de cultura também. E aí veio aquela ascensão, a gente pegou o finalzinho, quando a gente conheceu, estava acabando os editais. Os editais abriram, muita gente foi nas aldeias. A gente tem um filme chamado GPA Itá, que conta essa história dessa ascensão de editais e a procura, e todo o mundo foi lá fazer. E aí, de repente, acabou também edital, acabou o dinheiro, acabou a amizade, tchau. Aí ficou a gente lá e a gente começou a se organizar nessa lacuna. E, nessa época, a gente conhecia gente que era de dentro da Ancine e era amigo dessa galera toda que participou desses editais, era uma galera que era vinculada ao atual governo também, virou o outro governo, veio a Dilma, veio tudo, e continuou do mesmo jeito, e a gente não... tem o Ministério dos Povos Indígenas e tem outras frentes, outros indígenas, quilombolas também, os Ministérios da Cultura também têm um monte. É uma coisa que ninguém parece que... Isso que eu fico pensando, não adianta só botar o índio lá pelo índio, o preto pelo preto, porque tem um monte de gente que, beleza, bota lá e ele segue o ritmo, segue o padrão ali, tem que fazer assim, assim, troca a cara, troca a cor e continua fazendo a mesma coisa. Tem que ter mais... Essa discussão tem que ser mais profunda, tem que ter, não sei, para dar essas oportunidades, porque não adianta a gente ter a Ancine, ter um monte de edital do governo e para ter acesso, vai ter que ter toda essa energia, não vai ser de lá que vai sair, vai continuar do mesmo jeito.

Paulo Maia:

Mais alguém gostaria de fazer alguma consideração?

Douglas (plateia):

Pessoal, boa tarde. Obrigado, Gilmar, Pedro, por compartilharem os filmes. Acho que já é uma experiência de alteridade estar diante desses filmes. Acho que já... Assim,

obviamente... Eu queria, assim, fazer uma conexão com a conversa da mesa da manhã, que ficou falando muito sobre experiências com o cinema em contextos da educação básica, principalmente. E aí eu até fiz esse comentário, porque acho que os cinemas indígenas, um pouco generalizando, têm muitos traços que dizem muito para esse campo do cinema educacional. São muitas questões que coincidem, que iluminam bastante problemáticas que são colocadas volta e meia, assim, constantemente por, enfim, trabalhadores e trabalhadoras nesse campo do cinema e educação. E quando, por exemplo, o Gilmar fala assim, quando estava descrevendo o filme, que no primeiro plano não está a pessoa, a pessoa não aparece ali no primeiro plano, porque, na verdade, ela é um elemento entre muitos. Essa dimensão coletiva que no campo do cinema e educação se faz um esforço muito grande para desmanchar essa configuração personológica demais, que tem sempre uma figura, um sujeito no centro, figura do diretor, etcetera, do autor, que já é uma pré-configuração, da cultura, e quer dizer, então aí tem uma dimensão coletiva, que não é só um coletivo de pessoas, na verdade, são vários elementos, onde o ser humano também é um elemento num coletivo com muitas outras... Enfim, a gente poderia pensar a própria câmera como elemento, os outros... Enfim, tudo que compõe um território, onde está sendo feito esse fio, onde está sendo essa experiência do cinema. Então, acho que assim, os cinemas indígenas, eles fornecem muito material mesmo. Enfim, muita solução, tanto conceitual como prática, nas invenções dos modos de fazer, esse caso que o Pedro conta, do Mozaniel, onde não tem o certo e errado, isso se repete tanto no campo do cinema e educação, no sentido assim, quando teve aquela interferência da umidade na lente e esse erro técnico é acolhido como, na verdade, é acolhido como uma espécie de efeito especial ou acolhido como uma diferença, não como... Então, acho que isso também... E, às vezes, se fazem grandes esforços para conseguir clarear o que seria uma gestão coletiva de um processo, como que seria tirar a perspectiva humana do centro, daquela expressão ou como que seria realmente abandonar esse paradigma estético, técnico do certo e do errado. E nos cinemas indígenas a gente vê isso assim acontecendo muito frequentemente assim de um modo muito que clareia muito essa... Então, acho que assim, enfim, quase que sem querer, esses cinemas indígenas, eles fornecem esse material muito rico para esse campo do trabalho do cinema com a educação nessa relação. Na verdade, era só um comentário que eu não queria deixar passar, porque, de algumas formas, essa questão da alteridade, da dimensão coletiva também, em alguns pontos foi uma espécie de continuidade da conversa da manhã.

