

REVISTA MARACANAN

Nota de Pesquisa

Alícia Vega: Taller de Cine para Niños nos labirintos do tempo

Alicia Vega: Cine Taller for Niños in the Labyrinths of Time

Verônica Pacheco de Oliveira Azeredo*

Universidade Federal de Minas Gerais;
Centro Universitário do Leste de Minas, Brasil

Marília Sousa Andrade Dias**

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Recebido em: 17 fev. 2019.

Aprovado em: 9 mar.2019.



* Doutoranda em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais; Professora de Filosofia e Filosofia da Educação no Centro Universitário do Leste de Minas Gerais. Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto; graduada em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (vazeredo.21@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5016-7242>

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0932274475223053>

** Doutora em Educação pelo Programa de Doutorado Latino-americano em Educação: Políticas Públicas e Profissão Docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Mestre em Educação pela UFMG; Graduação em Psicologia pelo Instituto Cultural Newton Paiva Ferreira. Professora da Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte. (mariliasousadias@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5023-2481>

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0793844237669882>

Resumo

Este artigo tem o objetivo apresentar parte de uma investigação acerca da teoria pedagógica de Alícia Vega, intelectual latino-americana com atuação importante na criação de projetos de formação estética audiovisual de crianças pobres do Chile. Foram realizadas entrevistas narrativas concedidas na Galeria Macchina, Pontifícia Universidade Católica do Chile, em Santiago por ocasião da exposição *Taller de Cine para Niños* nos meses de abril e maio de 2018, em homenagem aos 30 anos desse projeto voltado para a educação e cinema. A pesquisa, realizada pela perspectiva historiográfica da História das Mulheres, assenta-se no campo da História Oral, com foco nos Relatos Oraís.

Palavras-chave: Alícia Vega. Teoria Pedagógica. Cinema e Educação. Taller de Cinema. Crianças.

Abstract

This article aims to present part of an investigation about the pedagogical theory of Alicia Vega, a Latin American intellectual with an important role in the creation of audio-visual aesthetic training projects for poor children in Chile. Narrative interviews were conducted at Galeria Macchina, Pontifical Catholic University of Chile, in Santiago, on the occasion of the "Taller de Cine para Niños" exhibition in April and May 2018, in honor of the 30 years of this educational project focused on education and cinema. The research, carried out by the historiographical perspective of Women's History, is based on Oral History, focusing on Oral Reports.

Keywords: Alicia Vega. Pedagogical Theory. Cinema and Education. Taller de Cinema. Children.

La gratuidad, esto es por nada. Es porque tú te apareciste en mi camino y yo me aparecí en el tuyo. Te regalo esto que yo tengo y tú verás que haces con él.

Alícia Vega.¹

Percursos e enredos de uma vida

A história oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas para a elaboração de registros, documentos e estudos referentes à experiência social de pessoas e grupos. Abrange a relação entre o pensamento e a base material, entre a ação dos sujeitos históricos e as determinações que os condicionam, entre o mundo objetivo e suas subjetividades. Resulta, conforme Meihy e Holanda, na "soma articulada, planejada, de algumas atitudes pensadas como um conjunto."²

As entrevistas narrativas, por sua vez, se caracterizam como ferramentas não estruturadas que buscam, pela profundidade e aspectos específicos que impulsionam, o aflorar das histórias de vida, não apenas do entrevistado, como as entrecruzadas no contexto situacional. O enfoque dessa entrevista não é a objetividade do relato; ele busca ser um elemento que propicia o encorajamento do sujeito entrevistado para que ele se sinta estimulado a narrar fatos considerados relevantes sobre a sua vida e sobre o contexto social. Nessa metodologia não há limites para o discurso da entrevista. A proposta é escutar os sujeitos que emprestam e confiam suas vidas aos/as entrevistadores/as, que delas podem recolher não somente os fatos, mas os sentidos, os sentimentos, os significados e as interpretações que tais sujeitos lhes conferem, como apontam Teixeira e Pádua.³

O trabalho com Relatos Oraís de Vida é caracterizado pela obtenção de dados descritivos, no contato direto do pesquisador com a situação estudada, valorizando-se mais o processo que o produto, preocupando-se em retratar a perspectiva dos participantes, isto é o significado que eles atribuem às coisas e à vida.⁴ Essa metodologia se difere da História Oral

¹ Excertos da entrevista concedida por Alícia Vega, em 17 de outubro de 2017, em Santiago. Todas as citações sem respectiva referência, daqui em diante, configuram-se como parte desta entrevista.

² MEHMY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2017, p.15.

³ TEIXEIRA, Inês A. de Castro; PÁDUA, Karla Cunha. Virtualidades e Alcances da Entrevista Narrativa. *Anais [...] Congresso Internacional Sobre Pesquisa (Auto)Biográfica*, II. Salvador, 2006, p. 02. Disponível em: <http://professor.ufop.br/reginaaraujo/classes/narrativas-docentes-aspectos-metodol%C3%B3gicos-e-formativos/materials/virtualidades> >. Acesso em: 02 mar. 2018.

⁴ RIGOTTO, Raquel Maria. As Técnicas de Relatos Oraís e o Estudo das Representações Sociais em Saúde. *Ciênc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 116-130, jun. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81231998000100116&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 fev. 2019.

