

**"Quando eu olhei, eu cheguei a me emocionar" -
Experimentações com a pedagogia do dispositivo e o cinema de
arquivo.**

**"When I looked at it, I even got emotional" - Experiments with
device pedagogy and archival cinema.**

**"Quand je regardais, j'étais ému" - Expérimentations de la
pédagogie du dispositif et du cinéma d'archive.**

**"Cuando miré, me emocioné" - Experimentos con la pedagogía
del dispositivo y el cine de archivo.**

Flávio José de Moraes Junior

Universidade Federal Fluminense

Resumo

O presente artigo pretende refletir sobre o processo de desenvolvimento e produção da Oficina Cinema de Arquivo, realizada entre 2020 e 2021, com a participação de 20 estudantes da rede municipal de educação do Rio de Janeiro, Brasil. A oficina propôs aos participantes a construção de um filme-ensaio, elaborado a partir da narração e do material de arquivo dos próprios educandos. Debateremos aqui questões teóricas em torno do escopo da oficina e analisaremos sua produção a partir do curta-metragem realizado pela estudante Julianna Lopes, de 14 anos.

Palavras-chave: Pedagogia do dispositivo, Memória, Cinema de Arquivo.

Abstract

The present article intends to reflect on the development and production process of the Archive Cinema Workshop, held between 2020 and 2021, with the participation of 20 students from the municipal education network of Rio de Janeiro, Brazil. The workshop proposed to the participants the construction of a film-essay, elaborated from the narration and archive material of the educators themselves. Here we will discuss theoretical issues around the scope of the workshop and analyze its production based on the short film made by 14-year-old student Julianna Lopes.

Keywords: Device Pedagogy, Memory, Archive Cinema.

Résumé

Le présent article se propose de réfléchir au processus de développement et de production de l'atelier de cinéma d'archives, organisé entre 2020 et 2021, avec la participation de 20 étudiants du réseau éducatif municipal de Rio de Janeiro, au Brésil. L'atelier a proposé aux participants la construction d'un film-essai, élaboré à partir de la narration et du matériel d'archive des éducateurs eux-mêmes. Nous discuterons ici des questions théoriques relatives à la portée de l'atelier et analyserons sa production à partir du court-métrage réalisé par l'élève Julianna Lopes, 14 ans.

Mots-clés: Pédagogie du dispositif, Mémoire, Cinéma d'archive.

Resumen

El presente artículo pretende reflexionar sobre el proceso de desarrollo y producción del Taller de Cine de Archivo, realizado entre 2020 y 2021, con la participación de 20 estudiantes de la red municipal de educación de Río de Janeiro, Brasil. El taller propuso a los participantes la construcción de una película-ensayo, elaborada a partir de la narración y el material de archivo de los propios educadores. Aquí discutiremos cuestiones teóricas en torno al alcance del taller y analizaremos su producción a partir del cortometraje realizado por la alumna Julianna Lopes, de 14 años.

Palabras clave: Pedagogía del dispositivo, Memoria, Cine de archivo.

Introdução

Em que ano você nasceu? Quem é você? O que você mais deseja? São estas as três perguntas que o cineasta polonês Kieslowski realiza para diversos personagens de seu curta-metragem *Gadajace Glowy / Cabeças que Falam* (traduzido também como *Entrevistas*) (1980). O filme, realizado próximo da dissolução da República Popular da Polônia, reproduz essas mesmas três perguntas para pessoas de diferentes classes e gêneros, fazendo uma progressão por diferentes idades, da criança ao idoso, e narrando, por meio de respostas individuais às três perguntas, a história de uma geração polonesa.

O filme foi um dos últimos documentários realizados pelo cineasta, que abandonou o gênero fílmico por questões éticas, já que a conjuntura a partir da década de 1980 na Polônia colocava em risco os próprios personagens envolvidos na realização, algo que ocorreu em algumas de suas produções. Talvez por isso, *Gadajace Glowy* (1980) seja um filme voltado à luta do indivíduo e seus desejos, uma trama atenta às questões filosóficas sobre a vida, tocando no tema político do país de forma tangencial.

Impactante e dinâmico, o documentário é construído a partir de uma premissa baseada em um simples conjunto de regras, podendo ser considerado um filme-dispositivo. Segundo o artigo "A pedagogia do dispositivo: pistas para criação com imagens", os filmes-dispositivos apresentam "a abertura ao acaso, a perda da centralidade do realizador, a invenção de um conjunto de limitadores no lugar de um tema, o recorte espacial e temporal fortes" (Migliorin *et al*, 2019, p.01). A obra de Kieslowski não corresponde exatamente a esse modelo descrito pelos autores no artigo supracitado, mas acreditamos que ela pode ser denominada como um filme-dispositivo, tendo em vista os seguintes elementos: 1) A sua metodologia prévia, utilizada como guia de contato com a realidade - as três mesmas perguntas feitas para pessoas de idades distintas, progredindo da criança com um ano de idade à senhora de 100

anos -;2) A abertura ao acaso, balizada por uma situação específica em um “conjunto de limitadores”; 3) Os recortes temporal e espacial específicos.

