

Alquimia dos arquivos: curadorias e pedagogias na América Latina

Clarisse M. Castro de Alvarenga 

(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil)

Gustavo da Rocha Jardim 

(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil)

Luís Felipe Duarte Flores 

(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil)

RESUMO — Alquimia dos arquivos: curadorias e pedagogias na América Latina — Este trabalho discute maneiras de transformar arquivos compostos por imagens enraizadas nas tradições experimentais e documentais do cinema latino-americano por meio de sua conexão com curadorias e pedagogias. A reflexão sugere possibilidades de fomentar relações únicas entre sujeitos, territórios e imagens a cada nova proposta pedagógica. Para tanto, analisaremos a experiência de desenvolvimento de práticas curatoriais, percursos pedagógicos e criação audiovisual centradas na plataforma *Alquimia dos arquivos*.

PALAVRAS-CHAVE

Curadorias. Pedagogias. Cinema e Educação. Cinema Latino-Americano. Rede Kino.

ABSTRACT — Alchemy of Archives: Curations and Pedagogies in Latin America — This paper discusses ways to transform archives composed of images rooted in the experimental and documentary traditions of Latin American cinema through their connection with curatorial practices and pedagogies. The reflection suggests possibilities for fostering unique relationships between subjects, territories, and images with each new pedagogical proposal. To this end, we will analyze the experience of developing curatorial practices, pedagogical paths, and audiovisual creations centered on the *Alquimia dos Arquivos* platform.

KEYWORDS

Curations. Pedagogies. Cinema and Education. Latin American Cinema. Kino Network.

RESUMEN — Alquimia de los archivos: curadurías y pedagogías en América Latina — Este trabajo analiza formas de transformar archivos compuestos por imágenes arraigadas en las tradiciones experimentales y documentales del cine latinoamericano a través de su conexión con prácticas curatoriales y pedagogías. La reflexión sugiere posibilidades de fomentar relaciones únicas entre sujetos, territorios e imágenes en cada nueva propuesta pedagógica. Para ello, analizaremos la experiencia de desarrollar prácticas curatoriales, trayectorias pedagógicas y creaciones audiovisuales centradas en la plataforma *Alquimia dos Arquivos*.

PALABRAS CLAVE

Curadurías. Pedagogías. Cine y Educación. Cine Latinoamericano. Red Kino.

"2 de novembro

Fui cordialmente convidado a fazer parte do realismo visceral. Claro que aceitei. Não houve cerimônia de iniciação. Melhor assim.

3 de novembro

Não sei muito bem em que consiste o realismo visceral. Tenho dezessete anos, meu nome é Juan García Madero" (Roberto Bolaño).

Detetives selvagens

No livro *Os Detetives Selvagens*, de Roberto Bolaño, descobrimos que um grupo de amigos cruzou o México à procura de Cesárea Tinajero, suposta criadora do movimento literário real-visceralista na década de 1920, de quem não conhecemos um poema sequer. A escritora teria desaparecido no deserto de Sonora, para onde rumou o carro com os nossos jovens poetas naquela noite, saindo do México DF, Lupe, Garcia, Arturo e Ulisses. O romance nos inspira, livremente, a imaginar as proposições de uma pedagogia crítica com o cinema nas escolas, a partir de um conjunto diverso de elementos, entre os quais podemos elencar: 1) o reconhecimento daquilo que perdemos como arquivos de nossas identidades, seguido do gesto de reconstrução inventiva; 2) a fundação matriarcal de um espírito poético de comunidade; 3) o redimensionamento dos afetos que nos formam como povos; 4) o percurso, o caminho, como espaço de criação e descoberta; e 5) a porosidade de conceitos e categorias, algo que evita o fechamento de uma única perspectiva de entendimento e explicação.

Nos deixamos guiar, portanto, por essa obra fundamental da literatura latino-americana para agir como "detetives selvagens", frente às imagens de nossas histórias (e à falta delas), e, a partir daí, elaborar uma proposta de mobilização do cinema em torno dos arquivos na América Latina. Este artigo, portanto, revisita um percurso pedagógico de experimentação cinematográfica chamado *Alquimia dos arquivos*, criado para a fruição e formação de professores e produção cinematográfica com estudantes no âmbito de Rede Kino – Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual, grupo que atualmente reúne cerca de 500 pesquisadores, professores e cineastas na América Latina¹. Desde 2008, a Rede

Kino se organiza como um rizoma de pesquisa e atuação com o cinema no campo da educação², incluindo livros e dossiês publicados pelos pesquisadores-colaboradores e experiências diversas que apontam para uma confluência metodológica, e não meramente uma convergência. Nesse sentido, o cinema se apresenta como um meio de retomar o encantamento da aprendizagem, capaz de ampliar as possibilidades de envolvimento inventivo e crítico com o mundo. Tal concepção, compartilhada nos encontros da Rede, difere daquela em que o cinema é tratado apenas como linguagem a ser apreendida de maneira homogênea na educação ou como ferramenta a ser aplicada.

No percurso *Alquimia dos arquivos*, emerge um gesto de investigação e resistência que nos constitui e inventa como povos habitantes de Abya Yala³, pensando a singularidade (multiplicidade temporal) como um bem comum. É com esse espírito que convidamos a leitora ou o leitor, ao mister dos detetives selvagens, a se colocar em movimento de busca e invenção de uma poética e de narrativas que ainda não estão lá, com suas peças espalhadas ou quebradas, que ainda não foram contadas. Como veremos, este percurso pedagógico, assim como a obra de Bolaño, desdobra-se em duas veredas diferentes, “Arquivos da terra” e “Arquivos em movimento”, propostas por professores-artistas cujas análises irão conduzir a leitura por vias autônomas, mas interconectadas, e que especulam sobre as possibilidades frente aos acervos audiovisuais criados em diferentes territórios, oferecidos no percurso. Ao longo de ambas, a prática e a elaboração cinematográfica emergem como formas de resistência e criação coletiva, por perspectivas distintas. Em comum, notamos que, no ato mesmo de tatear os arquivos, eles são transformados — como ocorre num processo alquímico — em trajetos formativos de produção audiovisual com estudantes.

De maneira mais abrangente, este artigo reflete sobre como podemos promover investigações com a linguagem cinematográfica, explorando os seus limites, mas sem se deixar limitar pelas suas fronteiras já estabelecidas. Tal postura favorece um movimento crítico da própria linguagem, e aprofunda a

compreensão das formas de alteração de sua estrutura e de seus sentidos no momento em que os sujeitos estabelecem contato com acervos experimentais e documentais da América Latina.

Queremos destacar dois recursos criativos em particular que integram a nossa proposta de aliança entre o cinema e a educação: 1) as *curadorias de filmes*, organizadas a partir de critérios estéticos, políticos e temáticos variados, e que dão origem a constelações singulares de imagens e sons, abertas à retomada e à ressignificação por parte das diferentes pessoas envolvidas nos processos de ensino-aprendizagem; e 2) a elaboração de *percursos pedagógicos* que, ao mesclar as curadorias de filmes com reflexões e exercícios prático-teóricos, propiciam uma atualização dos arquivos selecionados, no contato com os corpos e olhares dos pesquisadores e estudantes, a partir de seus próprios contextos e territórios.

O uso combinado desses dois recursos, em um mergulho ativo nos arquivos visuais e sonoros do mundo, permite desarmar as ficções hegemônicas da história e propor outros olhares, a partir das questões levantadas coletivamente no trato com os vestígios, rastros e ruínas (tangíveis e intangíveis), espalhados pelos territórios percorridos, simbólicos e concretos. A experimentação, nesse sentido, é um gesto que engendra concepções do tempo e do espaço não subordinadas aos enquadramentos oficiais, na relação com os corpos e os territórios⁴.