Temática e da História de Vida na qual as narrativas são dependentes da memória, dos contornos, imprecisões e, possivelmente, das contradições naturais da fala. Os Relatos Oraís de Vida, mesmo que tenham, com ambas, proximidade, sobretudo com a História de Vida, os relatos não percorrem toda a vida dos sujeitos. Detêm partes, aspectos, ou eliminam certos percursos e trajetórias presentes em determinados períodos ou momentos das vidas dos sujeitos. Em outros termos, podemos dizer que nos Relatos Oraís de Vida não estão todos os percursos e enredos de uma vida, apenas parte deles.⁵

“Tú te apareciste en mi camino y yo me aparecí en el tuyo”⁶

Alícia Vega, intelectual chilena, com atuação importante na criação de projetos de formação estética audiovisual de crianças na América Latina, também estabeleceu raízes profundas com o cinema e a educação. Pesquisadora e historiadora de cinema e por mais de 30 anos foi professora de Apreciação Cinematográfica, pela Universidade Católica, no Instituto Pedagógico e Escola de Arte, da Arquitetura e Artes da Comunicação e também da Escola de Teatro da Universidade do Chile. Como professora no Instituto Fílmico da Universidad Católica do Chile, formou muitos cineastas entre eles, Ignacio Agüero que filmou o documentário *Cien niños esperando un tren*.

Este documentário relata o *Taller de Cine para Niños* e originou-se do convite que Alícia fez a Ignacio Agüero para filmar a exposição dos trabalhos realizados pelas crianças, no final do *Taller de Cine*, em 1986. Agüero ficou muito comovido com o trabalho e propôs a Alícia a filmagem de todo o processo. Interessante destacar que foi a única vez que os talleres foram filmados. Vega disse que permitiu porque conhecia muito o cineasta e sabia de seu profissionalismo e sua sensibilidade para acompanhar os trabalhos. Este documentário, lançado em 1988, foi filmado em 1987, na comunidade Lo Hermida, em Santiago, no Chile. Período da ditadura militar do governo Pinochet, que durou 17 anos, de 1973 a 1990. O documentário transformou-se em uma denúncia da situação da pobreza daquelas famílias, da marginalidade que viviam e o estado policial que eram submetidos. Embora tenha sido censurado, o documentário recebeu prêmios no Chile e em outros países, além de ser considerado um dos mais importantes documentários chilenos. Alícia Vega também escreveu livros importantes como o *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990* (Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006), *Re-visión del cine chileno* (Santiago: Aconcagua; CENECA, 1979) e *Oficina de Cinema Para Crianças* (Rio de Janeiro: Oficina Maval: 2012).

As primeiras entrevistas foram realizadas em Santiago, Chile, entre 16 e 17 de outubro de 2017. Nesse encontro, Alícia pediu a mim e à professora Inês Teixeira para não traduzirmos a palavra *taller* para seu referente em português: oficina. Pois compreendia que o sentido de

⁵ TEIXEIRA, Ines. Anotações de aula. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

⁶ Excertos da entrevista de Alícia Vega, em abril de 2018.

“oficina” não abarca a dimensão do *taller*. Assim, mantemos a palavra em espanhol, como sugere Alícia.

Em abril de 2018, acompanhamos a exposição dos 30 anos do *Taller de Cine para Niños*, totalmente organizado e de responsabilidade de Alícia, que administrou a montagem e definiu cada detalhe da exposição contando com a ajuda de monitores. Durante dois meses, ela e os monitores montaram toda a exposição na Galeria Macchina, na Universidade Católica do Chile, Campus Oriente. Realizamos novas entrevistas com Alícia, com amigos próximos, profissionais e monitores que trabalharam com ela, além do marido, Eduardo Vilches, artista plástico e professor universitário da Escola de Artes da Universidade Católica do Chile.

Alícia nos recebeu para falar sobre o projeto *Taller de Cine para Niños* e nos explicar a exposição. A serenidade, segurança e orgulho diante dos trabalhos realizados por aquelas crianças pobres e invisibilizadas eram perceptíveis em sua fala e em seus olhos. Nosso sentimento foi de que a feitura do *Taller de Cine* ganhou vida, fundiu-se em sua história. A intimidade com o espaço e os objetos nos passou a impressão de que ela estava em casa, que os anos envolvida com o projeto tornou-se indissociável de sua existência.

Na entre-vista, neste colocar a vida à vista, neste estar entre a vida e a narrativa ou entre a vida e o entrevistador, ou ainda neste entre-vistar-este estar à vista do outro, ou neste estar entre si e o outro, neste avistar-se com o outro e consigo mesmo - há um movimento de ambas as partes. Um movimento dos sujeitos em torno de suas vidas, na direção de suas histórias, lembranças, reminiscências, sempre contextualizadas e socialmente construídas, no movimento da vida transcorrida e transcorrendo, deslocando-se no transcurso do tempo. Há um movimento de fala e de escuta próprios dos diálogos, há um movimento de um/a para o/a outro/a dos/as interlocutores/as numa relação de reciprocidade e de troca.⁷

No poema de Pablo Neruda, “Sê”, lemos: “Se não puderes ser um pinheiro, no topo de uma colina, sê um arbusto no vale, mas sê o melhor arbusto à margem do regato.”⁸ Era esse o sentimento que se instalava no espaço, nas falas e nos silêncios que entrecortavam o encontro. O *Taller de Cine para Niños*, aquiesce nossa percepção de que ele, foi gestado com a preocupação de oferecer para essas crianças “o melhor arbusto à margem do regato”, nos dizeres de Neruda. A proximidade com a Cordilheira dos Andes, torna-se um convite à reflexão, ao recolhimento, ao acolhimento e à fruição.