Migliorin (2006) indica que o filme-dispositivo pode ser considerado parte do cinema-verdade, iniciado na década de 1960, tendo como um dos principais expoentes o cinema de Jean Rouch. “Assim como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dão com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado.” (Migliorin, 2006, p. 9).

Inspirado no dispositivo fílmico colocado em prática no curta-metragem *Gadajace Glowy* (1980), isto é, em seu jogo de perguntas e respostas, idealizamos um dispositivo de cinema voltado para a prática pedagógica. Utilizamos como inspiração o livro *Hipótese Cinema* (2008), de Bergala, no qual o autor discorre sobre a experiência da aplicação do cinema enquanto disciplina nas escolas de nível básico na França, coordenada pelo próprio autor nos anos 2000. Bergala (2008) desenvolveu princípios pedagógicos inovadores, rejeitando o modelo tradicional expositivo, colocando o cinema como uma prática artística e propondo atividades em que o educador e o educando vivenciam juntos o processo cinematográfico.

Da perspectiva de Bergala (2008), o cinema precisa sair de um lugar comum, no qual essa arte é utilizada como um método alternativo para o aprendizado de outras áreas de conhecimento. Não que o cinema não deva suscitar debates temáticos, mas, para o olhar de Bergala, é preciso compreender as obras fílmicas enquanto obras de arte que oferecem um modo narrativo, um estilo, que mobilizam conceitos e convenções da linguagem cinematográfica. Bergala (2008) propõe a análise criativa na escola de filmes reconhecidos pelo seu valor artístico, um movimento de cocriação com os diretores dos filmes, por meio do qual educadores e educandos imaginam juntos o plano que poderia ter sido realizado, as possíveis escolhas dos diretores. É uma aposta no sentido de que os próprios filmes têm uma pedagogia que oferece múltiplas possibilidades de aprendizado, a pedagogia do cinema.

A ideia de formular um dispositivo de cinema voltado para estudantes foi inspirada na metodologia do projeto “Inventar com a Diferença”, que, segundo Migliorin *et al.* (2021), está centrada na noção de dispositivos. Os dispositivos

estabelecem um conjunto simples de regras que provocam os educandos à criação, oferecendo abertura para variados temas e assuntos. Um exemplo é o dispositivo chamado Minuto Lumière: um exercício que propõe aos participantes realizar um plano fixo sobre o tripé, sem som, com duração de no máximo 1 minuto. Desta maneira, criam-se condições análogas às dos filmes dos irmãos Lumière, do final do século XIX. Cada estudante realiza um Minuto Lumière, tendo em vista as regras e as possibilidades de criação. O mais relevante não é o resultado da criação cinematográfica dos estudantes, mas o processo de resolução dos problemas colocados pelos dispositivos cinematográficos.

Os dispositivos introduzem questões fundamentais do cinema como: o que filmar, o que não filmar, de que forma dispor os elementos frente à câmera, etc. A resolução do problema colocado pela dinâmica demanda aos educandos o ato de criação, que engloba questões sociais, políticas e estéticas. É uma maneira de produzir uma relação dos educandos e educadores com a criação artística cinematográfica e com um ambiente de análise cinematográfica, visto que os materiais produzidos pelos educandos são assistidos e debatidos conjuntamente em sala de aula.

Inspirado no documentário de Kieslowski e na pedagogia do cinema, em 2020, idealizei a oficina "Cinema de Arquivo", na qual, a partir dos arquivos dos próprios participantes da dinâmica, elaboramos curtas de entre 1 e 2 minutos, tendo como guia as perguntas: "Quem é você?" e "O que é memória?". No curta-metragem *Gadajace Glow* (1980), as respostas das crianças às perguntas do diretor chamam a atenção logo no início: as respostas da criança não nominada de 4 anos de idade: "- Quem é você? - Eu não sei. - O que você deseja? - Pintar uma casa, ter uma casa." ou de Waldek: "- Quem é você? - Eu sou Waldek- O que você deseja? - Nada!" geram um impacto na noção comum sobre o que é ser criança, apresentam uma força discursiva por seu realismo - algo bem distante da representação adulta do que é ou pode ser o pensamento de uma criança. Durante a elaboração da proposta, tive uma enorme curiosidade para saber como crianças e adolescentes da periferia do Rio de Janeiro, em 2021, reagiriam a perguntas como estas.

Em 2021, o projeto foi contemplado pelo Prêmio Arte & Escola, financiado pela Lei Aldir Blanc e administrado pelo Município do Rio de Janeiro. Como contrapartida, atendemos a 20 estudantes do Núcleo de Artes Dr. Dilson Alvarenga de Menezes, localizado no bairro de Cosmos, periferia do Rio de Janeiro.