O percurso pedagógico aqui apresentado foi criado coletivamente, a partir de questões levantadas na Rede Kino, e aprimorado em reuniões para troca de referências e inquietações trazidas pelo trabalho com os arquivos no cinema, destacando a sua importância para nossas culturas⁵. O artigo de Achille Mbembe, “O poder do arquivo e seus limites”, emerge como uma referência para esse exercício de investigação e experimentação artística, propondo uma atualização da natureza dos arquivos e provocando novas percepções sobre aquilo que foi registrado e gravado, mas que, em muitos casos, sofreu desvios por meio de

rupturas e interrupções que desafiam a história que nos moldou como povos colonizados. O percurso convida os interessados a reconhecerem e questionarem os arquivos como construções históricas que não apenas registram, mas também apagam e silenciam certas vozes e narrativas. A proposta pedagógica busca revelar essas ausências e, ao mesmo tempo, criar condições para o reencontro com traços, rastros e memórias que resistem nos arquivos, ainda que fragmentados, dispersos ou apagados. Em vez de tratar o arquivo como algo estático, ou simplesmente um repositório do passado, assumimos um campo em constante movimento e disputa, onde o presente e o passado dialogam de maneira ativa e inventiva.

Nesse sentido, o trabalho com arquivos não é apenas uma investigação histórica; é um processo conjunto de construção identitária e cultural, que permite aos participantes de cada ação formativa por meio do percurso pedagógico explorar sua própria história e a história coletiva de forma crítica e cinematográfica. Ao manipular, reorganizar e ressignificar esses vestígios, estudantes e professores podem transformar o arquivo em um instrumento vivo de criação e resistência, confrontando narrativas dominantes e dando visibilidade a experiências e sensibilidades que normalmente não ocupam o centro dos discursos hegemônicos, quanto menos as salas de aula⁶. À maneira de outros pensadores e fazedores do cinema, como Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Harun Farocki, Chris Marker, Christopher Harris, Vincent Carelli, Mari Corrêa, Patrícia Ferreira Para Yxapy, Georges Didi-Huberman, Divino Tserewahú e Jacques Rancière, a obra de Mbembe convoca o arquivo em sua natureza paradoxal, que serve à arquitetura do discurso oficial, mas também se apresenta como vestígio que possibilita recompor a cena não registrada, revelando o avesso, evidenciando a dobra, abrindo espaço para o investimento criativo em busca do sentido latente de novas arquiteturas.

Uma filmoteca pedagógica, desenvolvida a partir dos usos dados ao percurso, nasce desse paradoxo, constituindo um espaço onde filmes diversos, por

meio de variados procedimentos, ocasionam uma “alquimia dos arquivos”. Desse modo, ela congrega atributos, materialidades e distorções dos tempos e espaços cinematográficos, permitindo que as singularidades de diferentes experiências, povos e territórios coexistam, e organizando resistências às narrativas homogeneizantes e lineares. A filmoteca pode ser pensada como um “jardim de veredas que se bifurcam”, título do conto de Jorge Luis Borges, para confundir os fins com os meios, para voltar sempre ao início, oferecendo um espaço onde o cinema e a vida se entrelaçam de forma plural e disruptiva. Das bifurcações, a partir das reverberações afetivas e criativas de estudantes e professores diante dos arquivos disponibilizados em sessões, surgem novos ensejos de invenção narrativa, em verbos, gestos e questões que orientam a reorganização das séries de filmes e a construção de outros percursos pedagógicos, ligados aos territórios das pessoas envolvidas e às especificidades de suas pesquisas.

A filmoteca pedagógica configura-se, assim, como uma porta de múltiplas entradas, levando a centros variados e protagonismos diversos. Inspirada em outra figura borgiana, o Aleph, um ponto que tem o potencial de abarcar todos os territórios. Aos transeuntes, professores, curadores e estudantes, cabe a tarefa de encontrar entradas e construir caminhos que os interessa ou intriga; por uma lógica cartográfica, orientando-se por uma metodologia de afetos e resistências que se contrapõe ao modo convencional de produzir sons e imagens. O objetivo é que encontrem obras que estimulem a inventividade e ampliem o leque de posturas criativas identificadas em realizadoras e realizadores que praticam esse cinema de risco, operado frente às contingências de um território e um modo de vida.

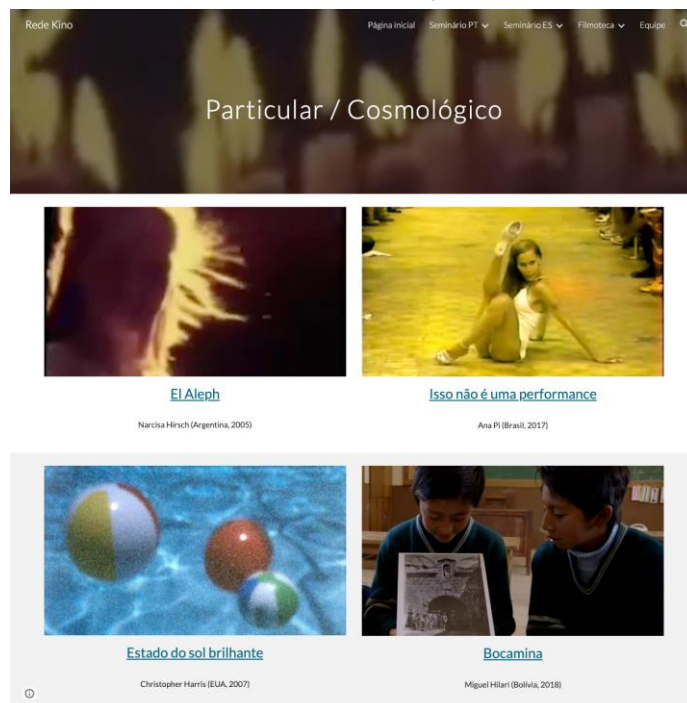
O meio da viagem

Entramos na plataforma *Alquimia dos arquivos* com o mesmo ímpeto de busca do desconhecido dos poetas de *Os Detetives Selvagens*. Percorremos as paisagens, em uma investigação que transforma vida e linguagem, olhando pelas janelas abertas por cada filme e as questões que eles podem levantar sobre o que

seria fazer um filme com arquivos. Dentro do carro, saindo da Cidade do México em plena madrugada, nossos personagens discutem e brincam com os nomes das operações de linguagem e dos processos fonológicos, jogando com síncope, fonossimbolismos e satúrnios. Nunca imaginaria que “lar” fosse uma síncope de “lugar”: a supressão dos vocábulos amarra a palavra ao território. As epanortoses, os miniambos e a paragoge também surgem no assunto, trazem cor para os mecanismos de esculpir o texto; aos poucos, ganhamos mais intimidade com a língua, com suas dobras imperscrutáveis e movimentos inauditos, expandindo nossa capacidade de alterá-la para encontrar as suas singularidades, ou seja, explorar seus desencaixes e seu potencial de rearticular o estado das coisas a partir do expresso.

Fazemos um paralelo com a disposição da filmoteca, onde as figuras de linguagem vão aparecer como cinemáticas, criadas em sintonia com cada território, em uma tentativa de resistir à imposição de uma língua e de um tempo das imagens que vêm nos definir, buscando transformar suas naturezas para que possamos habitá-la com novos sentidos. As cinemáticas são concebidas por cineastas em estado de contingência, comunicam um gesto de resistência e invenção, alçando voos fora da circunscrição da língua oficial, em filmes nos quais as singularidades se criam nos desencaixes entre territórios e tempos presentes. Nesse dado momento, entraremos pela sessão Particular/Cosmológico em nossa plataforma. Encontramos quatro filmes curta-metragens que nos convidam a refletir sobre a relação entre o íntimo e o cosmológico dispondo de mecanismos muito distintos para lidar com os arquivos promovendo esta operação (Figura 1).