A Galeria Macchina, onde se realizou a exposição, foi criada em 2010 e pertence à Escola de Arte da Pontifícia Universidade Católica do Chile, em Santiago. Nesse local, são realizadas exposições, atividades, conferências, entrevistas com artistas, workshops como complementos do programa acadêmico da instituição. Lá se encontrava a exposição dos 30 anos do *Taller de Cine para Niños*. Em uma manhã de domingo, em 28 de abril de 2018, estávamos na galeria para entrevistarmos Alícia. Em um espaço repleto de lembranças, objetos, fotos que revelam uma história pautada pelo compromisso ético, estético e político pela educação. Uma exposição que ao mesmo tempo em que denuncia as condições

⁷ TEIXEIRA, Inês A. de Castro; PÁDUA, Karla Cunha. Virtualidades e Alcances... *Op. cit.*, p. 02.

⁸ NERUDA, Pablo. Sê. [*S.n.t.*].

socioeconômicas de seu país, que negligenciou o direito a muitas crianças, anuncia e resgata a alegria e a criatividade das crianças. Com olhar atento e vibrante e desenvoltura nos passos, Alícia percorria a galeria. O corpo entrelaçava-se aos espaços, a emoção e a memória seguiam seus movimentos, permanecendo leais aos gestos, provocando a impressão de que jamais soltaria suas mãos daquelas crianças.

Nas primeiras entrevistas, em 2017, Alícia, contou que o *Taller de Cine* foi criado, planejado e, somente com o valor correspondente ao planejado, as sessões iniciaram. Cada sessão foi organizada com um objetivo específico. As crianças também receberam convites para participarem do *Taller*, dessa forma, "los niños supieron desde el comienzo, que tienen, que le ofrecemos juegos, películas, trabajos manuales, actividades comunitarias, colación y muchos amigos, porque van a tener niños que son de otros colegios, o niños de otros cursos" afirmou Alícia.

O programa foi totalmente gratuito e as exigências para as crianças era ter idade entre cinco e onze anos; serem atentos e atentas; terem compromisso e não faltarem com respeito uns com os outros, pois se "le falte el respeto a un compañero o a alguno de los otros monitores se va (niños) para su casa." Interrogada sobre a última exigência, Alícia completou: "nosotros somos taller, así que el taller te está exigiendo esto, al comienzo todo es muy claro y si tú te portas mal en faltarle al respeto a otro no lo consideras tu igual, te vas para tu casa. Y eso lo saben todos y efectivamente se fueron para su casa unos cuantos." Essa regra era válida tanto para as crianças quanto para os monitores.

Importante ressaltar que a exposição foi montada com trabalhos originais, guardados por 30 anos na casa da irmã de Alícia. Ali estava parte da história do Chile, desde a Ditadura Militar do governo Pinochet e sobrevivendo a essa história sombria, permaneceu até 2015. Além da pobreza econômica das crianças e familiares, havia a tristeza da violência política e ideológica. É possível que Vega desejasse redimir o sofrimento tão avassalador instalado em seu país.

Quando o material que compunha o acervo foi levado para a galeria, segundo Manuela Flores, coordenadora da Galeria Macchina, chegaram em caixas que denunciavam um tempo de espera paciente, abrigadas pela poeira e a história. Aquelas caixas guardavam a gestação, o nascimento e as aventuras de um sonho que rompeu o silêncio e criou vida própria. Sonho cimentado pelo afeto, a ética, a estética, a política, a espiritualidade, ao rigor entrelaçados ao amor e ao compromisso inabalável pelas crianças muito pobres do Chile, com profunda convicção de que o cinema lhes proporcionaria beleza, alegria e dignidade. As caixas transportavam sonhos que se materializaram e se transformaram em história.

Percorremos os espaços, perguntamos e ouvimos a narrativa de Alícia, envolvida com a história do *Taller* e os fios da história que se entrelaçaram a sua vida. Buscávamos compreender, também, os significados inauditos e invisíveis que compõem a pedagogia do *Taller de Cine para Niños*. Uma vez que,

É na história das vidas dos sujeitos que os acontecimentos vão adquirindo ordem e sentido e na trama da narrativa estes acontecimentos vão se

articulando em uma sequência significativa, em uma lógica que se desenvolve através de sequências e progressões temporais.⁹

Na partilha de sua experiência, conhecemos mais detalhadamente como o *Taller de Cine* foi constituído e como sua narrativa, articulada em sequência significativa, promovia mais espessura na história. Acompanhando a história podemos compreender o resultado do encontro entre Alícia, as crianças e os monitores.