Singularidade acidental

Embora o dispositivo “Cinema de Arquivo” tenha sido inspirado na pedagogia do dispositivo, o seu formato e metodologia apresentam algumas singularidades. Estas diferenças não foram escolhas pedagógicas tomadas por uma discordância metodológica. No momento em que passei a experienciar práticas relacionadas ao cinema e a educação não formal, não tinha como foco a busca pela pesquisa teórica, buscava um processo de experimentação com educação e o cinema.

Durante a experiência com a prática educativa, tive acesso a pesquisas importantes que vêm sendo desenvolvidas na academia brasileira, como experiências e reflexões teórico-metodológicas em torno da prática cinematográfica no campo da educação. Um amplo trabalho de pesquisa que estou começando a conhecer, iniciando uma investigação que tem por objetivo assimilar uma base científica para o aprimoramento de práticas educativas com o cinema.

Neste artigo, não há intenção de analisar cada distinção da pedagogia do dispositivo em relação à oficina, mas de indicar algumas semelhanças e diferenças principais, buscando apresentar características de ambos os objetos. O artigo “Cinema de Grupo, Notas de uma prática entre Educação e cuidado” apresenta 6 preceitos centrais da pedagogia do dispositivo, segundo Migliorin *et al* (2020):

- 1) Trabalhar com os gestos mínimos do cinema sem a necessidade de uma “cultura cinematográfica” - um dispositivo
- 2) ver juntos o que foi produzido por quem participa sem identificar quem fez cada imagem,
- 3) partir das imagens e dos sons e não do texto,

4) fazer do cinema um artifício relacional com o outro, com a cidade ou com a própria tecnologia, em diálogo com toda uma tradição do documentário,

5) filmar sem temas, mas com desafios formais e de relação, 6) estar aberto ao acaso. (p. 4)

Na oficina Cinema de Arquivo, a produção também parte de gestos mínimos que não demandam do realizador uma cultura cinematográfica prévia. Em uma produção igualmente coletiva, os participantes compartilham imagens e realizam os filmes sob as mesmas regras e limitações. O participante cria imagens, seleciona arquivos de vídeos e fotos de seu acervo pessoal identificando a imagem como parte de sua história individual, o que caracteriza uma distinção em relação à noção de cinema de grupo, sobretudo em relação à não identificação da autoria das imagens. Outra diferença está nas perguntas realizadas e no tema em torno da autonarrativa e do arquivo que, embora ofereçam uma abertura ampla para realização da resposta, delimitam o conteúdo dos filmes e não apenas sua forma.

Não se trata de defender uma maneira de fazer ou não um dispositivo, até porque, como foi dito anteriormente, as distinções que a Oficina Cinema de Arquivo apresentou em sua produção têm mais relação com o acaso do que com uma posição marcada dentro desse debate.

No artigo Cinema de Grupo, os autores indicam o porquê de não atribuir a autoria das imagens na prática do cinema de grupo. Essa não identificação implica, sobretudo, em um distanciamento entre aquele que fez a imagem e a mesma, uma ruptura em relação ao "eu". Nesse contexto, o realizador ou realizadora poderá analisar a imagem como uma produção coletiva, externa. Como indica Migliorin *et al* (2020):

A não revelação da autoria altera a experiência de ser visto por outros, encorajando, principalmente no início do grupo, um arriscar-se na sua própria criação uma vez que suaviza o condicionamento entre o fazer e a expectativa de recepção do gesto de criação(...).Essa liberação da pessoa causa um deslocamento na conversa que permite uma liberdade e uma circulação da palavra sensivelmente maiores se comparamos com as experiências em que o peso da autoria

recai sobre o sujeito. Assim, nesse modo de ver juntos, guardamos distância da tendência personológica com que geralmente lidamos com a criação, em que a pessoa se vê levada a defender suas escolhas e a comparar resultados, e nos mantemos, ao contrário, numa lógica processual, onde quem cria não deve explicações (p. 154)

A abordagem pedagógica, que busca construir certa distância de uma prática personalista, não deseja a ausência do indivíduo na criação cinematográfica, mas um deslocamento desse indivíduo do centro do debate e das questões. Essa abertura cria um espaço convidativo para o outro, o desconhecido, humano ou não. Um direcionamento para uma prática pedagógica mais conectada com o coletivo e a alteridade.