Figura 1 – Sessão Particular/Cosmológico, filmes *El Aleph*, *Isso não é uma performance*, *Estado do sol brilhante*, *Bocamina*



Fonte: <https://sites.google.com/view/arquivokino/filмотeca-seminario-2025/particular-cosmol%C3%B3gico?authuser=0>

Os filmes potencializam esse paradoxo (particular, porém cosmológico) criando relações cinematográficas que promovem fluxos inusitados entre as categorias, atuando em uma restituição de sentido. Os fluxos ocorrem entre uma lembrança frágil e um tempo infinito (em *Aleph*, Narcisa Hirsch), entre uma dança de rua e um movimento mundial de resistência urbana (em *Isso não é uma performance*, Ana Pi), do bairro de periferia com as dinâmicas da galáxia (em *Estado do Sol Brilhante*, Christopher Harris) ou das crianças que chegam ao mundo e se deparam com aquilo que fizemos dele (em *Bocamina*, Miguel Hilari). São formas de deflagrar uma pista para conversas e investigações selvagens com as imagens no mundo, acionadas pelas experiências pessoais dentro de salas de aula, orientadas não apenas pelo que se quer descobrir, mas pelos meios com os quais se passa a observar e questionar em companhia dessas obras.

Os sentidos estão à espreita de proposições que os façam emergir. A transformação vinda das conversas e debates em salas de aula se converte em

atividades de experimentação audiovisual. Pode ocorrer de forma espontânea, como a jovem Lavínnia Drumond que propõe fazer um filme com as imagens que estão na galeria do seu celular, criando a atividade “filme de galeria” (Figura 2). Pode ser também que haja uma discussão que oriente o grupo a uma investigação a partir de uma questão geradora, por exemplo, o que posso falar do mundo com os arquivos da história da minha família? São possibilidades que surgem e se multiplicam com a disponibilidade de professores e estudantes para pensar e produzir pensamento com cinema.

Figura 2 – Filme Primeira Sessão, filme de Lavínnia Drumond/Coletivo de Cinema, 2022



Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1IEgrf1eXGIy4O7LyKWHn4GDHgT725AZ9/view>

Os filmes de referência se somam por confluência com as proposições de filmes a serem realizados, isto é, pela afinidade em sua resistência à linguagem. Eles estão organizados por gestos e propostas que surgem em sessões específicas, permitindo que observemos os procedimentos acionados por cada realizador e realizadora ao colocar suas questões em jogo, ou colocar o jogo em questão. É nesse contexto que vemos os atributos audiovisuais serem deslocados de seus usos convencionais, fomentando a imaginação que nos aponta para novas formas de ver e sentir. Em *Isso não é uma performance* de Ana Pi, por exemplo, acompanhamos a reconstrução de um mapa-múndi traçado pelas danças de rua: um mapa que gira, em uma espécie de contra rotação, sob o olhar da artista que opera como um satélite. Esses movimentos carregam uma pedagogia em seu processo criativo, nas questões que enfrentam e as formas com as quais o

audiovisual pode aumentar a potência de agir criativamente, em que a experimentação é menos um processo de imitação e mais um estímulo para entrar em um estado de invenção.

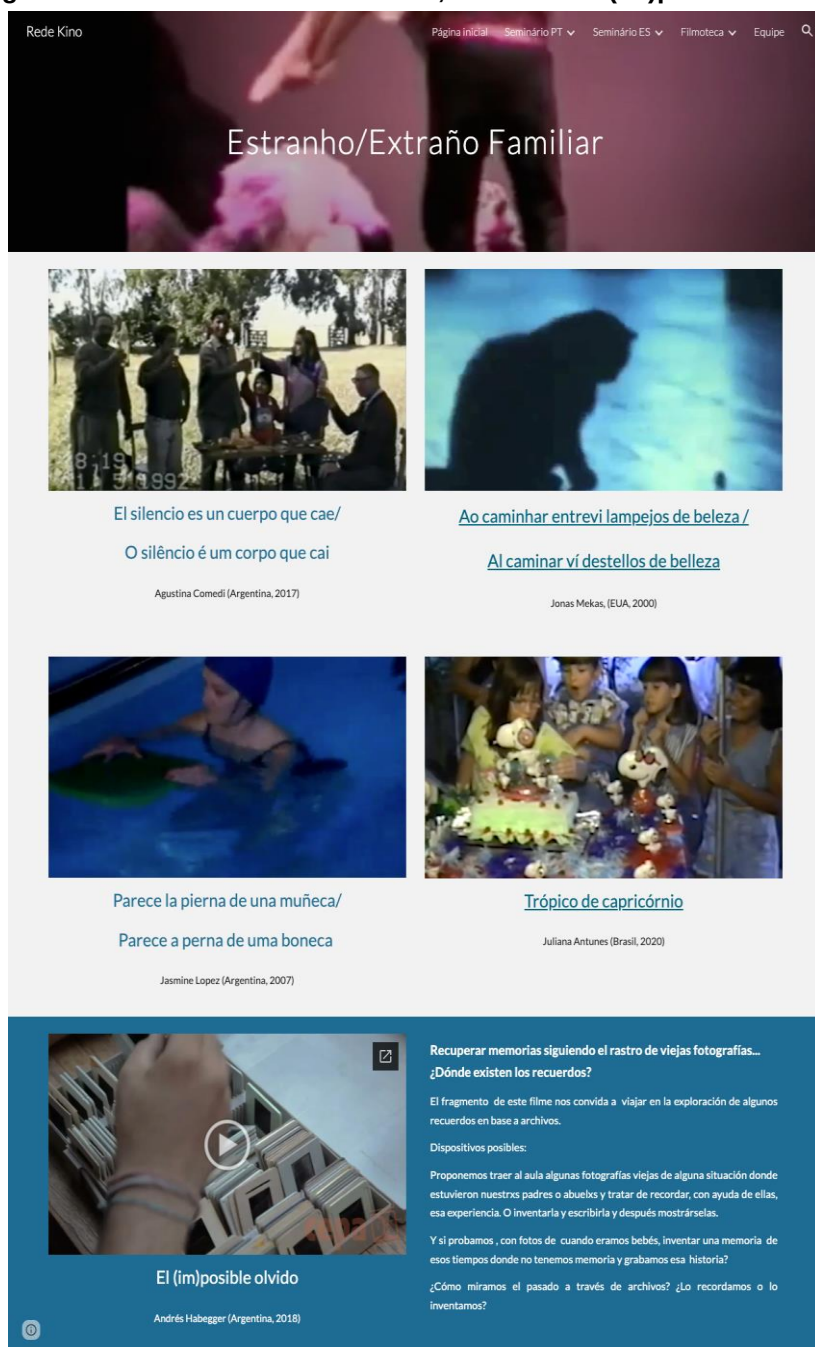
A ênfase está colocada, portanto, no estabelecimento de uma imaginação compartilhada. Da maneira como elabora Linda Smith, a imaginação compartilhada se contrapõe à imaginação imperial, que permitiu às nações europeias vislumbrar nos mundos dos outros apenas as riquezas e bens que poderiam ser descobertos e controlados por meio da alienação dos povos sobre seus territórios. Diferentemente, a imaginação compartilhada trata de encontrar a linguagem que torne possível a retomada de uma relação de pertencimento ao território e de uma experiência em comum dentro dele.

Quando o conceito de imaginação é empregado como ferramenta sociológica, com frequência se reduz a uma maneira de ver e entender o mundo, ou a maneira de entender como as pessoas constroem o seu mundo ou são construídas por ele. Entretanto, como salienta Toni Morrison, a imaginação pode ser uma maneira de compartilhar o mundo. Segundo Morrison, isso significa esforçar-se para encontrar a linguagem que torne tal coisa possível e, portanto, esforçar-se para interpretar e atuar dentro dessa imaginação compartilhada (Smith, 2019, p. 52-53).