A parte escura é como o silêncio da música

Alícia nos explicou sobre as atividades do *Taller de Cine para Niños*, que foi organizado em duas etapas: na primeira, as crianças aprendiam sobre a história do cinema; na segunda, conheciam a linguagem do cinema. Criteriosamente planejado, com os espaços limpos, materiais de boa qualidade e bem organizados, os monitores preparados, pontualmente, as crianças eram recebidas.

Para facilitar o reconhecimento, pelas crianças, da função de cada um, os monitores sempre exerciam a mesma atividade, pois, em média, eram 250 crianças e precisavam saber a quem recorrer e o que esperar de cada um. Havia monitores para acompanhar as crianças ao banheiro, no momento de alimentação e, nas brincadeiras com “juguetes que nos regalan y que los tenemos todos con pilas, porque ejemplo, hay muchos niños que les gusta la música y hay pianos eléctricos entonces ahí ellos pueden toquetear,” pontuou Vega.

Alícia estava pronta para a partilha, para narrar a história. Walter Benjamin atribui profundo respeito à experiência e ao narrador, que “figura entre os mestres e os sábios, pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida” que não inclui apenas a própria experiência, mas também a experiência de outras pessoas.¹⁰ Alícia Vega possui acervos e habilidade para as narrativas. Aos 20 anos, conhecia as obras completas de Dostoievski, Tolstói, Shakespeare e outros clássicos da literatura. Estudou cinema, lecionou e pesquisou sobre essa arte. O projeto foi construído com afeto, conhecimento, critério e cuidado de cuidados. A primeira parte do *Taller de Cine para Niños* se inicia conforme relata Alice: “son todos los juegos previos a la invención del cine que es la mitad del taller, la mitad del tiempo que esta puesto ahí en el programa significa que al niño le vamos a enseñar que es la imagen, como se mueve la imagen, el (trasfondo) de que es la imagen.”

Na primeira sessão, O que é uma imagem?

As atividades começavam com o jogo do taumatropo, inventado por William Fitton em 1825, na Inglaterra. Trata-se de um papelão redondo em que de um lado há a imagem de um passarinho e do outro a imagem de uma gaiola. Ao fazê-lo rodar sobre um fio esticado, as

⁹ TEIXEIRA, Inês A. de Castro; PÁDUA, Karla Cunha. Virtualidades e Alcances... *Op. cit.*, p.02.

¹⁰ . BENJAMIM, Walter. O Narrador: considerações sobre a vida de Nicolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Vol. 1. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221.

duas imagens unem-se deixando a impressão de que o passarinho está dentro da gaiola. Alícia, então, esclarecia que tal fenômeno era devido à "persistencia de la imagen en la retina que uno sigue viendo durante un momentito una imagen cuando ya ha pasado y pero se junta una con otra y le provoca entonces el movimiento del taumatropo." Compreendendo o movimento, as crianças fabricavam seu próprio taumatropo. Na exposição, nos mostrava alguns trabalhos originais e as imagens eram ampliadas para facilitar a visão e a observação pelas crianças.

A sala de exposição da História do Cinema ficou repleta de trabalhos das crianças, imagens com histórias do cinema como, por exemplo, os irmãos Lumière, equipamentos cinematográficos, objetos como uma gaiola com passarinho, chapéus de Charles Chaplin, filmadora, projetores, fotos de crianças vestidas de Charles Chaplin e dos irmãos Lumière.

Jogos criados por Alícia ensinavam sobre o processo da imagem e a história do cine além de, em cada sessão, assistirem a uma película. As crianças registravam a atividade do dia, a película assistida, o nome do diretor, o ano em que foi produzido e o país. O Projetor Victor-Kalart, dos Estados Unidos da América, estava exposto para explicar que todas películas assistidas no *taller* eram de 16 milímetros, assim como as usadas pelos irmãos Lumière. Gradativamente compreendíamos seu processo de ensino e aprendizagem. Alícia nos mostrou os jogos criados para o *taller* como, por exemplo, o Jogo do Diabo. Esse jogo consta de uma imagem do século XVII para a qual se deve olhar fixamente. Depois é entregue um cartão para a criança e pede-se, também, que ela o olhe fixamente. Ao retornar o olhar para a primeira imagem, é possível ver o Diabo Negro invertido. Depois as crianças observavam a imagem ampliada na parede e cada uma a desenhava como que a perceberam.

Os cuidados com os detalhes das sessões sobressaltavam à medida que Alícia percorria o labirinto do tempo. Para propiciar uma boa imagem "...ellos tuvieran una observación del cine en las mejores condiciones posibles y sala siempre estuvo herméticamente cerrada de manera que la veían en la oscuridad que les permitiera a ellos la concentración."

Interessante destacar o zelo e profissionalismo decorrentes do conhecimento, da entrega e, essencialmente, do afeto e respeito pelas crianças que sobressaltavam na fala e análise de Alícia. Era preciso um espaço hermeticamente fechado, um lugar escuro, para que as crianças pudessem ver com clareza e se concentrassem. Segura de sua decisão, ela ressalta: "se pone negra no es que este mala la película, es una señal como el punto aparte les decíamos, como el silencio en la música." A parte escura é como o silêncio da música!

Inserida em sua própria história e com gestos sem hesitação, Alicia caminhava, narrava, mostrava os jogos criados, os materiais e objetos utilizados e as atividades realizadas pelas crianças. Havia alegria e orgulho da criançada que aceitara o convite. Juntas, vivenciaram momentos de prazer e dignidade coletiva. Adentraram na magia do cinema. Aventuraram-se. Criaram possibilidades para uma história que teimava em não existir.