Em nossa oficina, atribuímos a autoria ou o pertencimento da imagem a quem a produziu. Quando as imagens são digitalizadas, buscamos atribuir a autoria a quem realizou a fotografia, entretanto, no contexto doméstico, muitas vezes essas informações se perdem. A oficina trabalha com fotos e vídeos realizados pelos participantes, bem como arquivos selecionados por eles próprios. O envolvimento do "eu" em nossa oficina é central, já que tratamos de arquivos pessoais, invenção de autonarrativas com imagens, vídeos e o áudio de duas respostas a duas perguntas: "quem é você?" e "o que é memória?". No entanto, esta centralidade na autonarrativa não pode ser compreendida fora do contexto social e político em que a oficina estava inserida. A oficina foi direcionada para estudantes da rede municipal da Zona Oeste do Rio de Janeiro, em uma unidade de extensão localizada em Cosmos. Neste território, no recorte de classe e raça, o reconhecimento desses indivíduos como seres humanos, dotados de pensamento, história, sensibilidade e afetividade em uma sociedade fortemente marcada pelo racismo e preconceito de classe, não é algo estabelecido, sobretudo em relação às crianças. Falar, ter direito à imagem e à narrativa histórica biográfica é um privilégio na sociedade brasileira. Conferir autoria de filme em relação a jovens negros da Zona Oeste pode ser um reconhecimento encorajador, um impacto importante em sua autoestima. Além disso, minha intenção ao focar nos arquivos pessoais era provocar um contato e uma busca e/ou essa produção de arquivos. Criar novos

arquivos e digitalizar os antigos, compartilhar formas de armazenamento, criar narrativas, inventar com o cinema.

A autoria das imagens pode contribuir para um reconhecimento de inteligências não valorizadas pelo ambiente escolar. A realização de um filme pode oferecer um canal de expressão para o educando, um meio de criação além da escrita e do ambiente escolar. Como indica o psicólogo Gardner (1994), a escola historicamente vinculou “o que é ser inteligente” com dois tipos de inteligência, a “linguística” e a “lógico-matemática”, negligenciando outras inteligências como “corporal-cinestésica; espacial; existencial; interpessoal; intrapessoal; musical; naturalista”, dentre outras igualmente importantes. Durante minha prática educativa, com frequência, em exercícios de criação cinematográfica, os ditos “piores alunos” e “casos de fracasso escolar” se destacam.

Segundo Bergala (2008), a criação artística no ambiente escolar deve visar redistribuir os papéis que estão dados na sala de aula e na sociedade em geral. A pedagogia do cinema deve conduzir os dispositivos de modo que a clássica distinção entre “o bom” e o “mau aluno” não seja reproduzida nas atividades. Segundo o autor, a partir de uma redistribuição dos papéis sociais instalados na turma, é possível ter um impacto positivo em relação ao ambiente escolar.

Nossa intenção não é recuperar nem mesmo salvar algum educando, nosso objetivo é oferecer um contato com o cinema, meios de criação e preservação de arquivos pessoais, criação de narrativas cinematográficas nas quais estes educandos possam ter liberdade criativa. Em suma, a autoria da imagem está relacionada com o impacto social que ela pode gerar.

Outra questão é o tema do dispositivo delimitado nas duas perguntas: “quem é você?” e “O que é memória?”. Embora ele ofereça muitas possibilidades de resposta, até mesmo a negação a ela, também rompe com a ideia de uma abertura temática ampla. Ao traçar uma temática, a oficina corre o risco de se tornar centralizada e hierarquizar as relações com os educandos. Buscamos na oficina colocar as perguntas como guias de realização, evidenciando que não havia resposta certa ou errada, nem a obrigatoriedade de responder com áudios e/ou imagens. Construímos canais de comunicação diretos com os estudantes, oferecendo uma abertura para modificações do dispositivo, e

reafirmamos constantemente que não seguir nenhuma regra, ou decidir não fazer, não era um problema.

Muito embora as perguntas feitas pelo dispositivo sejam dirigidas ao "eu", na prática evocam sentidos coletivos. A pergunta “quem é você?” com frequência rememora aqueles que vieram antes, que fazem parte, deram ou dão sustentação e sentido a uma existência individual.

A memória e o cinema são criações, como disse o poeta Waly Salomão: a memória é uma ilha de edição, “recheada de locais de desova, presuntos, liquidações, queima de arquivos, visões capturas, apagamento de trechos, sumiços de originais, grupos de extermínio e fotogramas estourados” (Salomão, 2007, p. 43), é uma permanente criação subjetiva.

O filme produzido é uma memória sendo narrada e formulada ao mesmo tempo. As perguntas induzem a criação de uma autonarrativa formulada em contato com arquivos. É nesse encontro que o dispositivo aposta.

Indicadas brevemente algumas distinções e semelhanças entre a Oficina e a noção de pedagogia do dispositivo, vamos apresentar uma breve consideração metodológica.