O convite é para aguçar os sentidos e encantar-se com a possibilidade de dar forma ao mundo que habitamos, imaginando-o por meio do manejo de sons, imagens, territórios (afetos) e singularidades (desencaixes). Sentimos uma nuance desse novo olhar através do filme de Ana Pi, que cria uma ponte entre movimentos e imagens supostamente distantes, repensando novas dimensões dos fluxos internacionais. O filme pode inspirar investigações em uma aula de história, geografia ou até mesmo matemática, permitindo o uso das imagens para promover novas arquiteturas de sentido e instigar a crítica na expressão audiovisual. A plataforma da filmoteca se torna um espaço de envolvimento, troca e criação; ela não contém todas as possibilidades, e é exatamente nesse ponto que reside a razão pela qual cada pessoa pode trilhar seu próprio caminho.

Observe, na sessão abaixo (Figura 3), como a professora Débora Nakache navegou pela plataforma e na sessão "Estranho Familiar" concebeu um exercício chamado El (Im)possible Olvido, registrado na parte baixa da página.

Figura 3 – Sessão Estranho Familiar, exercício El (Im)possible Olvido



Fonte: <https://sites.google.com/view/arquivokino/filmoteca-seminario-2025/extra%C3%B1ofamiliar?authuser=0>

A atividade proposta explora a coleta e elaboração de arquivos pessoais de diversas naturezas. Onde residem as recordações? Como enxergar o passado através delas, lembrando ou inventando? Essas são algumas das perguntas que podem orientar uma investigação audiovisual em sala de aula. Outras perguntas podem surgir e gerar novos percursos, conforme o interesse dos envolvidos em desenvolver uma série a partir do fio condutor apresentado pela professora. Esse processo pode ser alargado com outras referências fílmicas ou com os próprios filmes dos estudantes, promovendo invenções de formas que expressam a diferença. Vale destacar que, nessas obras, o cinema não atua como uma mera ilustração de um gesto criativo a ser repetido; ele revela sua potência ao se configurar de forma singular como uma contingência frente aos territórios. Essa é uma característica marcante das curadorias e atividades nos percursos pedagógicos, onde os arranjos estão entrelaçados às experiências e conhecimentos de cada sala de aula, tornando cada questão e proposta únicas.

O exercício cinematográfico é ativado por essas inúmeras propostas de entradas e pelos filmes, podendo ocorrer de forma coletiva ou individual, com ou sem a participação direta de professores. O exercício criativo substitui a estrutura tradicional de um roteiro narrativo, partindo dos atributos do cinema para uma reflexão sobre formas de sentir o mundo.

Na sessão acima, o *Estranho Familiar*, a proposta de revisitar arquivos de infância em *Trópico de Capricórnio*, feita pela cineasta Juliana Antunes, torna-se um exercício de montagem de memórias associado à desmontagem de estruturas heteronormativas. Os arquivos de nossas infâncias podem revelar nuances na formação da linguagem que nos define, há que se encontrá-las. O filme abre inúmeras possibilidades para articular arquivos pessoais, de mídia, de cultura visual e de práticas familiares. Este tipo de experimentação permite descobrir o que se pode aprender com os estudantes, que trazem o material a ser investigado, enriquecendo o exercício justamente com uma perspectiva do conhecimento a ser construído.

Partimos desta viagem em curso para outras entradas possíveis na plataforma, para fazer mergulhos em proposições criadas pelos professores Clarisse Alvarenga e Luís Flores. O desafio é criar propostas de trabalhos com os arquivos no cinema, buscando abrir caminhos para uma gama de experimentações. Atuando como curadores e professores-artistas cada um à sua maneira, eles irão colocar perguntas, se questionar sobre as lógicas dadas pelos arquivos no cinema, propor atividades e filmes, tirados ou não da filmoteca, para abrir caminhos de investigação audiovisual em nossa plataforma, entre o mundo e a linguagem, nos convidando à prática de pesquisa e invenção ao modo dos detetives selvagens, provocando o mundo, com problemáticas e proposições.

Veredas: Arquivos da terra

No percurso pedagógico *Arquivos da terra* a viagem se inicia a partir do filme *Aguyjevete Avaxi'i*, da cineasta Guarani Kerexu Martim. Assistindo ao filme, acompanhamos Kerexu e sua mãe Jerá Guarani retomando o plantio da semente de milho ancestral do povo Guarani. A filha nos mostra, com seu olhar que atravessa a lente, como sua mãe, depois de muito escutar os mais velhos, foi buscar as sementes dos parentes do Rio Grande do Sul e Paraná até que fosse possível plantá-las na aldeia Kalipety em São Paulo onde vivem. Ao tomar contato com essa história percebemos que os povos indígenas sempre buscaram colecionar sementes antigas e diversas em suas roças.

Esse modo de se relacionar com a terra, que o filme nos mostra, é inteiramente distinto daquele que produz o milho transgênico desde os laboratórios até a monocultura do agronegócio fazendo uso de agrotóxicos que fazem mal à saúde e podem gerar inúmeras doenças. Outro mal que assola as terras Guarani e, em especial, o território que Kerexu e seus parentes retomaram em 2013, onde o filme é realizado, é o plantio do eucalipto, que tornou as terras secas e degradadas durante décadas. Para recuperar a terra, os Guarani criaram um cinturão verde para proteger as nascentes e buscaram uma série de ações, entre

elas o plantio do milho tradicional. Neste mundo em que vemos e escutamos tantas coisas ruins e comemos o que não deveríamos, acabamos ficando fracos, doentes e preguiçosos, como observa Jerá no filme.

Podemos pensar que as sementes tradicionais são como filmes que compõem um arquivo (ou um contra-arquivo), no sentido que quando plantadas permitem retomar histórias e culturas que tentaram apagar porque se opõem a maneira hegemônica e universal como o milho é plantado nos termos do mercado. A partir daí, percebemos que o cultivo da semente Guarani é sagrado, envolve não ter pressa, plantar devagar, com respeito pelo futuro alimento. Trata-se de um plantio que mobiliza as mãos, os corpos, a terra e conta com a participação ativa das crianças. Plantar essas sementes é uma possibilidade de se comunicar e se relacionar com a terra, retomando histórias e modos de fazer ao longo desse processo. Por isso o plantio da roça constitui ainda uma situação de aprendizado. Há uma pedagogia que envolve a todos na aldeia, inclusive as crianças. Sugerimos que possamos aproximar as imagens do cinema das sementes de milho Guarani e lidar com os arquivos como quem cultiva uma roça.

No texto *Para nós o futuro é indígena*, Jéra Guarani nos conta sua trajetória que vai da atuação como pedagoga em escolas estaduais até seu posicionamento atual como liderança política Guarani. Trata-se, nos dias de hoje, como ela explica no texto, de investir seu corpo em um trabalho para manter em segurança a diversidade da comida tradicional, da comida sagrada, da comida não-transgênica, da comida que alimenta o corpo mas que alimenta o espírito também. Ao abrir mão de sua condição como professora na escola, ela chama nossa atenção para a necessidade da luta por tudo aquilo que é importante no território: a vida das crianças, das pessoas na aldeia, a vida dos bichos, a vida da natureza, disso tudo que nos mantém aqui. E nos indica o caminho de uma outra pedagogia indissociável do território.

Ao assistir ao filme, notamos que, assim como as sementes são como os filmes, a terra pode ser considerada como um grande arquivo, que armazena uma série de informações sobre o que aconteceu naquele espaço. O indigenista Daniel Cangussu indica que as matas e as plantas “conservam o histórico da ação humana”, e sua observação fornece “matéria pretérita para elaborações não apenas dos povos do passado mas também e, sobretudo, dos povos que vivem em isolamento.” (Cangussu, 2021, p. 40). Isso significa que, apesar de não serem vistos pelo Estado, há um conjunto de conhecimentos que se constitui como uma “ciência própria dos mateiros”, uma “arqueologia das matas e das plantas” ou uma “ciência mateira”, que permite acessar a floresta e seus seres humanos e não-humanos.

