



UM VAGALUME *SUSPENDE O CÉU:*
O "TALLER DE CINE PARA NIÑOS"
DE ALICIA VEGA

Verônica Pacheco de Oliveira Azeredo

**Imagem original extraída do Documentário "Cien niños esperando un tren", de Ignacio Aguerro, 1988.*

VERÔNICA PACHECO DE OLIVEIRA AZEREDO

**UM VAGALUME *SUSPENDE O CÉU*:
O “TALLER DE CINE PARA NIÑOS” DE ALICIA VEGA**

BELO HORIZONTE

2021

VERÔNICA PACHECO DE OLIVEIRA AZEREDO

**UM VAGALUME *SUSPENDE O CÉU*:
O “TALLER DE CINE PARA NIÑOS” DE ALICIA VEGA**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação: Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação- Doutorado Latino-Americano da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para o título de doutor.

Orientador: Professor Dr. José Angelo Gariglio

Coorientadora: Professora Dra. Inês Assunção de
Castro Teixeira

BELO HORIZONTE

Faculdade de Educação da UFMG

2021

A993v Azeredo, Verônica Pacheco de Oliveira, 1961-

T Um vagalume suspende o céu [manuscrito] : o "Taller de cine para niños" de Alicia Vega / Verônica Pacheco de Oliveira Azeredo. - Belo Horizonte, 2021.
230 f. : enc, il., color.

Tese -- (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

Orientador: José Angelo Gariglio.

Coorientadora: Inês Assunção de Castro Teixeira.

Bibliografia: f. 201-216.

Anexos: f. 217-230.

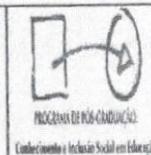
1. Vega, Alicia, 1931- -- Taller de cine para niños -- Crítica e interpretação -- Teses. 2. Educação -- Teses. 3. Cinema na educação -- Chile -- Teses. 4. Cinema e crianças -- Chile -- Teses. 5. Crianças pobres -- Educação -- Chile -- Teses. 6. Educação -- História -- Chile -- Teses. 7. Chile -- Educação -- Teses. 8. América Latina -- Educação -- Teses.

I. Título. II. Gariglio, José Angelo. III. Teixeira, Inês Assunção de Castro, 1950-. IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 371.33523

Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)

Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



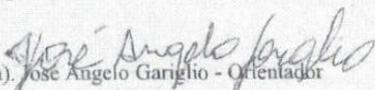
FOLHA DE APROVAÇÃO

Um vagalume suspende o céu: O "Taller de Cine para Niños" de Alicia Vega

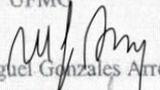
VERÔNICA PACHECO DE OLIVEIRA AZEREDO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL, como requisito para obtenção do grau de Doutor em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL.

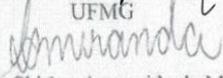
Aprovada em 31 de maio de 2021, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). José Angelo Gariglio - Orientador

UFMG


Prof(a). Miguel Gonzales Arroyo

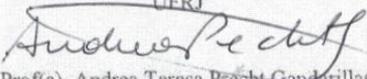
UFMG


Prof(ã). Shirley Aparecida de Miranda

UFMG


Prof(a). Adriana Inácio Fresquet

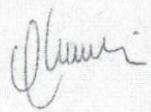
UERJ


Prof(a). Andrea Teresa Precht Gandarillas

Universidad Católica del Maule


Prof(a). Ines Assunção de Castro Teixeira - Co-orientadora

UFMG


Professora Dra. Rosimar de Fátima Oliveira
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação:
Conhecimento e Inclusão Social - FAE/UFMG

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Angelo Gariglio, pelo acolhimento e disponibilidade de caminhar conosco até a finalização desta pesquisa.

À Profa. Dra. Inês Teixeira, minha orientadora desde 2017 e coorientadora a partir de 2020, pelas orientações dadas ao longo desta pesquisa, pela energia, conhecimento e inventividade, fazendo-me lembrar da energia inesgotável de Alicia. Agradeço pelas ideias que salpicam a todo instante, o cuidado, a amizade e, especialmente, pela sensibilidade no trato com o humano.

À Profa. Dra. Shirley Miranda, pelo acolhimento e bom encontro desde o momento em que adentrei a sala para a disciplina sobre a História das Mulheres, pela orientação do projeto, sua presença e ensinamentos na qualificação, as acolhidas em meus momentos de angústia e por ter aceito o convite para compor a banca.

À Profa. Dra. Adriana Mabel Fresquet, por todas as orientações e ensinamentos na qualificação e por ter aceito o convite para compor a banca.