Realização da Oficina Cinema de Arquivo

A Oficina Cinema de Arquivo iniciou sua produção em 2021. Por conta da pandemia, não pôde ser realizada presencialmente. Um enorme desafio diante de alunos que têm dificuldade de acesso à internet. Ao total, 20 alunos de diferentes escolas municipais da Zona Oeste se inscreveram na atividade, com a presença majoritária de estudantes negras. Nossa primeira conversa com as alunas e os alunos foi sobre o dispositivo, sobretudo como eles se sentiam em relação às perguntas que a oficina fazia. Para isso, contamos com o auxílio da psicóloga Larissa Barat, visando oferecer uma escuta qualificada. Conversamos sobre a construção do filme. Uma lista de links de curtas metragens e as regras do nosso “jogo” de cinema foram divulgadas via WhatsApp para os estudantes: “1 - Gravar um áudio (pelo WhatsApp mesmo) de até 2 minutos, respondendo às perguntas: “Quem é você?” e “O que é memória pra você?”. 2 - Digitalizar

fotos impressas, desenhos, ou qualquer tipo de imagem que te ajude a responder as perguntas. 3 - O participante poderá tirar até 10 fotos e 3 vídeos de no máximo um minuto cada."

Apostamos em uma comunicação direta com os estudantes e educadores da unidade em um grupo de WhatsApp. Por meio do grupo, e algumas vezes por ligações de áudio individuais, acompanhamos a produção audiovisual dos educandos. Após os estudantes terem enviado o material dos seus filmes, marcamos horários individuais com os participantes para realização de uma chamada de vídeo. Essa conversa teve por objetivo ver em conjunto o material produzido e digitalizado, nela o educando apresenta cada foto, vídeo, relatando o contexto da imagem, compartilhando o porquê da escolha. Por fim, ouvimos o áudio juntos e imaginamos uma ordem de fotos e vídeos em relação às respostas do áudio. A maioria dos educandos já tinha um roteiro em mente, uma ordem baseada no áudio produzido.

Todos os estudantes inscritos enviaram o material, uma estudante até mesmo enviou o curta-metragem finalizado. Conversamos por chamada de vídeo, planejando a montagem do curta, debatendo sobre as imagens que esses estudantes nos trouxeram e as possibilidades de montagem. Após as reuniões, enviamos o primeiro corte dos curtas, de modo que os participantes, por áudio ou texto, pudessem indicar modificações e edições. Atuamos como editores a serviço de um diretor/a. Como os curtas-metragens estavam sendo realizados à distância, seria uma ação arriscada demandar dos estudantes a montagem, levando em consideração a dificuldade de acesso à aplicativos de edição, que por sua vez são amplificados pelo precário acesso à internet, ao celular, ao espaço suficiente para um novo aplicativo. Alguns alunos tiveram acesso à atividade por meio de celulares de outros familiares, que puderam auxiliar em períodos específicos de tempo.

Não intencionamos também uma postura que negue nossa participação nessa criação fílmica, pelo contrário, estivemos presentes no processo de criação por meio de interferências e provocações, mas buscando junto disso potencializar a criação desses estudantes, oferecendo nosso conhecimento técnico (que nunca é neutro) para essas narrativas. O filme é uma realização coletiva, no sentido de que seu processo é compartilhado não apenas com educadores que

assumem uma função de montagem, mas com os educandos que estão criando sob as mesmas regras, que compartilharam no grupo de WhatsApp as dificuldades e as descobertas ao longo do processo.

Acima, compartilhamos brevemente o funcionamento das diferentes etapas de produção da oficina Cinema de Arquivo. Em seguida, pretendemos abordar de maneira sucinta o curta-metragem produzido pela estudante Julianna durante os processos da oficina cinema de arquivo, compreendendo o filme como uma contra-análise do contexto no qual foi produzido.

Arquivo e cinema, duas contra-análises da sociedade?

O Historiador Marc Ferro (1992), em seu texto “Filme: uma contra-análise da sociedade?”, afirma que o campo da historiografia rejeitou ao longo de sua história o cinema enquanto fonte de pesquisa - consequência das condições sociais, políticas e econômicas em que os historiadores produziam suas pesquisas -. O autor afirma a necessidade do campo da História desenvolver ferramentas teórico-metodológicas capazes de incorporar o cinema enquanto um documento histórico.

Ferro (1992) classifica a obra cinematográfica como um documento privilegiado, constituído de uma natureza própria da imagem cinematográfica, que comporta lapsos, caminhos e signos que fogem do controle de quem a produziu. A imagem cinematográfica, segundo o autor, é permeada por descontroles, conteúdos inconscientes, que oferecem potencialmente uma contra-análise da sociedade que a produziu.

Para Morettin (2003), embora atualmente a obra de Marc Ferro se mostre em alguns aspectos superada pelo próprio desenvolvimento do campo da História e do Cinema, sua leitura continua fundamental para a pesquisa na intersecção entre os campos. O historiador propõe a análise do filme como um produto, como uma imagem-objeto que apresenta diversos substratos, imagens, sons, documentos de produção, dentre outros vestígios documentais, sempre permeados por lapsos que escapam do controle de qualquer instituição ou produtor.

Recorrendo ao conceito de imagem-objeto, buscaremos analisar o conteúdo fílmico produzido pela estudante Julianna durante a oficina, partindo das imagens, analisando diferentes extratos do filme e sua relação com o contexto no qual foi produzido.