Participante (plateia):

Boa tarde, gente. Impactada com essa mesa, muito forte, muito potente. E, diante de todas essas questões, que são estruturais e muito mais profundas, eu tinha algumas questões anteriores a isso, sobre possíveis parcerias, para dar uma continuidade. Mas observando, a gente percebendo que a questão é estrutural, política, governamental, enfim, de acesso a esses editais, eu gostaria de propor, depois desse encontro nosso, a possibilidade de a gente criar um manifesto com relação às ações afirmativas de acesso aos povos indígenas aos editais, a um edital próprio. E a gente pudesse enviar para o Ministério da Cultura e

para o Ministério dos Povos Indígenas e pegar esse gancho político que a gente está vivendo agora. A Lei Paulo Gustavo, que está terminando agora, e o tanto de gente que ficou de fora por conta de não existir um edital próprio. E a gente poder criar juntos e assinar com a FAE, com as organizações indígenas, a UNB, São João Del Rei, e a gente poder construir um documento e fazer esse envio. É isso.

Paulo Maia:
Ideia que você está trazendo para o próprio LAIS mesmo, e a gente imaginar como que a gente pode criar outros contextos em que isso seria possível. Mas eu também sou assim, esse negócio de escrever carta para o Ministério reivindicando coisas, a gente sabe que é uma... Mas, enfim, não para desanimar.

Anderson Lima (plateia):
Às vezes a gente pensa que, de fato, é um caminho muito longo para a gente desenvolver uma coisa para chegar no governo e tudo mais. Eu vou compartilhar aqui uma experiência que a gente viveu lá em São Paulo, justamente por causa de Paulo Gustavo. O Paulo Gustavo estadual, ela simplesmente criou um edital que descumpria uma série de normas e orientações do governo federal. E aí um coletivo, que eu faço parte, com vários representantes de áreas diversas da cultura, se reuniu, se juntou com outros institutos que estão ligados à arte do Estado, tentamos marcar um encontro, depois fizemos um ato em frente à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e a secretária de cultura atendeu a gente. Eram cinco demandas, ela abaixou a guarda e tirou quatro das cinco coisas que a gente reivindicava. A gente bateu o pé, insistiu, fez um documento, protocolou na secretaria e mandou para o governo federal, o governo federal suspendeu a Lei Paulo Gustavo em São Paulo, isso virou notícia nacional. E, assim, era um grupo de cinco pessoas, da qual uma delas eu conheço, que estavam lá representando grandes grupos de artistas, mas que era só um coletivo de artistas do interior de São Paulo indo lá falar com a secretária de Cultura. Então, às vezes, a gente consegue, por meio de iniciativas, que a gente nem tem muita esperança, coisas muito significativas. E aí, em Ribeirão Preto, na Paulo Gustavo Municipal, eles fizeram um chamado depois de fazer uma consulta pública, fizeram um chamado para o edital que eles intitularam de mestres e mestras da cultura tradicional, que era direcionado para pessoas que não tinham letramento para escrever um edital e que era puro, único e simplesmente um edital. Era para uma pessoa que representasse aquele mestre ou mestra, escrevesse sobre a sua trajetória, assim, em formato de apresentação, uma carta, e aí, por meio dessa apresentação, agora a banca de curadoria, vai fazer a entrega dessas bolsas de 30 mil para essas pessoas, que elas podem investir ou pessoalmente, porque não tem que justificar, não é um projeto, ou elas podem investir na sua própria associação, muitas delas sem CNPJ.