À Profa. Dra. Andrea Teresa Precht Gandarillas, por ter aceito o convite para compor a banca.

Ao Prof. Dr. Miguel Arroyo, por todas as orientações e ensinamentos na qualificação, e por ter aceito o convite para compor a banca.

Ao Prof. Mestre Ignacio Agüero, nosso convidado de honra, por ter aceito o convite para compor a banca.

À Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de Alvarenga, pelos bons encontros, pelas aprendizagens e por ter aceito o convite para compor a banca como suplente.

À Profa. Dra. Maria Jaqueline de Grammont Machado de Araújo, pelos bons encontros e por ter aceito o convite para compor a banca como suplente.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação do doutorado Latino-Americano, pela disponibilidade em dialogar e resolver as demandas que surgiram.

Aos colegas do curso de doutorado, em especial à minha amiga Mariana Scrinzi, Yudi Pardo, Sullivan Souza, Erica, Maikel, Miguel Uribe, Diana Camacho, pelas conversas soltas e preocupadas com a escrita e as apresentações.

À Equipe do Programa de Pós-Graduação: Gilson, Joalice, Rose, Viviane, Lorena, Isabela e Melissa pela disponibilidade, profissionalismo resolvendo e me acolhendo em todas as demandas que surgiram.

À Capes agradeço por ter proporcionado as condições materiais para a realização desta pesquisa.

À Ana Lúcia Azevedo, Marília Dias, Socorro Lima, Luciana Brandão, Marlene Araújo, Penha Melo e Sonaly por trocarmos conhecimentos acadêmicos e experiências humanas. Minhas amigas, obrigada por tudo até o momento e pelo que virá.

À Haydenee, meus agradecimentos pelo acolhimento, pela amizade e por me socorrer incansavelmente em todos os momentos que precisei.

Ao Norton Grey, que desde o primeiro encontro na FAE-UFMG, em 2016 nos tornamos amigos e por ter cuidado das fotos, da apresentação e da capa dessa tese, muito obrigada.

À Luisa Mejia Toro, colombiana querida, pelas aulas de espanhol, pela transcrição da entrevista, pelos bons encontros, sou muito grata.

À Graça Pinho, minha amiga e revisora da tese, pela amizade, paciência, competência profissional até o último momento de revisão deste texto.

Às minhas amigas irmãs, Simone Costa e Ângela Puppín, agradeço por tudo. A presença de vocês em minha vida é a fonte constante de felicidade, afeto e aprendizado.

Meu agradecimento especial aos trabalhadores e trabalhadoras brasileiros/as, que com seus trabalhos, permitem o funcionamento e sustentam a Universidade Pública no Brasil, o sistema de bolsas e demais custos de pesquisa e formação das novas gerações de profissionais para o país.

Aos monitores Sebastián Riffo, Sebastián Ortega, Carlos Faria, Diego Ramirez, Alberto Contesse, Andrés Orvalle, Pilar Quinteros, Ana Maria Cisternas por disponibilizarem tempo

para a entrevista, pelos relatos repletos de suas experiências ao lado de Alicia e os olhares para o Taller de Cine para Niños.

A Eduardo Vilches, por nos receber em sua casa com generosidade, alegria, nos relatar um pouco de sua história com Alicia e o *Taller de Cine para Niños* e pelo vinho.

À Alicia Vega, por nos receber em sua casa, servindo, nos encontros, por nos oferecer e preparar almoços deliciosos, pelo jantar, por nos receber na galeria Macchina, pelos presentes, inclusive uma boneca que estava em sua companhia por mais de 20 anos, pelos relatórios, o DVD do filme *Las Calampas*, pelos inúmeros documentos que nos entregou, pelo seu trabalho repleto de cuidado e respeito humano.

Aos meus pais que se foram, Geraldo de Oliveira e Aida Pacheco de Oliveira, primeiro por não terem desistido de mim e pelos inúmeros ensinamentos que perpetuam em minha caminhada. À minha mãe por ter enfrentado todos os desafios com coragem inabalável, pela sabedoria que conduziu a todos nós. Ao meu irmão Windson de Oliveira que partiu deixando saudades e aprendizagens. Vocês vivem em mim não apenas como memória, mas como presenças reais.

As minhas irmãs Fátima, Vânia e Mônica, pela irmandade, por estarem presente todas as vezes necessárias, entre elas as alegrias e as dores de nossas histórias e por não descumprirem a missão de rezarem por mim.