O encontro de Julianna com Maria das Dores

As perguntas “quem é você?” e “o que é memória?” não são perguntas fáceis de se responder, nem com palavras nem com imagens. Me questionei frequentemente sobre a legitimidade de fazer perguntas como essas. Em 2018 e 2019, atuei em um projeto relacionado ao ensino de filosofia na periferia para jovens do ensino fundamental e, nesta experiência, pude notar que perguntas simples como “o que é escola?” ou “quem é você?” podem provocar processos subjetivos profundos e respostas surpreendentes. O problema é que na maioria das vezes as perguntas não são feitas. Quantas pessoas nunca responderam a pergunta “quem é você?”? Para uma criança ou adolescente, se pergunta, no máximo, o que essa pessoa deseja se tornar no futuro. Dificilmente se pergunta sobre o agora. Sua identidade enquanto pessoa é negada, algo que é agravado quando se trata de pessoas negras.

Em resposta às duas perguntas, Julianna enviou 10 fotos, 3 vídeos e dois áudios. Antes de iniciar sua pesquisa por arquivos, ela produziu os dois áudios de resposta a “quem é você?” e “o que é memória?”. Quando conversamos sobre a montagem do curta, em uma chamada de vídeo, recebi seus arquivos digitalizados e uma surpresa: Julianna havia encontrado, junto com sua mãe, uma foto de sua avó materna. Durante a pesquisa, Julianna viu pela primeira vez a imagem de sua avó, Maria das Dores.

A história do filme, a partir dali, seria sem dúvida sobre esse grande encontro com a sua ancestral. O acaso se apresentou muito mais rico do que uma resposta planejada e direta às perguntas. Porém, o encontro com a imagem de sua avó não deixava de ser a resposta às duas questões de forma profunda e histórica. Julianna notou que, durante os áudios, não havia mencionado a história do encontro com sua avó. A estudante queria que o filme fosse em homenagem à Maria das Dores, então, decidimos gravar um terceiro áudio,

durante a chamada de vídeo, sobre o encontro com a foto, mas sem descartar os outros já produzidos.

Julianna tem uma memória consolidada sobre Maria das Dores, um elo ancestral mantido pelos relatos orais da sua mãe, Cristiane, que encontrou mais um suporte: a imagem. O filme foi articulado pela oralidade e pela imagem, construído como uma expressão de afeto por um ancestral ilustre, algo presente na sinopse escrita pela autora do filme:

Que as pessoas que vão ver esse filme possam entender que, através dele, demonstrei sentimentos por uma pessoa que infelizmente não conseguiu ser presente na minha vida, mas que admiro mesmo não tendo a conhecido, e tenho carinho enorme pela minha vó. uma pessoa especial, guerreira e que batalhou até seu último suspiro de vida.

O filme de Julianna é um encontro com sua avó materna, ele celebra a conservação do arquivo, a existência da imagem como um suporte de memória e identidade. Julianna indica, por meio do seu filme, que a pergunta individualizada “quem é você?” carrega necessariamente relação direta com o coletivo, com o ancestral, com o comum. No filme, a imagem de Maria das Dores segurando seu neto é uma imagem-objeto que passa por um processo de encantamento pela narração de Julianna, por sua memória oral ancestral sobre sua avó. Encantamento no sentido de um saber que dribla a morte, que dribla o esquecimento, a ausência de poder criativo (SIMAS & RUFINO. 2018).

Figura 1 - *Frame* retirado do filme da estudante Julianna. 2021.



Conversando com Julianna sobre a montagem do filme, a estudante relatou que imaginava o curta como um álbum de fotos acompanhado de três vídeos: Uma imagem do céu azul com algumas nuvens brancas feita da janela, uma imagem da sua mão folheando um livro e, por fim, um vídeo do seu cachorro. Julianna, durante a conversa, enumerou as fotos e vídeos, decidindo uma ordem de entrada no filme. Após a conversa, a finalização da montagem se deu baseada na ordem que Julianna propôs, um desafio muito grande devido à importância do material bruto.

Entendemos desde o início que a realização do filme seria uma parceria entre os estudantes e a nossa equipe. Não ambicionamos uma ausência de interferência no processo criativo, entretanto, queríamos que o filme fosse moldado o máximo possível por Julianna. Buscamos agir como editores a serviço de uma diretora de cinema, trabalhando em parceria, compartilhando decisões, entendendo que também estamos nessa obra.