A “ciência mateira” descrita por Cangussu vai ao encontro daquilo que a antropóloga Anna Tsing afirma quando diz que as árvores são agentes históricos, sendo que a história pode ser entendida como “o registro dos muitos percursos do fazer-mundo, humanos e não-humanos.” (Tsing, 2022, p. 246) Nesse sentido, há na Aldeia Kalipety uma série de registros, humanos e não-humanos, que são captados tanto pelas árvores, quanto pelas plantas, pelas sementes, pela experiência xamânica e, mais recentemente, pelo próprio cinema. Todos esses registros, cada qual ao seu modo, identificam percursos do fazer-mundo humanos e não-humanos. A esse processo amplo de retomada, do qual o cinema e a educação fazem parte, damos o nome de “arquivos da terra”.

A partir dessa experiência com o filme de Kerexu Martim, podemos imaginar uma série de questões que poderiam oferecer desdobramentos pedagógicos e criativos em situações de aprendizagem com o cinema. A primeira delas seria a possibilidade de constituir um arquivo de imagens como quem planta uma roça de milho ancestrais, cuidando para que as sementes sejam variadas e possam abrigar as diferenças. Em continuidade com essa primeira questão, podemos pensar sobre quais escolhas faremos tendo em vista a saúde e alegria das crianças. Assim como o plantio do milho ancestral favorece a alegria e a saúde das

crianças, seria possível selecionar imagens que possam fazer parte do cotidiano da vida das crianças e que sejam imagens que favoreçam a vitalidade das experiências das infâncias? Em decorrência dessa questão, podemos pensar ainda sobre o quê podemos fazer para que algumas imagens sejam retomadas e como fazer com que as crianças participem do processo de criação desse arquivo assim como participam do plantio, da colheita e também se alimentam das sementes ancestrais.

Muitas vezes tomamos decisões sobre o que a criança deve ser e escutamos pouco o retorno que elas próprias nos dão sobre suas relações com as imagens. Jerá nos conta que uma parente dela lhe disse que antigamente existia um milho que era plantado especialmente para as crianças, tinha roça para as crianças, e elas participavam do plantio, da colheita e comiam esses alimentos. Seria possível realizar um arquivo de imagens que fosse como uma roça infantil plantada especialmente para as crianças e com a participação delas? Um desafio interessante seria pensar uma filmoteca pedagógica como quem abre um campo de cultivo com as crianças como vemos no filme.

Outro aspecto que a aproximação entre o cultivo de sementes e o cultivo de filmes pode propor é a aproximação entre prática pedagógica e natureza, invertendo a equação moderna que separou a natureza da cultura que nos levou a um estado de alienação cujo sintoma mais evidente é a emergência climática. Como pensar em um conjunto de filmes ou em práticas de realização audiovisual com crianças que nos permitam levar em consideração a aproximação entre o cinema e a natureza, entre as crianças e o espaço ao redor.

A partir das questões suscitadas pelo filme de Kerexu, propusemos alguns percursos pedagógicos que poderiam ser imaginados. A primeira proposta seria ver juntos os filmes *Bouquet* e *Os girassóis*, ambos de Rose Lowder. Nesses trabalhos, a cineasta recolhe e experimenta imagens de flores, animando-as. A partir daí seria possível conversar com as crianças sobre as plantas, as hortas e

as roças que fazem parte da comunidade. Num momento posterior, seria possível, por exemplo, registrar essas plantas que foram mencionadas pelas crianças criando um arquivo com essas imagens. Em seguida, criar uma narrativa audiovisual para fazer experimentos fílmicos com algumas dessas plantas que compõem o arquivo de imagens.

Uma segunda proposta seria ver juntos o filme *Economia do Quintal*, da Martha Rosler. A partir daí, conversar sobre as brincadeiras de quintal ou mesmo propor algumas brincadeiras que possam ser feitas em casa, na escola ou em uma praça. Uma proposta possível seria criar um arquivo com registros dos quintais onde vivem as crianças e adolescentes do grupo. Se não houver quintal, é possível pensar em praças, parques, espaços públicos onde se possa ter contato com a natureza.

Uma outra investigação a ser feita na comunidade, na região, no bairro ou na escola seria em torno de alguém que cuida de plantas. Podemos propor procurar registrar a história dessa pessoa e escutar dela como ela cuida das plantas, como é cuidar de plantas, se relacionar com elas e a importância desse gesto. Depois podemos compartilhar as imagens gravadas com todos na escola. Uma das possibilidades que decorre dessa proposta seria contar a história de uma comunidade ou de uma escola contando a história de suas plantas. Assim temos a chance de conhecer e contar a história das hortas, das plantas e das roças presentes na escola e/ou na comunidade e de perceber que as plantas também guardam as histórias.

Nesse mesmo sentido, podemos ver juntos o filme *Das crianças Ikpeng para o mundo*. A partir daí vamos sondar quais são as brincadeiras que as crianças mais gostam e os espaços em que elas acontecem. Vamos filmar as brincadeiras e os seus espaços, criando um arquivo de imagens que possam ser usadas para conhecer os brinquedos e as brincadeiras do grupo e os lugares que as abrigam.

Enfim, todas as propostas pedagógicas que decorrem do filme de Kerexu e da aproximação entre a criação de uma roça, a elaboração de um arquivo e de

uma proposta pedagógica têm em comum uma aposta na possibilidade de amplificar o contato dos sujeitos com o espaço onde estão situados. Acreditamos que o tempo do cultivo nos oferece uma oportunidade de elaboração de um outro olhar para o mundo. Com Ariela Azoulay, apostamos que "Não precisamos de dar passos grandiosos para a frente; precisamos, sim, de espaços mais lentos para reparar, fazer reparações e reavivar os padrões e arranjos pré-coloniais não governados pelo Homem" (Azoulay, 2024, p. 57).

Veredas: Arquivos em movimento

Na segunda vereda, nosso ponto de partida é bastante distinto. Começamos com *A saída dos operários da fábrica* (1995), de Harun Farocki, cineasta alemão que pertence à melhor tradição do cinema de esquerda europeu e que se formou na militância estudantil, nos protestos de rua e nos debates críticos contra o neoliberalismo brutal da República de Bonn. Esse filme-ensaio, realizado por ocasião dos 100 anos da invenção do cinematógrafo, analisa e revê os sentidos de um arquivo fundador da história do cinema, *A saída dos operários da fábrica* (1895), em que os irmãos Lumière filmam, na empresa do pai, os empregados deixando o galpão da fábrica. Ao considerar que a visão das máquinas despontava como um instrumento de ordenação sistemática e coerção da realidade, Farocki observa: "Nunca, antes, havia-se visto imagens do movimento das pessoas. É como se a partir desse filme o mundo passasse a ser visível". Analisando e discutindo a saída dos operários da fábrica, Farocki efetua uma verdadeira *remontagem* que nos permite compreender algo não evidente no arquivo original: a inscrição do ponto de vista do patrão e a relação desse registro seminal com inúmeras operações posteriores de controle e vigilância dos corpos por meio da imagem (Cf. Flores, 2021, p. 331-338). Farocki usa uma grande quantidade de arquivos selecionados, conectando-os ao curta-metragem dos Lumière e explicitando um processo de invisibilização do trabalhador e de captura do mundo por uma lógica específica de representação. As câmeras de vigilância, *mutatis*

mutandis, fariam parte da linhagem tecnológica do cinematógrafo, estando associadas à cena arquetípica dos irmãos Lumière.