Ao meu marido Eduardo, meu amor, que resistiu bravamente as minhas inúmeras ausências, pela sua disponibilidade em todos os momentos necessários. Por tratar com tanto respeito e delicadeza tudo que me é caro. Pelo seu amor, carinho, por me ajudar a retirar as pedras do caminho e por cuidar de mim.

Aos meus filhos Guilherme, Gustavo e Ive por me ensinarem, me acolherem, estimularem, perguntarem sempre sobre a tese, me amarem e cuidarem de mim. Perdoem-me pelas ausências maiores do que imaginava.

À Liz, minha neta, que chegou cheia de Luz, deixando me vida transbordante de alegria.

Finalmente, agradeço a Deus por tudo que me permitiu e me abençoou.

RESUMO

Um vagalume *suspende o céu*: o “Taller de Cine Para niños” de Alicia Vega

A pesquisa, realizada entre março de 2017 e maio de 2021, no Chile e no Brasil, descreve e registra alguns elementos que caracterizaram o “Taller de Cine para Niños”, criado e desenvolvido por Alicia Vega entre 1985 a 2015, indagando se nele está contida uma “Pedagogia Alicia” considerando, sobretudo, as concepções e princípios que o inspiram e as atividades realizadas. Alicia faz parte de uma história de mulheres chilenas, especialmente, aquelas que trabalham com cinema e educação na América Latina. Durante 30 anos, essa professora de linguagem cinematográfica, pesquisadora e autora de livros, ensinou cinema para 6378 crianças pobres de periferias do Chile. O desenho metodológico da pesquisa deu-se por três vias: entrevistas narrativas presenciais realizadas com Alicia Vega, com monitores e profissionais que participaram dos Talleres; pesquisa documental em várias fontes, arquivos e acervos de documentação escrita e visual, documentário, vídeos, acervos fotográficos, relatórios, livros e outros do Chile e do Brasil; observação direta em Santiago do Chile. Inspirada na metáfora do vagalume, de Didi Huberman (2011), na ideia de *suspender o céu* da tradição de povos originários, retomada por Ailton Krenak (2019) e do trem do cinema que chega, do documentário de Ignacio Agüero (1987), a tese conclui que estas formulações expressam o que ali se passou. Pelas mãos de Alicia, um vagalume, sem holofotes, os/as niños/as dos Talleres voaram para muito além de seu lugar e viveres de crianças pobres chilenas, viajando para longe, para muito mais, exercendo seu direito à arte. Nesta viagem, os vimos expandirem suas experiências humanas e estéticas, em encontros com o cinema, nos quais foi possível (ad)mirar a Pedagogia Alicia: no cenário, no roteiro, nas cenas, nos enredos e planos ali montados. Nas telas de Vega entre crianças, no trem do cinema, entre centopeias de fotogramas e muito mais, foi possível ver vagalumes *a suspender o céu*.

Palavras-chave: Alicia Vega. “Taller de Cine para Niños”. Cinema e Educaço. Crianças Pobres do Chile. Educação e Cinema no Chile.

RESUMEN

Una luciérnaga *suspende el cielo*:
El “Taller de Cine para Niños” de Alicia Vega

La investigación, realizada entre marzo de 2017 y mayo de 2021, en Chile y Brasil, describe y registra algunos elementos que caracterizan el “Taller de Cine para Niños”, creado y desarrollado por Alicia Vega entre 1985 y 2015, indagando si en él está contenida una “Pedagogía Alicia”, considerando, sobre todo, las concepciones y principios que lo inspiraron y las actividades realizadas. Alicia hace parte de una historia de mujeres chilenas, especialmente aquellas que trabaja en el cine y la educación en Latinoamérica. Durante 30 años, esa profesora de lenguaje cinematográfico, investigadora y autora de libros, enseñó cine para, aproximadamente 6500 niños y niñas pobres de la periferia de Chile. EL diseño metodológico de la investigación se dio por tres vías: entrevistas narrativas presenciales realizadas con Alicia Vega, con monitores y profesionales que participaron de los talleres; investigación documental en varias fuentes, archivos y acervos de documentación escrita y visual, documentales, videos, acervos fotográficos, relatorías, libros y otros de Chile y de Brasil; Observación directa en Santiago de Chile. Inspirada en la metáfora de la luciérnaga de Didi Huberman (2011), en la idea de *estar suspendiendo el cielo* de la tradición de pueblos originarios, retomada por Ailton Krenak (2019) y del tren del cine que llega, del documental de Ignacio Agüero (1987), la tesis concluye que estas formulaciones expresan lo que allí sucedió. Por las manos de Alicia, una luciérnaga, sin focos, los/as niños/as de los talleres volaron mucho más allá de su lugar y vivencias de infantes pobre chilenos, viajando lejos, para mucho más, ejerciendo su derecho al arte. En este viaje, los vimos expandir sus experiencias humanas y estéticas, en encuentros con el cine, en los cuales fue posible (ad)mirar la pedagogía Alicia: en el escenario, en la carta, en las cenas, en los enredos y planos allí montados. En las pantallas de Vega entre niños, en el tren del cine, entre ciempiés de fotogramas y mucho más, fue posible ver luciérnagas *suspendiendo el cielo*.