O filme começa com uma resposta direta à pergunta “Quem é você?”, uma sequência de três fotos em preto e branco de Julianna num fundo análogo a um álbum de fotos. A primeira foto, tirada pelos pais da estudante, apresenta a menina sorrindo em uma cachoeira. A segunda foto é na sala de sua antiga casa, um espaço importante para a memória da diretora, sendo que a escolha da

imagem também foi influenciada pela presença de um arco, uma marca das memórias “de quando era pequena”. A terceira foto também é numa sala, o canto esquerdo mostra um corredor que vai até uma cozinha e, próximo a ela, na entrada de um cômodo, uma pessoa expia o fotógrafo. No recorte da direita, dois meninos jogam videogame, e Julianna, no canto, abraça um violão maior do que ela. Em off, diz: “Meu nome é Julianna, eu me defino como uma pessoa muito simpática, extrovertida, que gosta de fazer as pessoas rirem. Que gosta de ver aqueles que amam sorrindo.”

Figura 2 - *Frame* retirado do filme da estudante Julianna. 2021.



Após a sequência, vemos uma imagem do céu e, em off, Julianna fala sobre o encontro com sua avó: “Eu acho que fiquei muito emocionada por ter visto minha vó, não cheguei a conhecer ela, foi uma coisa muito emocionante pra mim, porque não sabia como ela é, não sabia qual era as características dela e aí foi a primeira vez que eu tinha visto ela em foto”. Logo depois, vemos a foto de Maria das Dores segurando seu neto, irmão mais velho de Julianna. A narração continua: “Quando eu olhei, eu cheguei a me emocionar. Porque... minha mãe”. O vídeo corta para a sequência de duas fotos de Cristiane, mãe de Julianna, grávida. Em off: “ela sempre me falou da minha vó, que minha avó era

uma pessoa muito guerreira". Voltamos para a foto de Maria (avó), agora em um plano mais fechado. Em off: "que elas eram muito pobres, quando elas eram, quando minha mãe era pequena e as irmã dela. E ela fala que minha avó sempre fez de tudo pra conquistar as coisas pra ela e aí, é uma memória muito forte pra mim (...)".

Figura 3 - *Frame* retirado do filme da estudante Julianna. Na imagem, a foto de Maria das Dores, sua avó. 2021.



O cinema ofereceu para Julianna uma forma de expressão artística que tem muitas possibilidades de uso de arquivos e de construção de um discurso, de uma memória histórica sobre um determinado vestígio imagético. Assim, o cinema de arquivo, somado à noção de filme-ensaio, em que quem mobiliza as imagens também narra o filme, constituiu um suporte de construção de memórias que pode contribuir para uma memória resistente ao projeto de apagamento de pessoas pobres e negras, decorrente do racismo estrutural e da desigualdade social que negam o direito à imagem e à memória.

O filme *Travessia* (2017), da cineasta Safira Moreira, é um bom exemplo de contra-poder por meio do uso de arquivos. A diretora inicia sua narrativa com uma foto, um arquivo que a cineasta encontrou em sua pesquisa. A foto é um registro produzido por uma família branca, em 1963, no Brasil, que tinha como intenção fotografar, conforme a legenda em seu verso indica, "Tarcisinho e sua babá". O pronome possessivo e a negação do direito ao nome, presentes na legenda escrita no verso da foto, agregam ao documento a autenticidade de um registro de tradição escravocrata - contexto que o poema de Conceição Evaristo apresenta no filme. O curta-metragem, de forma forte e poética, exhibe a desigualdade racial no Brasil pelos lapsos de uma imagem doméstica de uma família branca de classe média da década de 1960.

Travessia (2017) foi um dos filmes enviados na lista para os estudantes da Oficina Cinema de Arquivo e sem dúvida influenciou na criação da participante. O filme de Julianna, tal qual o filme de Safira, "provocam a dissolução cronológica que põe em questão a estabilidade do tempo linear" (Santos, 2020, p. 12). Fresquet (2014) discorrendo sobre a experiência do Projeto Cinema para aprender e desaprender (CINEAD/UFRJ), defende, além da aplicação do dispositivo "minuto Lumière", "minutos" de outros cineastas, Minuto Glauber Rocha, Minuto Nelson Pereira. O filme de Julianna tende mais para um "Minuto Safira Moreira" do que um "Minuto Kieslowski".

É preciso considerar também, a partir da experiência com Julianna, que a imagem deve preceder o áudio. A busca pelos arquivos, pelas imagens do filme, gera por si só narrativas que depois podem ser conduzidas pela imagem e áudio. As perguntas serviram, sobretudo, como guias de pesquisa. Narrar uma história a partir de arquivos já é um caminho suficientemente limitado para ser um guia de realização. A memória e a identidade estão ali inevitavelmente. Aqui, é válido mencionar o princípio da imprevisibilidade assente na epistemologia das macumbas, assumindo uma postura que o conhecimento é sempre inacabado, que deve ter corpo aberto às mudanças. Os grupos implicados na pesquisa não deturpam a objetividade do pesquisador, "Pelo contrário, as perspectivas dos grupos oprimidos economicamente, politicamente e socialmente é que podem trazer novidades valiosas para novos tipos de compreensão nos projetos de pesquisa." (Harding, 2019, p. 150).