Vimos no Jogo do Zootropo, o passo a passo do uso da construção de imagens. O Jogo do Rolo Mágico nos apresentou um desenho feito exclusivamente para o *taller*, por um diretor de animação da Televisão Nacional, José Domingo Ulloa e Fernando Krahn, desenhista chileno,

radicado em Barcelona e já falecido. As crianças criavam seu Rolo Mágico, guardado e identificado um por um. Conheceram a história do quinetoscópio e sua réplica, criado pelo filho de Alicia, o Manoel. Ao chegar na parte da invenção do cinema, a película exibida foi a “A saída de fábrica”, dos irmãos Lumière.

Claro, La llegada del tren, aquí están las seis películas de las seis primeras películas que ellos las daban. En orden indistinto así que nosotros elegimos para los niños la llegada del tren a la estación para que la trabajaran más porque era más dinámica.

Em todas as sessões, as crianças fizeram desenhos de alguma película, mas quando viram os irmãos Lumière no quinetoscópio, elas transbordaram de alegria. Viram a imagem se movendo, sem pedir permissão. A magia instalou-se no espaço e no coração da criançada. Os Irmãos Lumière ressurgiram e pertenciam ao *Taller de Cine para Niños*.

No filme, *O carteiro e o poeta*, Pablo Neruda indaga ao carteiro porque ele se apropriou de um poema que era dele. Completamente enamorado por Beatrice Russo, Mário, o carteiro, não hesitou e respondeu: “a poesia não pertence a quem a escreve, mas àqueles que precisam dela.”¹¹ Naquela sessão, os irmãos Lumière pertenciam ao *Taller* e à imaginação dos meninos e meninas. No programa, foram produzidas fantasias dos irmãos Lumière para as crianças, um cenário de cinema e fabricaram ingressos e dinheiro que foram entregues para a criançada. Quando as crianças compravam ingressos, os “irmãos Lumière” recebiam o dinheiro, entregavam os ingressos e devolviam o troco com duas moedas de “ouro”, com chocolate dentro. Nesse dia, as crianças assistiram as películas criadas por eles. Teatro, cinema, fantasia e muita emoção foram os recursos didáticos utilizados para as crianças aprenderem sobre a história do cinema.

Mas, havia muito mais. A criatividade de Alicia e os afetos pareciam não ter limites. Conhecendo o significado da imagem e o que era um fotograma, as crianças receberam pedaços de fotogramas, brincaram e viram a diferença entre um celuloide e um fotograma. Posteriormente, foi entregue a elas um “fotograma” feito de papel-cartão. Os alunos criaram sua própria história por meio de desenhos no “fotograma gigante”, cujo tema era definido por elas próprias. Normalmente, abordavam temas polêmicos vivenciados pelas suas comunidades ou pelo país. Em 1987, por exemplo, as histórias criadas relacionavam-se aos protestos, decorrentes da vivência da população, que protestavam contra as agressões dos militares, no período da Ditadura Militar. Fizeram individualmente a história, desenharam e, posteriormente, juntaram as histórias de todos, colaram e construíram uma centopeia de fotogramas, *La cuncuna*, nome escolhido porque ela tem muitas pernas. A criançada entrou debaixo da *Cuncuna* e passeou nas ruas da comunidade. A película caminhou e arrancou alegria dos participantes e das pessoas que viam a *Cuncuna* passar.

Concluída a dinâmica da primeira parte do *Taller de Cine para Niños*, a história do cinema, era momento para aplausos e admiração. A criançada preparava os convites, para a

¹¹ O carteiro e o poeta. (Filme). Direção: Michael Radford. Produção: Mario Cecchi Gori; Vittorio Cecchi Gori; Gaetano Daniele. Itália, França, Bélgica, 1996.

primeira exposição, com desenhos e entregava aos familiares. Antes de iniciar a exposição, brincavam de cozinheiros e preparavam um coquetel como se fosse para servir aos convidados. Concluída a tarefa eram avisados que o banquete seria servido para eles e elas, os convidados especiais e merecedores do *Banquete do Taller de Cine!*

Destacamos que Alícia contou que as crianças possuíam muita dificuldade para entenderem que tinham direito ao *taller* e a tudo que estava incluído. O *Taller de Cine* não era uma atividade obrigatória, e como eram muito pobres, acostumadas à invisibilidade, a pertencerem ao não-humano, a não terem direitos, não se reconheciam com direitos, não se sentiam com direito à dignidade, inclusive com direito à arte.

O espaço reservado para o *taller* se transformava em uma sala de exposição. As atividades realizadas eram expostas, devidamente identificadas e os desenhos pregados na parede, para que as crianças pudessem admirar os próprios trabalhos e os dos companheiros. Era um momento especial para mirarem a si mesmos. Com os nomes devidamente identificados, pais, avós e irmãos também foram aplaudir e contemplar os trabalhos e as fotos dos filhos, dos netos e dos irmãos.