Palabras clave: Alicia Vega, “Taller de Cine para Niños”. Cine y educación. Niños y niñas pobres de Chile. Educación y cine en Chile,

ABSTRACT

A firefly *lift up the sky*:
The “Taller de Cine para Niños” from Alicia Vega

The study carried out between March 2017 and May 2021 in Chile and Brazil describes and records some of the elements that outline the “Taller de Cine para Niños” created and developed by Alicia Vega between 1985 and 2015. The study inquires whether a “Pedagogia Alicia” is contained in it considering mostly the conceptions and principles that inspire it and the undertaken activities. Alicia is part of a story of Chilean women especially, those who worked with cinema and education in the Latin America. For 30 years, this professor of cinematographic language, researcher and book author taught cinema for 6378 poor children from the outskirts of Chile. A three-way research methodology was adopted: in-person narrative interviews carried out with Alicia Vega, and monitors and professionals who participated in the Talleres; document research from several sources including written and visual files and archives, documentary, videos, photographic collection, reports, books, and others, from Chile and Brazil; and direct observation in Santiago, Chile. Inspired by the metaphor of the firefly from Didi Huberman (2011), by the idea of *lift up the sky* from the tradition of native people, retaken by Ailton Krenak (2019), and by the train which arrives, from Ignacio Aguero’s documentary (1987), the thesis concludes that these formulations express what happened there. By the hands of Alicia, a firefly, with no spotlights, the niños and niñas from the Talleres flied way beyond their places of Chilean poor children, travelling far away pursuing their right to access art. On this trip, we see them expanding their human and aesthetic experiences when they come across cinema which made possible to admire the “Pegadogia Alicia”: in the scenario, the script, the scenes, the plots and plans there assembled. In Vega’s boards among children, on the cinema train, among centipede frames and a lot more, it was possible to see fireflies *lift up the sky*.

Keywords: Alicia Vega. “Taller de Cine para Niños”. Cinema and Education. Chilean poor children. Education and Cinema in Chile.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1	
<i>PERO, HÁ UN GUSTO MÁS PROFUNDO - ALÍCIA VEGA: FRAGMENTOS DE HISTÓRIA</i>	22
1.1 <i>É belo porque com o novo, todo o velho contagia</i>¹: natividade	23
1.2 <i>É belo porque tem do novo, a surpresa e a alegria: floração</i>	26
1.3 <i>É belo porque corrompe, com sangue novo a anemia: a obra</i>	30
1.4 <i>Qual oásis no deserto, qual ventos a calma...: Alicia entre outras mulheres chilenas</i>	40
1.4.1 <i>La fiesta pequeña y clandestina: Gabriela Mistral</i>	43
1.4.2 <i>Porque los pobres no tienen, donde volver a vista... - Violeta Parra</i>	50
1.4.3 <i>Y há mi di cuentta</i>– Nasce o “Taller de Cine para Niños”	54
CAPÍTULO 2	
<i>YO CREO QUE PASOLINI SE HABRÍA EMOCIONADO PROFUNDAMENTE</i>	60
2.1 <i>Y entonces vamos caminando y después vamos galopando juntos – paisagens do Trem/Taller pelas estradas</i>	61
2.2 <i>Puedo tomar un ritmo u otro y tomo el que mí, mi niño me va indicando – criações do Trem/Taller em viagem</i>	81
2.3 <i>Y los niños todos fuertes, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos y ahí empezaba</i> ...105	

¹ Intitulamos algumas das partes do texto da tese com versos do poema/Auto de Natal de João Cabral de Melo Neto, por várias razões. Porque nos remete às populações pobres do Nordeste do Brasil, os Severinos e Severinas e às suas pobres crianças; porque consideramos adequadas suas formulações para o conteúdo dos textos que seguem aos títulos e, sobretudo, para homenagear Eduardo Vilches, esposo de Alcía a quem agradecemos, mais uma vez, pela acolhida na casa onde vivem. Lá estando por várias vezes, em uma de nossas conversas, Eduardo nos falou que gostava muito de João Cabral, a quem admirava, poeta brasileiro com quem teve grande amizade.