Paulo Maia:
Minha questão talvez tenha sido um pouco descolocada, porque, obviamente, ninguém está considerando que o controle social e a mobilização social não sejam importantes, mas eu acho que uma proposição dessa, ela em primeiro lugar, deveria ter mais indígenas

presentes para poder levar isso a cabo, porque se a gente está falando aqui de fazer pressão sobre a política de cinema indígena, isso tem que ter a participação dos indígenas,então eu acho injusto dentro de uma situação onde que a gente é maioria de não indígenas, sair uma manifestação reivindicando questões que não são da nossa alçada, vamos dizer assim. Então, por isso que eu acho que faltava, a ideia é ótima, mas falta mobilizar, ou seja, os realizadores indígenas, quem trabalha nesse campo, porque, obviamente, eles também já estão fazendo isso há muito tempo, porque ninguém está parado, está todo o mundo fazendo essa política de diferentes maneiras, a partir de diferentes arranjos, etc. Então, era mais nesse sentido que eu estava dizendo.

Pedro Portella:

Há pouco tempo, tentaram fazer... Teve um grupo grande de WhatsApp, você deve estar, não sei, muita gente estava dentro desse grupo, com muitos cineastas indígenas, inclusive o Alberto Guarani, encabeçando a discussão, para mandar para o Ministério da Cultura, para ver se ia realmente desburocratizar. A resposta deles foi assim, a gente já está criando editais próprios e a gente não precisa de muito palpite. É tipo assim, sabe? Foram vários indígenas lá no grupo e tal. Então, me parece que na verdade, querer mesmo mudar esses mecanismos, eles não querem, porque não é também só criar um edital onde tem muito pouquinho dinheiro para o indígena fazer filme. Na verdade, a revolução vem quando esses cineastas, como o Isael Maxakali aqui, por exemplo, o Isael e a Sueli Maxakali, conseguirem também concorrer a um edital de um milhão e meio, dois milhões, que eles fazem na Ancine, no mesmo patamar do que uma produtora global, Conspiração Filmes e tal. Essa é a forma deles tirarem os indígenas dos editais. É tirando os grandes volumes de dinheiro da possibilidade de um indígena pleitear, é através disso. Então, lá no edital já vai estar escrito. Esse edital é para quem? Para as grandes empresas de cinema, de audiovisual brasileiras que pagam os impostos. Pagam impostos em cima de qual território? Um território roubado? Então, necessariamente, os indígenas poderiam concorrer, se fossem minimamente justa a jurisdição, as leis que regem esse universo audiovisual brasileiro. Não são, excluem os indígenas, excluem os quilombolas historicamente. Então, também não é só uma migalha, os indígenas não querem mais migalhas. Os indígenas querem participar de todas as esferas de financiamento estatal, governamental, porque eles têm esse direito, é óbvio que eles têm que ter esse direito. Então, a gente discute coisas óbvias, né? Tipo assim, por que eles vão ter que fazer uma produtora do tipo Conspiração Filmes? A ASCURI, então, vai ter uma verba de R$ 100 milhões por ano? Não, não vai ter. Eles têm que ter essa possibilidade mesmo sem ter esse dinheiro absurdo vindo sei lá de onde, entendeu? Então, só de não conseguir concorrer já está totalmente errada a Ancine e os governos que apoiam essa, desculpa a palavra, mas essa pouca vergonha. É um absurdo completo isso daí.

Gilmar:

Esses editais aí agora que saem, por exemplo, agora já é uma modalidade de 180 mil, 200

mil, você pega 40%, é logística, vai fazer um evento, um filme, qualquer coisa, 30%, 40% é alimentação logística, equipamento caro, fora a burocracia de manter contador e a burocracia vai manter a associação em dia. 180 mil, vai lá e entra no edital lá, para ter que ficar tudo redondinho, é terrível.