“Yo te regalo esto que yo tengo, y tú verás que haces con él”

Nas sessões da linguagem do cinema, a dinâmica do trabalho permaneceu a mesma, embora novos elementos sejam incorporados ao processo. No segundo andar da galeria estava a exposição da Linguagem do Cinema. Ao subir as escadas, Alícia mostra o Jogo das Máscaras e explica que algumas crianças tinham dificuldade de entender a escala de planos, por isso, o primeiro plano era o da imagem: “cuando estudiamos la planificación en la escala de planos, les enseñe lo que era el primer plano, que el rostro de una persona llenaba el fotograma y se veía solamente la cara eso es un primer plano.” Para explicar o primeiro plano, foi criado o jogo em que se entrega cartões para que as crianças possam construir uma máscara do tamanho do rosto. A máscara criada é o primeiro plano.

À medida que sentia que os alunos tinham alguma dificuldade, Alícia avaliava a metodologia e o material didático mais adequados para serem utilizados. Investigava qual o caminho a percorrer para ensinar. Alícia nos fornece pistas importantes que mostram que as crianças têm capacidade de aprender, no entanto, é preciso estar atento para entender qual o método adequado para um determinado grupo. Pois cada sujeito possui determinadas habilidades e não há como uniformizar os métodos e os recursos didáticos.

Acompanhávamos os passos e a narrativa de Alícia. Ela apontou para um travelling, que segundo ela, era o mesmo que aparece no documentário *Cien niños esperando un tren*. A atividade para fazer uma película,

entonces este es el montaje que les hicimos siempre del travelling. Cuando teníamos los movimientos de cámara, los movimientos de cámara que está aquí no los pudimos poner en la película porque son movimientos de cámara. Entonces hicimos esto que corresponde a lo que era el travelling, que lo

hacíamos afuera y si estaba lloviendo adentro, pero que hubiera un objeto con ruedas.

Atenta às atividades práticas, ao brincar, ao procurar despertar a curiosidade, a sensibilidade e a criatividade, o *taller* envolvia as crianças. Após a primeira atividade com o *travelling*, as crianças faziam uma maquete, utilizando caixas de fósforos com a imagem da Cordilheira, faziam estradas e carrinhos que a circulavam "...en una superficie que le poníamos de rieles para travelling y también hicieron estas casas e hicieron estos personajes para filmarlos cuando ellos pasaban con el travelling y ahí atrás tenemos la Cordillera de los Andes." O *Taller de Cine para Niños* era um mundo encantando para onde a meninada deslocava-se. Iam para diferentes lugares, embora seus pés estivessem cravados no chão.

Atividades coletivas e individuais, envolvimento do grupo, imaginação, alegria e curiosidade eram resgatadas pelas lembranças de Alícia e pelo material exposto na galeria. Películas variadas eram exibidas, jogos e desenhos, registrados. Ao final de cada *taller* havia um registro do que fizeram no dia e o que aprenderam. "Entonces cada uno anota la película que vio y así van aprendiendo que hay un director, que tiene una fecha, que es de un país". Depois de todo o registro, cada criança guardava em sua pasta que fora entregue no primeiro dia de aula.

Vega explicava que em uma película há uma escala de planos. A planificação, para ensinar a escala de planos, "les enseñábamos que existe una escala de planos, que existe un plano general, un plano medio, un plano americano y un primer plano." As crianças escolhiam qual plano iria desenhar. O exercício era feito por meio de teatros com personagens como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho.

Aprenderam sobre as angulações, aprenderam o que era uma câmara alta, baixa e normal. Imagens eram entregues para que fossem recortadas de acordo com o ângulo solicitado. Como acharam complicado, eles mesmos pegaram um papel e desenhavam. Aprenderam sobre montagem, "...entonces hay dos imágenes que están contando algo entre ellas, hay una relación entre dos imágenes, ahí el argumento y después el juego de inventar una película, entre medio de esto, del argumento."

Houve a brincadeira de filmar. Embora no *taller*, as crianças não tenham realizado atividades com filmadoras reais, havia filmadoras criadas por elas. Para a atividade de filmagem fizeram um teatro da Chapeuzinho Vermelho, *Caperucita Roja* para o exercício com a câmara alta. Como eram muitas crianças, três meninas vestiam de Chapeuzinho Vermelho, havia o Lobo Mau, a Vovozinha e o Caçador. Às vezes as histórias variavam. A história de Branca de Neve e os sete anões, por exemplo, foi usada em outros *talleres*, com as personagens características da história. Aprenderem sobre a estrutura necessária para o trabalho do diretor, o que dirigia toda a filmagem. Na sessão sobre os cinegrafistas, as crianças vestiam os jalecos laranja ou gorros, para se caracterizarem. Havia equipe de sons, com gravadores.

Aquí tuvimos ejercicios de montaje [...] claro entonces hay dos imágenes que están contando algo entre ellas, hay una relación entre dos imágenes, ahí el

argumento y después el juego de inventar una película, entre medio de esto, del argumento y del:: hacer una película fuimos al cine, aquí entre medios fuimos al cine y ellos cuentan en un documental paso por paso como fue la ida al cine, la película se llama Hoy Fuimos al Cine, Hoy Vamos al Cine.