Na vizinhança desse ensaio farockiano, Christopher Harris e Jean-Luc Godard desconstroem criticamente outros arquivos do mundo. Em *Reckless eyeballing* (2004), Harris utiliza uma montagem singular para confrontar *O nascimento de uma nação* (1915), de David Wark Griffith, um ponto apoteótico no desenvolvimento do cinema narrativo, tal qual o conhecemos, e, ao mesmo tempo, um monumento execrável do racismo no cinema. Oriundo do sul dos Estados Unidos, o cineasta trazia em sua visão de mundo ideologias escravagistas e supremacistas que se inscrevem na narrativa, sob a forma do racismo anti-negro. Portanto, esse marco incontornável da linguagem narrativa do cinema é também veículo de legitimação de uma mentalidade abertamente racista sustentada pela oligarquia sudista que foi derrotada na Guerra Civil, mas que continuou perpetuando uma tradição de discriminação e violência racial. Em seu filme, Harris produz uma confrontação crítica dessa ambivalência, lançando mão de uma montagem que violenta as regras convencionais da continuidade espacial e temporal do cinema. O título, “mirada imprudente”, retirado de uma lei racista que proibia um homem negro de olhar para uma mulher branca na era Jim Crow, é deslocado de maneira mordaz pelo cineasta, pois o olhar que emana da tela é o de Pam Grier, a icônica heroína Foxy Brown dos filmes de blaxploitation dos anos 1970, encarando o público com sua postura de confiança, acusação e desafio. Utilizando impressões ópticas e uma paisagem sonora marcada por repetições que produzem efeitos inquietantes, o curta contribui para recontextualizar momentos históricos de rebelião negra, em remontagem radical do arquivo original.

Godard, por sua vez, possivelmente o cineasta que mais contribuiu, na história do cinema, para deslocar e desviar os sentidos da linguagem e dos arquivos previamente estabelecidos, realizou uma intervenção cirúrgica em seu filme *Eu vos saúdo, Sarajevo* (1993). Nesse curta-metragem de apenas 2’15 de duração, ele escrutina, com sucessivos enquadramentos da montagem, uma fotografia feita em

1992 pelo fotojornalista Ron Haviv, durante a Guerra dos Balcãs, e que circulou avidamente no circuito midiático internacional. Ao mesmo tempo, ele acrescenta em voz *over* uma narração peculiar, de caráter poético e político, deslocando os pontos de vista instituídos para essas imagens e tecendo uma crítica fulminante, que explicita a barbárie da guerra — associada à dominação cultural fascista da sociedade de consumo neoliberal — e enaltece as linhas de resistência.

A crítica, definida por Foucault como a "política da verdade" e a "arte da inservidão voluntária", consiste aqui no gesto de *remontar os arquivos*, desafiando as estruturas de violência e exploração neles inscritas. Ao se apropriar das imagens existentes para dismantelar os elementos que as constituem, os cineastas não apenas as reconfiguram, como também expõem aspectos antes imperceptíveis do mundo e de suas formas de representação. Assim fazendo, desvelam camadas de significado que não estavam evidentes num primeiro momento, revelando como as imagens e os sons participam da construção e da perpetuação de narrativas de poder. A crítica, portanto, é um modo de resistência, que confronta a suposta normalidade do real, permitindo desconstruir seus mecanismos e inventar outros sentidos para o que vemos e vivemos.

Mas as posições críticas, é claro, podem encontrar diversos limites, que dizem respeito tanto à estrutura do olhar ou da cultura onde as imagens nascem, quanto aos pontos de vista particulares que são mobilizados em sua organização. A partir da constatação de que as imagens do cinema e a percepção que temos delas estão condicionadas pelas convenções da técnica e da representação, há uma série de artistas que propõem operações e relações de linguagem radicalmente experimentais, fundando outras possibilidades e sensibilidades sonoro-imagéticas. Na segunda etapa desta vereda, persiste o desejo dos cineastas de romperem com os limites colocados pelo arcabouço técnico da câmera e pelas convenções da representação realista e naturalista. É algo que foi muito bem formulado por Stan Brakhage, um dos maiores e mais instigantes cineastas experimentais do século XX, em seu texto fulcral intitulado "Metáforas da visão":

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do ‘verde’? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de ‘no princípio era o verbo’ (Brakhage, 1983, p. 341).

Constantemente, em sua filmografia, Brakhage assumiu a tarefa de “redescobrir uma percepção não tutelada do mundo, que ajudaria não a restringir, mas a alargar nossa capacidade sensorial em direções insuspeitadas”, como bem define Mateus Araújo e Patrícia Kauark-Leite (2021). Em *Mothlight* (1963), encontramos um movimento de convocação dos arquivos que passa pela relação poética do sujeito com o mundo, por uma chave alquímica, de magia ou deslumbramento. Ao mesmo tempo, trata-se de um projeto muito pessoal, que busca restituir ao próprio mundo um movimento que não se restringe ao crivo da racionalidade e da técnica. Tomado por uma tristeza profunda, em sua tentativa de filmar as mariposas que voavam em volta da lâmpada, Brakhage coletou centenas de asas de insetos, pétalas, lâminas de grama, pólen e folhas, em sua própria casa, pressionando-os meticulosamente com fita adesiva e inserindo no projetor. O resultado, então, é um filme feito sem o uso da câmera, que propicia ao olhar uma possibilidade insuspeitada de reencantar o mundo e sua materialidade, tecendo um novo sopro de vida e movimento.

Estamos “na contramão do uso e da concepção mais correntes do cinema como uma arte realista cuja vocação seria reproduzir o mundo visível ao modo de um espelho” (Araújo; Kauark-Leite, 2021). Filmes como *Sonata for pen, brush, and ruler* (1968), de Barry Spinello, *Free Radicals* (1958), de Len Lye e *The garden of earthly delights* (1981), também de Brakhage, podem ser situados na mesma vizinhança — a da alquimia secreta da luz, que absorve os traços do mundo e os faz ressurgir com outro alento.

Finalmente, na terceira etapa de nossa vereda, abordamos uma tendência no uso dos arquivos cuja principal dimensão é a da política coletiva, comunitária, numa concepção específica: uma política que se faz na encruzilhada dos mundos e das existências que atravessam a imagem. São filmes que colocam o mundo, a comunidade e os vínculos efetivos da vida à frente dos arquivos, assumindo que a salvaguarda deste mundo é mais importante do que a mera fabricação da imagem ou do espetáculo. O cinema, o ritual, a tradição, o encantamento, a política, o território, a comunidade, tornam-se aspectos entranhados de um mesmo movimento, que é um movimento esperançoso, cabe dizer, que busca cultivar a esperança, por mais tênue que seja, do porvir; que alarga essa esperança, aumentando a nossa capacidade de imaginar a existência em comum e a continuidade da vida.

Esse cinema tem seus predecessores, como Glauber Rocha, Jean Rouch, Pierre Perrault, cineastas que atuaram para relativizar ou contestar a racionalidade técnico-científica que dominou o Ocidente no século XX e que promoveu seu desencantamento. Em *Pour la suite du monde* (1963), por exemplo, Perrault mobiliza o cinema como dispositivo propulsor para a retomada de uma atividade pesqueira tradicional na pequena comunidade de Isle-aux-Coudres, situada no Quebec, às margens do Rio Saint Laurent. No geral, falamos de filmes e artistas que trazem um esforço significativo de reencantar o mundo, produzindo outros modos de representação e de organização narrativa. Esse cinema tem, no presente, deslocamentos e possibilidades que ultrapassam a tradição do cinema no sentido mais estrito, e que estão muito bem colocadas na vereda dos “Arquivos da Terra”. É um cinema colocado num movimento político, numa política específica, que vai ao encontro de uma reflexão do crítico indiano Girish Shambu: “Não importa o quão ardente e apaixonado seja nosso amor por esse meio, o mundo é maior e vastamente mais importante do que o cinema”. Na mesma vizinhança, portanto, podemos incluir *Pi’õnhitsi – Mulheres Xavante Sem Nome* (2009), em que o cineasta xavante Divino Tserewahú tenta registrar (e retomar) um ritual de iniciação feminina que já não se praticava em nenhuma aldeia

Xavante; e *Tatakox* (2007), de Isael Maxakali, que tenta retomar um ritual de iniciação (masculina) em sua aldeia, instaurando uma cosmopolítica capaz de incorporar, acolher e guardar na inscrição das imagens uma multiplicidade de pontos de vista e perspectivas ontológicas⁷.