Participante (plateia):

Bom, é porque, diante de tudo colocado assim, a gente fica muito provocado. E essa construção, com certeza, a gente está aqui numa casa do Fiei (Formação Intercultural para Educadores Indígenas), nesse diálogo a gente está tentando. Então, é então que a gente possa pensar isso e tentar construir de uma forma horizontal, com calma, com cuidado. E, quem sabe, em algum momento, nesse governo, a gente consiga uma mitigação nesse processo de ações afirmativas.

Paulo Maia:

Pessoal, mais alguém gostaria de fazer algum comentário? Eu vou só falar sobre a questão do filme de ficção. Das experiências mais interessantes que eu conheço são os aborígenes australianos. A gente, no forumdoc.bh, fez uma mostra que se chama Karrabing Collective Film. É um coletivo de cineastas e tem uma antropóloga norte-americana, Elizabeth Povinelli, que trabalha junto com eles. E eles já têm uma filmografia de uns dez filmes. A gente passou oito desses filmes em 2021, na época da pandemia ainda, então não foi na sala de cinema. Foi uma mostra incrível, e lá, esses filmes são todos feitos com celular, ou seja, tudo com iPhone. E você tem uma coisa super louca, tanto de criação de uma ficção especulativa, ou seja, mesmo sobre mitologia. Então, você tem lá a história de um dream, que é um lugar sagrado, vamos dizer assim, os jovens discutindo sobre a verossimilhança daquele mito. Então, ou seja, o mito, a gente tem essa ideia, todo mundo aceita... Não, e o filme são os jovens discutindo, mas será que é mesmo? Como que é possível um tatu criar um buraco desse? Isso aí tem que ter sido feito por uma máquina. E aí começa uma especulação que vai, assim, delirando para outros lugares. Um outro filme deles, por exemplo, tem a ver com... eles vão fazer um passeio, e aí o barco quebra o motor. E aí o filme se desdobra em três especulações diferentes sobre porque o barco tinha quebrado. E aí uma história vai... que eles não fizeram direito. Então, também você vai, você tem um processo criativo que é muito mais, não é aquela coisa de contar uma história. E, obviamente você tem nesses filmes também tem esse arranjo todo que é de luta política, porque o coletivo mesmo foi criado por conta de coisa de terra, lá você tem também essa coisa de invasão, uma destruição do território com muita poluição, ou seja, você tem todas essas questões, elas estão presentes na filmografia, mas os filmes, eles destoam bastante dentro desse modelo que talvez seja uma coisa do Brasil mesmo, que tem muitos filmes parecidos. Ainda que a gente tenha uma diversidade grande, você tem, sim, esses eixos formativos do cinema indígena, que eu entendo um pouco quando você fala. Enfim, mas era mais um comentário. Essa filmografia, praticamente poucas pessoas viram, a gente pretende fazer uma mostra aqui, na nossa casa de cinema, que a gente está inaugurando,

porque temos esses filmes todos traduzidos, foi isso, e pouca gente viu ainda. Então, acho que isso também valeria a pena circular. Gente, eu acho que é isso.

Filmes exibidos no Festival

SESSÃO 1 - Quarta-feira, 11/01, 16h30 - PEQUENINOS 1

A Floresta de Bétulas (The Birch Forest)
Katrina Westin, Animação, Canadá, 2020, 8'12
Uma criança é arrastada para uma aventura ao luar.

Bola da Vez
Elder Patrick, Ficção, Goiás, 2022, 16'
Entre encontros e desencontros, esquecimento e memória, um grupo de crianças nos guia pela infância, pelas raízes e por paisagens escondidas da Cidade de Goiás.

Piropiro
Miyoung BAEK, Animação, Coréia do Sul, 2022, 9'30
Uma história de dois pássaros. 'Piropiro' da floresta e 'Dalle' da floricultura da cidade. Eles se encontraram acidentalmente em frente à floricultura e Piropiro quer que voem juntos para a floresta.