Toda a dinâmica do *Taller de Cine* com aprendizagem da história do cinema e, posteriormente, a linguagem do cinema ocupou o espaço de salas e capelas durante vinte semanas do *taller*. Era o momento de fazerem a segunda exposição. A criançada havia aprendido que os trabalhos seriam expostos e cuidavam cada vez mais de fazerem todas as atividades com mais cuidado. Além de estarem mais envolvidos/as, sabiam que familiares e pessoas da comunidade iriam vê-los, ver todos os trabalhos e novamente aplaudi-los. Novamente havia a atividade de fazerem o coquetel e banquetear, pois eram os principais convidados e merecedores do *Banquete do Taller de Cine*. Logo após a exposição começar, os convidados também nobres adentravam o espaço: pais, avós, irmãos, tios e outros membros da comunidade. Nessa exposição, todas as atividades realizadas nos *talleres* estavam expostas, “la gente iba claro, iban las abuelas, iba toda la gente a verlos, era un acontecimiento [...] era muy bonito.”

Finalmente era o dia de verdadeiramente celebrar o cine. Em rituais lentos e gradativos, acompanhados de Alícia, as crianças percorreram “o país das maravilhas”. Em uma cerimônia cuidadosa, foram convidados a celebrarem o cine: “Hoy Vamos al Cine!”.

y cuando los niños al final van al cine, ‘Hoy vamos al cine’, es porque ellos han hecho todo este recorrido antes acerca de la imagen y del movimiento. Entonces cuando van al cine es porque ellos saben exactamente a que van, no es un regalo de llegar y llevarlos no más y darle una Coca Cola.

Interessante apontar que o convite para irem ao cinema não é apenas um presente, um momento de confraternização. Há, também, um propósito pedagógico e uma experiência estética. Após terminarem a trajetória sobre a história e linguagem do cinema é momento de vivenciarem em sua plenitude. Vamos ao cine!

O grande mérito dos irmãos Lumière foi fazer um espetáculo coletivo. O cinema não é para só uma pessoa ver. Ele provoca uma emoção naqueles que estão vendo e isso se transmite, é um chamado para que várias pessoas vejam simultaneamente e entre elas surja uma cumplicidade. São pessoas que talvez nunca mais se vejam, mas naquele momento estiveram ali como estivessem estado juntas frente a um tremor ou o por do sol. [...] Há aspectos de um filme que, pela reação do grupo, se assumem comuns, transcendem nossa própria experiência. Isso permite que a percepção de cada um possa aumentar.¹²

Na terceira e última exposição, os rituais eram os mesmos das exposições anteriores, porém como era finalização dos trabalhos havia a entrega dos diplomas e prêmios pela assiduidade. Entre os aplausos e a admiração dos familiares, da comunidade e das próprias crianças, Alícia, com o *Taller de Cine para Niños*, lançou outras luzes ao processo de desenvolvimento da comunidade. Indubitavelmente, através da admiração pelas crianças, os familiares também se orgulhavam de si mesmos e se sentiam como sujeitos de direitos.

¹² VEGA, Alícia. *Oficina de Cinema para Crianças*. Trad. Fernanda Omelczuk. Rio de Janeiro: Mavral, 2012, p. 98.

Lampejos de resgate da cidadania atravessarem a porta e a história da comunidade. O presente de Alicia produzia significados.

A boniteza de mãos dadas com a decência

O saber fundante da prática educativa se entrelaça ao sonho que alimentamos por uma sociedade ideal e a busca por caminhos que levem ao processo formativo do indivíduo. A dinâmica está no campo da partilha, da confiança no outro, na crença de que podemos construir e transformar a realidade em busca de um mundo melhor. Para um projeto educativo, é preciso fazer opções pedagógicas, considerá-las como parte integrante de um posicionamento político que vise à promoção do desenvolvimento dos sujeitos inseridos em contextos socioculturais concretos. Pensar e atuar no campo da educação, enquanto atividade social prática de humanização de pessoas, implica responsabilidade social e ética. "É preciso dizer não apenas o porquê fazer, mas o quê fazer e como fazer."¹³

Na exposição do *Taller de Cine para Niños* e na entrevista concedida, Alicia nos ensinou sobre o porquê de seu projeto, o que fazer para retirá-lo do papel e se transformar em realidade e como fazer. Em todas as sessões, as crianças atuaram ativamente: recortaram, desenharam personagens, criaram histórias, jogaram, assistiram a filmes, aprenderam e analisaram as películas, brincaram, compartilharam, seguiram regras, registraram as aulas. Essas crianças, aproximadamente, seis mil e quinhentas, além de conhecerem a história do cinema e a linguagem do cinema, aprimoraram o conhecimento estético, ético, afetivo e político. Aprenderam, também, que a dignidade e a gratuidade não podem ser indissociáveis da nossa existência.

Alicia nos fornece elementos para entendermos que o diálogo, a partilha, o conhecimento e o ludicidade vivenciada entre os pares permitiu a essas crianças transporem o tempo e o espaço da violência para se entrelaçarem ao tempo e ao espaço da comunhão. A atuação pedagógica e o posicionamento político de Alicia se aproximam do de Paulo Freire, quando ele assegura que,

Um dos saberes primeiros, indispensáveis a quem, chegando a favelas ou a realidades marcadas pela traição a nosso direito de ser, pretende que sua presença se vá tornando convivência, que seu estar no contexto vá virando estar como ele, é o saber do futuro como problema e não como inexorabilidade. É o saber da História como possibilidade e não como determinação. O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências.¹⁴

¹³ LIBÂNEO, José Carlos. Como as teorias pedagógicas são revisitadas pelo debate contemporâneo na Educação. In: Libâneo, José C.; SANTOS, Akiko (orgs.). *Educação na era do conhecimento em rede e transdisciplinaridade*. Campinas, SP: Alínea, 2005, p. 21.