A retomada de imagens e sons, em sua relação com as profundezas da terra e os movimentos vivos do mundo, desestabiliza profundamente a noção ocidental de arquivo. Arquivo, se ainda podemos usar essa palavra, deixa de ser um componente de fixação totalizante do espaço e do tempo, e passa a ser, necessariamente, um elemento de abertura ao desconhecido, de deslocamento e de experimentação. O cinema, colocado como mediador entre diferentes universos e pontos de vista, não busca mais unificar a realidade em uma mesma matriz de representação, mas sim suscitar formas plurais de ver e pensar, rompendo com as representações monolíticas e as estruturas unívocas que regem a sociedade e a história. Longe de armazenar o passado, simplesmente, ou de capturar a passagem do tempo em esquemas racionais, o arquivo do cinema, ou o cinema de arquivo, propicia assim um campo de transformações vivas e uma postura renovada de descobertas e aprendizados.

Jardim de veredas que se bifurcam

Nas duas veredas descritas acima, podemos observar de que maneira a ativação de um conjunto de filmes, a partir de atitudes singulares de engajamento com o mundo, pode gerar relações e sentidos renovados. Agora, com nossa plataforma mais uma vez acionada, vamos aliar A Alquimia dos arquivos, vamos trazer para a nossa conclusão uma terceira vereda de trabalho, nomeada Arquivos e Patrimônio Cultural. Entramos na sala de aula, temos conosco jovens do ensino médio da escola pública da cidade de Coluna, no Vale do Rio Doce, interior de Minas Gerais. A cidade é pequena, menos de dez mil habitantes. Em diálogo com a escola e os participantes do programa Estação Cinema, foi definido que a formação trataria do Patrimônio Cultural. Fazemos o movimento para ampliar o leque de perguntas e

possibilidades de trabalho que nos remetem aos nossos cinemas e provocam a singularidade de nossa expressão. Esperamos que esse movimento final se prove possível a outros tantos, dado que concomitante aos dois que já vimos acima; e mais, que seu percurso e resultados possam estar em diálogo transversal com todas essas veredas. Tentamos fazer jus à nossa hipótese acerca de um comum criado na singularidade, por meio da criação de uma comunidade de cinema e de proposições criativas que associam imagem e território.

Na sala, conversamos sobre a cidade, cada um fala um pouco sobre como a vê, de onde a vê. Estamos em uma oficina de arte no contraturno da escola, as origens dos alunos são diversas, a cidade se multiplica. Começamos a ver filmes para procurar e debater diferentes formas de se olhar para uma cidade. O que podemos descobrir com diferentes formas de ouvir, de mirar? Quais são os arquivos do patrimônio cultural de nossa cidade? Do que eles são feitos? Vamos procurá-los, trazer seus vestígios para sala de aula, falar sobre eles, sobre as histórias que fazem deles arquivos de alguma importância. Percebemos a falta de arquivos para algumas histórias, percebemos a possibilidade de procurar e reconstruir com câmera os arquivos que estão escondidos no tempo, nos tornamos assim, como na saga de Bolaño, detetives selvagens, em busca de criar uma linguagem para o que não tem voz e uma imagem para o que não tem vista.

Em uma primeira atividade, depois de nossa longa conversa de apresentação, cada estudante apresenta um patrimônio cultural para na sequência sair em busca de seus arquivos ou criar uma fotografia para compartilharmos em sala de aula. Não podemos repetir o patrimônio na roda de apresentação, a não ser que seja outra perspectiva sobre um patrimônio já apresentado. A atividade enriquece o repertório do que é um patrimônio e daquilo que pode ser. A estudante Maria Eduarda propõe o rio Suaçuí como um patrimônio, uma apresentação rara de um patrimônio natural no campo da cultura. Sua abordagem dá o tom de uma transformação de uma perspectiva para se perceber o teor de uma relevância, reverbera entre nós, ficamos atentos. Séculos atrás, o rio Suaçuí era o limite de

uma travessia entre a mortificação e a vida, do escravizados em fuga, que atingiam a outra margem em busca das paragens onde se formava o quilombo de resistência, hoje quilombola Suaçuí. O rio se tornava na roda para nós um patrimônio e toda sua carga de potência transformadora um convite à criação de movimentos cinematográficos que o fizessem esboçar o fluxo que Maria Eduarda fazia com ele para o interior do tempo, revolvendo suas águas.

A estudante defendeu o projeto como uma forma de falar sobre esta parte da história que não está nos livros que circulam na escola, mas está em frente de nós, a poucos quilômetros de uma história mais detalhada de nossos séculos. O argumento é contundente e reúne os demais participantes em uma produção que conta com parceria da prefeitura, do projeto, da escola, da associação do quilombo e de artistas do vale. Nos perguntamos como os sons e as imagens podem se articular para que possamos trazer esse sentido para aquele patrimônio eleito: o rio. É claro que ao final, o rio é um meio para outro início, o encontro da escola com o quilombola se torna um projeto em si. A simples criação de um documento também já seria importante, mas é no processo criativo que os jovens concretizam uma proposição audiovisual para as formas de conhecer e pensar sua própria história. Abrindo nela sulcos, navegando em direções inusitadas. Na mescla do documentário com a encenação, na utilização de seus próprios corpos como veículos para o tempo que desejam alcançar e na aproximação atenta com o quilombola para a construção desta proposta, o filme *A Resistência* faz história em Coluna.

Figura 4 – Imagem do filme *A Resistência*, Coletivo escola pública de Coluna MG (2024)



A Resistência

Coletivo escola pública de Coluna - MG (2024)

Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1RAirpzYkdq0dBXkE94qDqKGWj86hSpsl/view>

O impacto do trabalho se mostra ligado ao desenvolvimento de um senso comunitário e inventivo, a partir de um exercício de reciprocidade na criação, ligado a cinematografias que articulam os territórios aos atos de resistência na linguagem, acionando modos de crítica e experimentação cinematográfica. Por outro lado, não menos importante, o cinema apresentado aos estudantes é capaz de produzir singularidades em duas vias complementares de ampla envergadura, social e artística: no sentido da identificação com corpos possíveis, de outros estudantes e artistas no mundo, na confluência com os processos, vozes e corpos singulares presentes nas comunidades escolares; e também no sentido da decodificação e recodificação do tempo e dos espaços conforme os conhecemos, por meio da proposições de desencaixe e redimensionamento dos afetos promovidas com as imagens e sons, alterando as sensações e os sentidos, podendo mudar o estado das coisas e introduzir nelas novas arquiteturas emaranhadas a outras formas de atenção que as desvelam.

Assim como o personagem de Bolaño, que é forçado por uma pressão social a estudar direito na universidade, também se impõem as linhas de formação em áreas mais tradicionais do conhecimento. Mas o encontro com os reais visceralistas vai transformar esta perspectiva no sentido de dar pertencimento à capacidade de uma expressão própria, atrelada às particularidades de suas experiências de vida e impulsos criativos. O alvo não é a formação de artistas, mas a incorporação dos processos e das capacidades críticas de expressão, consumo e produção de imagens nos cotidianos. O livro de Bolaño penetra o cotidiano pela força da estrutura de um diário, que se torna aqui para nós arquivo e insumo para a alquimia de nossas presenças. Estamos querendo pensar como o campo da educação e suas experiências pode retirar os arquivos do isolamento e trazer esses materiais para perto das pessoas, trazer acesso, trazer aproximações e reparações. Queremos dizer com isso da importância das imagens estarem num lugar de partilha e de imaginação compartilhada, no mundo da vida comum, do cotidiano, das relações.