Dominó de Macaco (Monkey Domino)
Ulf Grenzer, Animação, Alemanha, 2022, 4'7
O encontro com o administrador do zoológico e sua filha, muda a vida de um macaco enjaulado para sempre.

SESSÃO 2 - Quinta-feira, 12/01, 16h30 - PEQUENINOS 2

Esquisito (Creepy)
Feito por crianças de 7 a 11 anos, Animação, Alemanha, 2022, 5'18
É manhã e a escola está prestes a começar. Muitas crianças estão felizes em ver seus amigos novamente, mas algumas como o Esquisito, não.

O grilo, o morto vivo e o jacaré
Ana Bárbara Ramos e Felipe Leal Barquete, Documentário, Paraíba, 2018, 12'
De geração a geração, pular, correr e contar é matéria de brincar no quilombo Gurugi-Ipiranga (Conde/PB).

Arco-Íris (Rainbow)
Hui Tan, Animação, EUA, 2021, 8'24
Duas crianças descobrem uma maneira de dar um presente de Dia das Mães além do valor do dinheiro.

O Mundo de Diego
Ricardo Rodrigues, Animação, São Paulo, 2022, 10'50
Diego, menino cego de 6 anos, experimenta através dos sentidos o que necessita para ter uma vida feliz com a família e seu cachorro bombinha.

Terra Estranha (Oddland)
An Vrombaut, Animação, Bélgica, 2022, 7'39
Na savana, um grupo de estranhos animais que se parecem com girafas sem pescoços brinca de esconde-esconde.

Erêkauã
Paulo Accioly, Animação, Alagoas, 2021, 1'03
Kauã dança livre, mas seus movimentos são de resistência, mesmo que ele não saiba.
Rua Dinorá

Natália Maia e Samuel Brasileiro, Ficção, Ceará, 2022, 17'
Ao descobrir que suas colegas moram em ruas com o nome de personalidades históricas, Dinorá empreende uma investigação sobre o nome de sua própria rua.

SESSÃO 3 - Sexta-feira, 13/01, 16h30 - MAIORZINHAS 1*

Rabiola
Thiago Briglia, Ficção, Roraima, 2021, 13'58
Bernardo, um garoto brasileiro, Jeferson e Joisiris, duas crianças venezuelanas, travam uma batalha no céu para ver quem derruba o papagaio de quem.

Entre Muros
Gleison Mota, Ficção, Bahia, 2021, 15'
Em suas férias escolares, José é levado por sua mãe para ajudar nas tarefas domésticas em um condomínio de luxo. Cercado pelos grandes muros, José quer brincar de bola na parte externa.

A Fábula do Dilúvio (The Deluge Fable)
Michael Zamjatnins, Animação, Alemanha, 2021, 6'50
Uma menina com sua cabra, mas também um rato e um lobo, refugiam-se do dilúvio no telhado de uma cabana. Isso pode dar certo?

Era uma vez em Icapuí
Alunos de Icapuí/CE, Animação, Ceará/Espírito Santo, 2021, 10'
Num luau em volta da fogueira, um pescador narra a aventura vivida em Icapuí em busca do tesouro guardado há muitas gerações.

Emsahar (المسحر)
Hassan Al-Jahni, Animação, Qatar, 2021, 7'20
Sentada tristemente à janela com seu fiel gato, Fátima ouve a tradicional bateria do mensageiro do Ramadã, Emsahar.

Òpárá de Òsùn: quando tudo nasce
Pâmela Peregrino, Animação, Bahia, 2018, 4'
No Sertão da Caatinga, onde a paisagem semiárida encobre a vida, surge a deusa da fertilidade, Òsùn, que faz brotar o verde da esperança e as águas do rio que alimenta vidas.

SESSÃO 4 - Sábado, 14/01, 16h30 - MAIORZINHAS 2

Meu Nome é Maalum
Luisa Meirelles Holanda Copetti, Animação, Rio de Janeiro, 2021, 7'53
Maalum vai para a escola pela primeira vez, mas seus colegas acham seu nome estranho. Seus pais, então, contam a origem de seu nome e como ele está ligado à sua ancestralidade.