¹⁴ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 30.

O cuidado permanente com a criança, o olhar atento à liberdade integra-se em sua pedagogia humanista, cujo saber fundante consiste no entendimento de que todos os seres humanos têm o direito à cidadania. Portanto, é preciso defender e propiciar uma prática educativa que não negligencie a educação das crianças, dos jovens e dos adultos pobres, que vivem no limiar entre o humano e o não-humano, impulsionando o resgate da dignidade a todos. A educadora, feminista e poetisa chilena, Gabriela Mistral, que em meados da década de 20 até o final da década de 50, defendeu, da mesma forma, o direito à educação dos indígenas, camponeses e comunidades pobres do Chile e todos os povos da América Latina, ensinou que:

A la actual generación le estremece de horror la idea de marcar brutalmente a seres humanos con un indeleble estigma de infâmia, deshonra e inferioridade. Pero tampoco tenemos derecho a grabar en la mente de ningún ser humano la sugestión de inferioridad. Uno de los mayores danos que se puede causar a un hombre es convencerle de que nada vale, de que no tiene a su alcance probabilidad alguna de adentanto y de que en su vida llegará a ser cosa de provecho.¹⁵

Alícia gestou seu projeto convencida de que cada criança possui capacidade cognitiva, ética, estética e política dentro de si mesma e que as potencialidades são individuais. As políticas públicas e os educadores devem promover, despertar e fortalecer essas habilidades e princípios. Zelar pelas crianças para que elas possam resgatar o amor a si mesmas, suas potencialidades e cravar o sentimento de pertencimento à polis. Aprender e ensinar, incansavelmente, que o ser humano “es más que una planta más que un cachorrito abandonado en la basura [...] y que cada uno se va desarrollar de acuerdo a las capacidades que tenga”, nos dizeres de Alícia.

Possuímos elementos suficientes para entendermos que Alícia nos ensina que a utopia é forte aliada de quem se dispõe a ensinar. Que a atenção, o zelo e a defesa incansável pela humanização é sempre uma possibilidade e uma responsabilidade, o que, também, defende Freire:

Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade.¹⁶

A pedagogia de Alícia é pautada no rigor e na partilha e o fio que entrelaça seu trabalho é o conhecimento, a sensibilidade, a intuição e gratuidade dos gestos. Alicerçada pelo planejamento, pelo rigor com o ato de educar e por amor trabalhou com convicção de que todas as crianças são dignas da inserção nos espaços sociais, entre eles o da emoção, da alegria e da arte. Enquanto percorria os labirintos do tempo, Alícia, uma mulher Latino-Americana com muitas experiências para compartilhar, nos ensinou que, no *Taller de Cine para Niños* a boniteza, nunca soltou as mãos da decência e da seriedade.

¹⁵ PFEIFFER, Ernesto; WARNEKEN, Cristian (orgs.). *Gabriela Mistral: Pasión de enseñar*. Valparaíso: Universidade de Valparaíso, 2017, p.39.

¹⁶ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia... Op. cit.*, p.13.

Referências Bibliográficas

BENJAMIM, Walter. O Narrador: considerações sobre a vida de Nicolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Vol. 1. Serie Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A entrevista compreensiva: um guia para a pesquisa de campo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LIBÂNEO, José Carlos. Como as teorias pedagógicas são revisitadas pelo debate contemporâneo na Educação. In: LIBÂNEO, José C., SANTOS, Akiko (orgs.). *Educação na era do conhecimento em rede e transdisciplinaridade*. Campinas, SP: Alínea, 2005.

MEHHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2017.

NERUDA, Pablo. Sê. [S.n.t.].

PFEIFFER, Ernesto; WARNEKEN, Cristian (orgs.). *Gabriela Mistral: Pasi3n de ensinar*. Valparaíso: Universidade de Valparaíso, 2017.

RIGOTTO, Raquel Maria. As Técnicas de Relatos Oraís e o Estudo das Representações Sociais em Saúde. *Ciênc. saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 116-130, jun. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81231998000100116&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 fev. 2019.

TEIXEIRA, Inês A. de Castro; PÁDUA, Karla Cunha. Virtualidades e Alcances da Entrevista Narrativa. *Anais [...]. Congresso Internacional Sobre Pesquisa (Auto)Biográfica*, II. Salvador, 2006. Disponível em: <http://professor.ufop.br/reginaaraujo/classes/narrativas-docentes-aspectos-metodol%C3%B3gicos-e-formativos/materials/virtualidades> >. Acesso em: 02.mar. 2018.

VEGA, Alícia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VEGA, Alícia. *Oficina de Cinema Para Crianças*. Trad. Fernanda Omelczuk. Rio de Janeiro: Oficina Maval, 2012.

VEGA, Alícia. *Re-visi3n del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua; CENECA,1979.