2.3.1 Tan bien armada la estructura del taller que ya sabe cómo ir mejorándolo con pequeños toques – Miradas	106
2.3.2 <i>Es puro amor de Alicia por los niños</i> - Miradas de Ignacio Agüero	112
2.3.3 <i>Un Taller de Cine para niños de extrema pobreza: una decisión que nunca la cambio</i> - Miradas de Sebastián Ortega	119

CAPÍTULO 3

<i>DARLES UN ESPACIO UNA VEZ A LA SEMANA, EN QUE ELLOS PUDIERAM SENTIRSE LIBRES DE ESTAS ATADURAS: DA PEDAGOGIA ALICIA, CONCEPÇÕES</i>	126
---	-----

3.1 <i>Los niños pobres no eran nada, no eran nada para nadie: crianças pobres</i>	127
3.2 <i>Yo les iba a enseñar y que eso iba a mejorar sus vidas: ensinar cinema</i>	140

CAPÍTULO 4

<i>QUE EL NIÑO, EN DOS HORAS A LA SEMANA, O TRES HORAS A LA SEMANA, O CUATRO HORAS A LA SEMANA, EXPERIMENTE SU VALOR Y SU DIGNIDAD: DA PEDAGOGIA ALICIA, OS PRINCÍPIOS</i>	153
---	-----

4.1 <i>Yo pienso de verdad en despertar una persona. Y eso es un acto de amor -</i> <i>Amorosidade, acolhimento. E a beleza.</i>	155
4.2 <i>Estar en un lugar que para ellos era cómodo y por lo tanto les permitía poder expresarse con toda la alegría de sus años de infancia – o cuidado</i>	164
4.3 <i>No fallar nunca, no fallarle nunca al otro. Y darle al otro lo mejor, y eso se nota en cada cosa del taller – o rigor</i>	171
4.4 <i>Ya no volvemos porque tenemos que ir a otra parte - E a menina pede para levar o irmão que tem Down</i>	183

<i>TAN HERMOSA COMO UNA ONDA QUE SIEMPRE SE APAGA EL FINAL DEL MAR</i>	197
---	-----

REFERÊNCIAS.....	201
FONTES DOCUMENTAIS	216
ANEXOS.....	216

Yo creo que el gusto es algo que tiene dos aspectos: hay un gusto que puede ser por las cosas básicas, el gusto por la comida, el gusto por bailar, el gusto por mirar cosas bonitas; y hay un gusto que es más profundo, que es el gusto de ser una buena persona, el gusto por ser una persona honorable, el gusto por cumplir lo que a uno le corresponde, por no ofrecerse a sí mismo lo que tiene que hacer y ese gusto yo lo he considerado siempre que es la dignidad de la persona. Alicia Vega

Yo creo que el valor es una palabra clara para un niño, él sabe que el valor significa tener fuerza para algo. Pero que también el valor implica el ser honesto para respetar ciertas características del ser humano, que lo hacen ser más que los objetos. Saber que los valores significa ser decente, decir la verdad, respetar la justicia, ser amigo de los más desvalidos, es algo que vale la pena intentar es conversando con los niños, porque es una postura ante la vida. Y el valor en general se considera como ser el más fuerte para doblegar a otro. Yo creo que el valor verdadero es estar junto a los demás en una actitud de compartir. Alicia Vega

Creo que la cámara es el movimiento más hermoso del mundo. Alicia Vega

INTRODUÇÃO

A pesquisa, Um vagalume *suspende o céu*: o “Taller de Cine Para niños” de Alicia Vega” teve o objetivo investigar o projeto criado por Alícia, para crianças chilenas, de extrema pobreza, discutir se no projeto *Taller de Cine Para Niños* existe uma Pedagogia Alicia. O *Taller de Cine Para Niños* não possuía verba própria, sempre contou com a parceria de amigos, empresas nacionais e internacionais, instituições públicas e particulares, durante 30 anos, tendo iniciado em 1985 e terminado em 2015. Segundo Alicia, o objetivo fundamental do programa foi acolher, propiciar fruição, alegria, resgatar um pouco a infância daquelas crianças chilenas e “la oportunidad de desarrollar todas las capacidades humanas de los niños, llenar sus brechas culturales, la socialización de ellos, seguir una metodología con un programa, con juegos, con trabajos manuales” (Alicia, 15/05/18). Vega, alicerçou-se em sua crença no papel transformador do cinema, que ele contribuiria para a vida daqueles/*las niños e niñas*. A confiança entrelaça-se a sua inabalável defesa da dignidade humana, ao seu amor e sua convicção na potencialidade daquela criança.