Notas

- ¹ Os autores do artigo são membros da Rede Kino. Clarisse M. Castro de Alvarenga e Gustavo da Rocha Jardim compuseram a coordenação da rede juntamente com Débora Nakache, Fernanda Omelczuk, Isaac Pipano e Wenceslao de Oliveira Jr. nos anos de 2022 a 2024.
- ² Antes mesmo da criação da Rede Kino, nos últimos 40 anos, as pedagogias com o cinema na América Latina têm ganhado diferentes contornos, moldadas pela diversidade dos territórios e dos modos de vida nos espaços onde são experimentadas. Essa diversidade de propostas está relacionada com o aprimoramento dos processos de escuta e das formas de levar em consideração questões situadas, algumas delas históricas e outras circunstanciais, pertinentes a cada grupo formativo.
- ³ Na língua do povo Kuna, originários da Serra Nevada no noroeste da Colômbia, Abya Yala seria o sinônimo de América. Uma denominação anterior à invasão dos continentes que quer dizer Terra de todos, território em plena maturidade, terra viva, de sangue.
- ⁴ Ao articular essa proposta de cinema e educação com o eixo de um programa específico de formação de professores e estudantes no âmbito da Rede Kino, estamos considerando que as propostas curatoriais e pedagógicas estão sempre passando por processos de reelaboração na medida em que são compartilhadas. Atenta a esse desafio, a coordenação da Kino, no biênio de 2022 a 2024, propôs a criação de dois percursos pedagógicos, como forma de organizar acervos cinematográficos atrelados às questões levantadas nos encontros anuais, realizados durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto – MG. Foram esses percursos que estruturaram os Seminários da Rede Kino I e II, sendo essa uma das muitas ações geradas pelo circuito da Rede ao longo dos anos.
- ⁵ A coordenação da Kino, responsável pela organização do Percurso e Seminário Rede Kino foi composta pelas instituições, projetos e empresas nas quais atuavam seus membros no biênio 2022 – 2024. A produção ficou por conta da ONG Medios en la Escuela (BsAs - Argentina), do LAIS - Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (UFMG) e da 4 Folhas Audiovisuais (BH - Brasil), esta última proponente do projeto que financiou o encontro pela Lei de Incentivo à Cultura em Belo Horizonte. O percurso foi elaborado junto aos parceiros envolvidos na coordenação, Laboratório de Estudos Audiovisuais-OLHO (UNICAMP), Pedagogias da Imagem e do Som (Unifor) / Escola Porto Iracema das Artes e Educação e cinema com os territórios - extensão, criação e pesquisa (ECOS - UFSJ).
- ⁶ “Seguir trilhas, recompor fragmentos e detritos, e reconstituir restos, é se envolver em um ritual que resulta na ressuscitação da vida, em trazer os mortos de volta à vida reintegrando-os no ciclo do tempo, de modo que encontrem, em um texto, em um artefato ou em um monumento, um lugar para habitar, de onde possam continuar a se expressar” (Mbembe, 2002).
- ⁷ Conferir o artigo “Cosmocinepolítica tikm’n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena” (Queiroz; Diniz, 2018) e “O cinema-lagarta dos Tikmũ’ün: teoria-prática das imagens xamânicas” (Brasil, 2020).

Referências

- ARAÚJO, Mateus; KAUARK-LEITE, Patrícia. “Notas sobre a visão não tutelada em Brakhage e Kant”. *Estudos Kantianos* [EK], Marília, SP, v. 9, n. 1, p. 59, 2021.
- AZOULAY, Ariella Aisha. *História potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BRASIL, A. O cinema-lagarta dos Tikmũ'ün: teoria-prática das imagens xamânicas. Intexto, Porto Alegre, n. 48, p. 157–175, 2020.

BRAKHAGE, Stan. "Metáforas da visão". In: Xavier, Ismail (Org.). A Experiência do cinema (antologia). Rio de Janeiro: Graal / Embrafilmes, 1983, p. 339-352.

CANGUSSU, Daniel. *Manual indigenista mateiro. Princípios de botânica e arqueologia aplicados ao monitoramento e proteção dos territórios dos povos indígenas refugiados na Amazônia. Dissertação de Mestrado*. Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA). Programa de Mestrado Profissional em Gestão de Áreas Protegidas na Amazônia. 2021.

FLORES, Luís Felipe Duarte. *O cinema como contra-Verbund: Harun Farocki e o trabalho com as imagens do mundo*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 2021.

JARDIM, Gustavo da Rocha. *A imagem emaranhada: territórios e singularidades em cinema e educação*. Editora Multifoco, Rio de Janeiro, 2023.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de; DINIZ, Renata Otto. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados). GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, 2018.

SMITH, Linda Tuhiwai. Trad. Roberto G. Barbosa. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2018.

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo. Sobre as possibilidades de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: Ed. n-1, 2022.

Clarisse Maria Castro de Alvarenga

É professora adjunta na Faculdade de Educação da UFMG, onde atua como docente no Curso de Formação para Educadores Indígenas (FIEI) e na Licenciatura em Educação do Campo (Lecampo). Coordena o projeto de pesquisa Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (LAIS), o projeto de extensão Casa de Cinema e os projetos de ensino Educação indígena e cultura digital e Educação do campo e cultura digital. Sua pesquisa envolve processos de criação realizados com cineastas ameríndios e do campo. É autora dos livros *Da cena do contato ao inacabamento da história* (2017) e *Aprender com imagens* (2022). Entre os filmes que dirigiu estão os longas-metragens *Ô, de casa!* e *Homem-peixe*. Integra a Rede Kino - Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual. Em 2024, co-coordenou a elaboração da proposta de Programa Nacional de Cinema na Escola.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1396-8884>

E-mail: clarissealvarenga@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/3413084947174681>

Gustavo da Rocha Jardim

Cineasta, educador e pesquisador. Diretor de filmes e instalações audiovisuais exibidos no Brasil e no mundo, premiados nos campos de pesquisa de linguagem, incluindo melhor filme na Mostra de Cinema de Tiradentes e Videobrasil. Mestre pela Faculdade de Educação da UFMG, com pesquisa sobre o cinema em processos educativos transdisciplinares. Doutor em Comunicação Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG. Bolsista do Programa Institucional de Internacionalização CAPES - PrInt, na Faculdade de Cinema e Estudos de Mídia da Universidade de Chicago (2019 - 2020). Autor do livro *"A Imagem Emaranhada: territórios e singularidades em cinema e educação"*. Integrante dos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e do Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (LAIS). Coordenador da Rede KINO de Cinema, Audiovisual e



Educação na América Latina (2022 - 2024). Professor convidado nos programas de Licenciatura do Campo (LECAMPO) e na Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI), na UFMG. Gestor da Quatro Folhas Audiovisuais, produtora de filmes e de projetos socioculturais. Pós-doutorado em andamento na área de Artes, Tecnologia e Comunicação na FAE/UFMG.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3216-9604>

E-mail: rochajardim@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/8468197677105384>

Luís Felipe Duarte Flores

Doutor em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa dedicada ao cineasta alemão Harun Farocki. Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Artes da EBA-UFMG, com dissertação dedicada ao cineasta francês Max Ophuls. Professor, educador, curador e pesquisador de cinema, atua também como ensaísta e tradutor. Organizou os livros *O Cinema de Trinh T. Minh-ha* (2015) e *O Cinema de Rithy Panh* (2013). Foi curador das retrospectivas dos cineastas Rithy Panh (CCBB, 2013) e Trinh T. Minh-ha (Caixa Cultural, 2015) no Brasil. Foi curador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte nos anos de 2015, 2016 e 2017. Foi curador do forumdoc.bh no ano de 2015. Desde 2019, é curador e coordenador do Cinecipó - Festival do Filme Insurgente. Desde 2020, é curador da Lona - Mostra Cinemas e Territórios, uma parceria com o MLB (Movimento de Lutas nos Bairros, Vilas e Favelas). Atua na frente de comunicação e audiovisual da Teia dos Povos (MG). Atua na frente de audiovisual do Espaço Comum Luiz Estrela, em particular nas atividades do cineclube, em palestras e oficinas, e na produção de materiais audiovisuais. Participa do projeto artístico e educativo Coletivo de Cinema, voltado para a inclusão do audiovisual em escolas públicas da América Latina. Organiza o programa educativo gratuito Cinema - Sensação de Mundo, destinado ao público infantil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0261-7130>

E-mail: luisfdf@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/5896277282332288>

*Recebido em 15 de novembro de 2024
Aceito em 28 de março de 2025*