Ewé de Òsányìn: o segredo das folhas
Pâmela Peregrino, Animação, Bahia, 2021, 22'28
Uma criança nasce com folhas em seu corpo e sua mãe busca a cura. Sua busca a leva até Òsányìn, o Orisà das folhas.

Os Macurus
Julia Vellutini e Mateus de Jesus, Animação, São Paulo, 2022, 7'
Ao tentar revitalizar uma praça, os Macurus terão de enfrentar um Monstro sem forma.

Al Tabbab
Khalifa Al - Mana, Animação, Qatar, 2021,7'14
Al Tabbab é a história de um menino e seu pai que, acompanhados de sua cabra, navegam para realizar uma oferenda para colher pérolas de um misterioso Monstro Marinho.

Laika, Tito e o Universo (Episódio piloto de projeto de série)
Victor Pereira Brites, Animação, São Paulo, 2022, 9'
Com o sonho de ir para a Lua mais próxima, Laika, uma gênia da engenharia, constrói um foguete feito de sucata e tenta alçar voo, uma explosão revela uma estrutura inusitada no planeta.

SESSÃO 5 - Domingo, 15/01, 16h30 - 10 ANOS

O fundo dos nossos corações
Letícia Leão, Ficção, Rio de Janeiro, 2021, 20'59
Joana, uma curiosa menina de 7 anos, quer descobrir como veio ao mundo de duas barrigas.

Aurora - A Rua que queria ser um rio
Radhi Meron, Animação, São Paulo 2021, 10'
Se as ruas pudessem falar, o que diriam?

Ibeji Ibeji
Victor Rodrigues, Ficção, Rio de Janeiro, 2021, 19'58
A descoberta da existência da morte desperta em Omar e Taú a percepção de que a infância não é mais como antes. A iminente partida da avó, em casa, revela aos Ibeji a herança desta consciência como sentido ancestral da vida.

Cem Pilum – A História Do Dilúvio
Thiago Morais, Animação, Amazonas, 2022, 8'27
O tempo antigo, o Deus Criador quis acabar com as cobras, onças e outros animais. Então ordenou o dilúvio.

E sessões online com audiodescrição e libras (www.cinemadebrinquedo.com.br) com os filmes "Voa Arturos", "Olhos de Erê", "Dono de casa", "Berimbau e Dendê".

Oficina de Brinquedos Animados

Conheça e aprenda a montar seus próprios brinquedos animados

11 a 13/01/23 - às 14h30 e às 15h40 - Cine Santa Tereza

Folioscópio, taumatrópio e zootrópio são alguns dos instrumentos de animação que você aprenderá a criar. Pareceu estranho? Fique tranquilo pois esses brinquedos que deram origem ao Cinema de Animação são mais simples e fascinantes do que você imagina! O taumatrópio, por exemplo, surgido por volta de 1820, é um brinquedo que foi bastante popular na era Vitoriana. Trata-se de um disco de papel com imagens pintadas em cada um dos dois lados, preso em suas extremidades a um fio ou barbante. Ao girá-lo rapidamente, têm-se a ilusão de ótica de movimento, uma vez que as imagens se combinam entre si e fundem-se em uma única. Um exemplo disso é que, ao se desenhar um pássaro em um lado do disco, e uma gaiola do outro, ao girá-lo, tem-se a sensação de que o animal está dentro da gaiola. A palavra Taumatrópio vem do grego thaûma (maravilha) + tropos (virar, transformar) que significa "que se transforma em algo maravilhoso".

Vagas gratuitas. São 16 vagas para a aula de 15h e 16 vagas para a turma de 15h40. Para crianças e adolescentes de 7 a 15 anos. Menores de 7 anos acompanhados dos responsáveis.

Os brinquedos de animação a partir de materiais simples (papelão, barbante, papel, etc) e a criança poderá fazer novamente em casa com as técnicas aprendidas.