Essa chilena, adentrou os espaços das comunidades de extrema pobreza, inicialmente, nas comunidades de Santiago, depois percorreu outras regiões do Chile, inclusive em áreas campesinas, oferecendo projetos de verão, com a duração de 30 dias consecutivos. Perfil diferente do que se oferecia habitualmente em Santiago: encontros semanais, fora do horário escolar, aos sábados, em média, com duração de seis meses, entre 20 a 25 encontros, dependendo da demanda das crianças e do número de participantes. O número de crianças que participaram foram 6378, conforme os dados do encarte da exposição dos 30 anos do *Taller de Cine para Niños*, de 2018, na galeria Macchina, na Universidade Católica do Chile, Campus Oriente, em Santiago. Durante 30 anos, essa professora chilena conviveu e procurou lançar outras luzes como um vagalume, buscando *suspender o céu* daquela meninada. Ela partilhou suas experiências, ofereceu e compartilhou afetos, conhecimentos, alegria e amor. Levou o cinema e a magia para os espaços sombrios, onde a violência, a escassez material, a ausência de direitos e a brutalidade da ditadura instalaram-se sem pedir permissão.

Alicia nos concedeu entrevistas², em 16, 17 e 18 de outubro de 2017, em 28 e 29 de abril de 2018 em Santiago, no Chile. Com gentileza, alegria, segurança e deixando a impressão

² As entrevistas foram realizadas por mim e minha orientadora, professora Inês Assunção de Castro Teixeira, em Santiago, Chile. Entrevistamos Alícia em 16 e 17 de outubro de 2017, 28 de abril e 29 de abril de 2018. Individualmente entrevistei Eduardo esposo de Alícia, em 17 de outubro de 2017 e 02 de maio de 2018. No

de que se sentia plena, conversou sobre seu projeto, em todas as fases, desenvolvimento e execução do *Taller*. No primeiro encontro, pediu para que fosse usada a palavra *Taller*, porque, para ela, oficina, tradução brasileira, não configura o sentido do projeto.

No decorrer das entrevistas, ela afirmou que naquelas comunidades onde ocorriam os *Talleres*, os niños se sentiam mais dignos porque passavam a compreender que ela e os monitores ensinavam algo ao qual não teriam acesso e se orgulhavam porque o projeto foi criado para eles. Aquelas crianças resgatavam, pela via da arte, a compreensão de que eram sujeitos de direitos e que poderiam aprender sobre o cinema. Em regiões marcadas pela violência, haviam comunidades envolvidas com a arte, com o cinema.

Aqui é importante ressaltar que o *Taller de Cine Para Niños* se transformou em um documentário realizado pelo chileno, Ignacio Agüero, cujo nome é, *Cien niños esperando un tren*. Esse documentário, de 1988, reconhecido, nacionalmente e internacionalmente, recebeu prêmios no Chile e em outros países. Além de documentar todos os encontros dos Talleres do ano de 1987, na comunidade Lo Hermida, em Santiago, Chile, é uma denúncia sobre a violência policial, social, cultural e econômica que ocorriam nas comunidades da periferia e a crueldade da ditadura militar, do governo Pinochet.

Ao iniciar o trabalho de levantamento sobre a obra de Alicia Vega e pesquisar sobre os trabalhos acadêmicos desenvolvidos entre 2013 a 2018, com surpresa, verificou-se que não existia dissertação ou tese específica sobre o trabalho de Alicia Vega. Foram encontradas citações sobre ela e o *Taller de Cine Para Niños*, em artigos, dissertações e teses, no entanto nenhum trabalho específico sobre Alicia e sua obra. Talvez por ter realizado uma atividade “silenciosa” e, totalmente, voltada para as crianças pobres do Chile, espaços, os quais não despertavam o interesse da mídia em dar visibilidade, “Yo quería hacer mi trabajo en el silencio en que lo hice siempre, porque yo me considere que debía ser leal con los niños que estaban asistiendo al taller y con los monitores que estaban trabajando conmigo” (Alicia, 29/04/18). Segundo ela, as crianças foram protegidas da visibilidade midiática, cuidou da privacidade para que elas usufruíssem daqueles encontros, queria também protegê-las porque não importava o que os pais fizeram ou estavam fazendo.