O processo de realização do filme proporcionou para Julianna uma experiência relevante quanto à memória e à autopercepção. Por meio da pesquisa provocada pela oficina, a estudante teve contato com suportes de memória importantes para sua identidade e autonarrativa, agindo sobre eles de forma ativa, produzindo, a partir desses suportes de memória, novas memórias. Por meio do cinema, a autora produziu um tempo em que foi possível cruzar o corpo de sua mãe grávida, seu corpo, sua voz e memória oral com o corpo de sua avó. Individualidade e alteridade, passado e presente constroem vínculos de afeto por meio da montagem. Quando Julianna narra pelo cinema o encontro com Maria das Dores, a realizadora investiga o passado, conhece o presente e imagina o futuro, tal qual a operação de contramemória que Bell Hooks (2019) descreve.

Concluimos que a oficina provocou a ação dos participantes sobre seus suportes de memória, produzindo diferentes acontecimentos, como o encontro de Julianna com a imagem de sua avó. Por meio da estratégia de realização da oficina, provocamos acontecimentos entre os participantes, desequilíbrios que foram mobilizados para criação de narrativas e memórias.

Por fim, acreditamos que o desenvolvimento da prática pedagógica deve estar associado à ação e à reflexão sistemática sobre as decisões tomadas e os conteúdos produzidos. Buscamos assimilar a pedagogia do dispositivo reafirmando o que a própria pedagogia do dispositivo coloca enquanto necessidade: abertura para criação tanto para os participantes quanto para os educadores.

Referências bibliográficas

- Bergala, A. (2008). *A hipótese-cinema*. Booklink: CINEAD, LISE-FE/UFRJ.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e História*. Paz e Terra.
- Fresquet, M. A. (2014). Princípios e propostas para uma introdução ao cinema com professores e estudantes: a experiência do CINEAD/UFRJ. (Orgs.) Maria Carmem Silveira Barbosa & Maria Angelica dos Santos. *Escritos da Alfabetização Audiovisual*. Libretos. Pp.68-85. 11-24.

- Gardner, H. (1994). *Estruturas da mente. A Teoria das Inteligências Múltiplas*. Editora Artes Médicas.
- Grabinski, L. (Produtor), & Kieślowski, K. (Diretor). (1980). *Gadajace Glowydę Krzysztof*. [Filme]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=o6kXoMnSOdM> . Polônia.
- Harding, G. S. (2019). Objetividade mais forte para ciências exercidas a partir de baixo. *Revista Em Construção*. 3(5), pp. 143-162.
- Hooks, B. (2019). *Olhares negros: raça e representação*. Elefante.
- Migliorin, C., (2006). O dispositivo como estratégia narrativa. (Orgs.) A. Lemos, C. Berger, & M. Barbosa. *Livro da XIV Compós - 2005: Narrativas Midiáticas Contemporâneas*. Sulina, pp. 82-94.
- Migliorin, C., Garcia, L., Pipano, I. & Resende, D. (2021). A pedagogia do dispositivo: pistas para criação com imagens. (Orgs.) C. Leite, F. Omelczuk, & L. A. Rezende. *Cinema-Educação: políticas e poéticas*. SOCINE - Universidade Federal do Rio de Janeiro. pp. 85-104.
- Migliorin, C., Resende, D., Cid, V. & Medrado, A. (mai./ago. 2020). Cinema de grupo, Notas de uma prática entre educação e cuidado. *Revista GEMINIS*, v. 11, n. 2, pp. 149-164.
- Moraes, F. (Produtor), & Lopes, J. (Diretora). (2021) *Curta de Arquivo*. [Filme]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=riZy5ayNgcc>. Brasil.
- Moreira, S. (2017). (Produtora/Diretora). *Travessia*. [Filme]. VIMEO. <https://vimeo.com/236284204> . Brasil.
- Morettin, E. (2003). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, 38. Editora UFPR. pp. 11-42.
- Rufino, L. & Simas, L. (2018). *Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas*. 1. Ed.- Rio de Janeiro: Mórula.
- Salomão, W. (2007). *Algaravias - Câmara de ecos*. Rocco.
- Santos, D. M. (2020). Atravessando abismos em direção a um cinema implicado: Negritude, imagem e desordem. *Revista Logos*, 27(01), pp. 11-24.

Nota Biográfica

Flávio José de Moraes Junior

 <https://orcid.org/0000-0002-9145-7924>

Cientista social formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (Brasil), mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense - UFF (Brasil). Educador e cineasta, realiza oficinas de cinema na periferia do Rio de Janeiro.

Universidade Federal Fluminense (UFF). Instituto de Arte e Comunicação Social - IACS. R. Prof. Lara Vilela, 126 - São Domingos, Niterói - RJ, 24210-590 / fj.moraes3@gmail.com

Recebido em novembro de 2021, aceite para publicação em setembro de 2022