Embora tenha cumprindo um papel de relevância para a cultura e a educação de crianças e jovens em seu país e na América Latina, seu projeto não ganhou o devido destaque, principalmente, nos espaços públicos e acadêmicos. Na inquietude e surpresa pelo

período de 14 de abril até 09 de maio fiz entrevistas individuais com alguns monitores que trabalham no “Taller de Cine para Niños”, além de amigos e equipe da Galeria Macchina.

silenciamento, ocorreu o questionamento: O fato de ser mulher, latinoamericana e seu público, crianças pobres, teriam contribuído para o ocultamento desse trabalho?

A pesquisa

O desenho teórico metodológico da investigação está estruturado em dois grandes eixos. Um deles, é o da narrativa e o outro é o da pesquisa documental. Pode-se afirmar, ainda, que embora não se trate de uma observação direta, de um trabalho de campo, propriamente, houve alguns momentos em que foram realizadas observações diretas.

Em termos mais amplos, considerou-se que a pesquisa é sempre uma prática social, historicamente contextualizada e que o conhecimento é sempre provisório, parcial, intencional, inscrito em interesses e visões de mundo. A produção do conhecimento está sempre imbricada e circunscrita à dinâmica social mais ampla, o que lhe imprime um caráter de historicidade, como também nada existe de neutro ou de imparcial em seus percursos e elaborações.

No que toca ao eixo das entrevistas narrativas, realizadas ao longo da pesquisa, foram feitas a partir dos princípios teórico metodológicos da Pesquisa com Narrativas, à qual foi associada a perspectiva da História Oral. Dentre tais princípios e sensibilidade, um dos principais aspectos a pontuar refere-se à consideração de que os próprios sujeitos de pesquisa têm interpretações e significam suas vivências e experiências no mundo, cabendo ao pesquisador realizar a interpretação da interpretação. Não se trata, portanto, de chegar a uma verdade única. Tal como se apresentou no trabalho com a oralidade, nos domínios da História Oral, a sociedade e a história são polifônicas e polissêmicas.

Quanto à entrevista narrativa, a partir desses e outros pressupostos, entende-se que se trata de um encontro intersubjetivo, um encontro socioantropológico entre sujeitos que se disponibilizam a escutar e a dizer a sua palavra, cabendo ao/a pesquisador/a abrir-se a uma escuta sensível, lembrando a expressão de Rancière (2009). A narrativa, por sua vez,

Ao ordenar e atribuir sentidos aos acontecimentos, articulando-os em uma sequência temporal significativa, permite ao/a narrador/a a elaboração de imagens de si, do outro e do mundo e a atribuição de significados às suas experiências, constituindo-se como uma forma discursiva privilegiada para a compreensão das interpretações dos sujeitos sobre si mesmos, numa possível *invenção de si*. (TEIXEIRA e PÁDUA, 2006, p. 03)

Todas as entrevistas foram individuais, gravadas e filmadas. Posteriormente, foram transcritas e tal como é devido, estão nos arquivos da investigação os Termos de

Consentimento de utilização de imagem e som. Tal como necessário, tendo em vista os propósitos da investigação, a principal entrevistada foi Alicia Vega, com quem foram realizadas cinco seções de entrevistas narrativas individuais, filmadas. Três seções foram realizadas em sua residência, entre 16 a 18 de outubro de 2017. A quarta, em 28 de abril de 2018, na galeria Macchina, na Universidade Católica do Chile, campus Oriente, em Santiago e a quinta em 29 de abril de 2018, em sua residência em Santiago, Chile. As entrevistas tiveram duração entre uma hora e meia a três horas, sendo todas elas acompanhadas do Caderno de Campo, no qual foram registradas a ambientação, a postura da entrevistada e outros aspectos a considerar.

Com Alicia Vega, foram realizados, também, alguns encontros presenciais, em Santiago do Chile, sobretudo em sua residência, na qual longas conversas informais aconteceram, e foram registradas, em parte, em Caderno de Campo: ocasiões, lugares e situações nas quais realizaram-se observações dos ambientes que Alicia habita, que ela percorre, por onde vive, bem como suas expressões gestuais e corporais, seus modos de ser, de falar, de se apresentar.

Nessa direção destaca-se, sobretudo, as três longas visitas que foram realizadas, juntamente com Alicia e, solitariamente, à Exposição em 28 de abril de 2018 e as longas visitas à residência de Alicia e seu esposo, Eduardo, em Santiago do Chile nos meses de outubro de 2017 e de abril de 2018. Tais momentos foram, também, muito propícios para melhor adentrar e conhecer, para indagar e registrar aspectos significativos da vida de Alicia e sua obra.

Os/as outros sujeitos com quem foram realizadas entrevistas narrativas, individuais, gravadas, com duração aproximada de uma hora e trinta minutos a duas horas, também, presencialmente, em Santiago do Chile, no período de outubro de 2017, abril a maio de 2018, foram as seguintes: Alicia Vega, Eduardo Vilches, Ignacio Agüero, os/as monitores/as Ana Maria Cisterna, Carlos Faria, Alberto Contesse, Sebastián Ortega, Sebastián Riffo, Pilar Quinteras, Diego Ramirez, o diretor da Galeria Macchina José Vuelvas e a coordenadora da Galeria Macchina Manuela Flores.

Todo esse material, bem como uma parte do *corpus* documental da investigação está arquivado, constituindo um acervo da pesquisa, para efeito de registro, de memória, de preservação. Uma cópia será doada à Fundação Cultural Alicia Vega, ficando a outra cópia, sob os cuidados da pesquisadora e do Grupo Mutum: Educação, Docência e Cinema, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

No que concerne ao *Levantamento Documental* foram utilizados vários tipos de documentos, extraídos de fontes reconhecidas, sobretudo de arquivos pessoais de Alicia Vega, de membros da equipe do *Taller de Cine Para Niños* e de outras fontes fidedignas, físicas e *on line*. Nesta documentação, merecem destaques os relatórios do *Taller* editados por Alicia para cada uma das edições desse trabalho. Do conjunto de cinco relatórios datilografados, elaborados por ela, Alicia cedeu, também, o relatório original de 1985, cópia dos relatórios de 1999, 2008, 2013 e 2015, aos quais foi acrescentado um relatório de 2007, publicado na íntegra no livro *Oficina de Cinema para Crianças* (Vega, 2012, p. 55-93).

Outro documento fundamental para a pesquisa é o documentário “Cien Niños esperando un tren”, de Ignacio Agüero, lançado em 1988, no Chile, com circulação internacional. Demais documentos utilizados foram entrevistas, palestras, artigos em jornais e periódicos sobre a obra de Alicia Vega, além de um acervo muito significativo de imagens fotográficas dos *Talleres* e do acervo particular de Alicia.

Quanto ao material criado para utilização nos *Talleres*, assim como as produções das crianças, também constituíram parte significativa do *corpus* documental da pesquisa. Esse material, oriundo do acervo de Vega, foi muito bem organizado e apresentado na Exposição dos Trinta Anos do *Taller de Cine Para Niños*, da qual a pesquisadora participou como público, visitando-as na montagem, na exposição e mais três dias após a inauguração da exposição.

Destaca-se, ainda, que a pesquisa se inscreve nos terrenos da Educação e Cinema, além de se conter elementos de outros campos temáticos e disciplinas, entre eles a Pedagogia, as Artes, a História das Mulheres, a História da Educação e dos Estudos Culturais, sobretudo no que concerne à América Latina.

Deve-se salientar, ainda, que nesta pesquisa não há qualquer propósito de esgotar a temática em pauta. Ao contrário, trata-se de uma investigação inicial, a ser complementada, aprofundada e problematizada em reflexões futuras. Quiçá possam estar nesta tese, ideias e palavras de fonte, para outros caminhos e elaborações. Para outras viagens do pensamento, da reflexão, da memória.

Completando, algumas observações devem ser registradas quanto à estrutura e tessitura da tese. A primeira refere-se às entrevistas, que foram somente transcritas, mas não transcritas ou editadas, nos termos técnicos. Foram retirados apenas alguns vícios de linguagem e mantidas em espanhol, assim como títulos de capítulos e seções, por duas razões. A primeira é pelo fato de que, no Doutorado Latino-americano em Educação, trabalha-se nas duas línguas; o espanhol e o português. E no caso desta tese, as duas línguas estão presentes. Em segundo

lugar, tratando-se de narrações ou relatos, recolhidos sob a forma de entrevistas, perde-se muito do que vai sendo narrado, de como os relatos vão sendo ditos, caso se faça a opção pela tradução.

Outro esclarecimento é que optamos por trazer ao texto da tese longos trechos das entrevistas que realizamos, deliberadamente e pela mesma razão. Qual seja, na perspectiva da investigação com narrativas, os relatos dos sujeitos são basilares. Recortá-los ou fragmentá-los correria o risco de perder seus sentidos, o tônus e o teor do que foi narrado e de como foi narrado.

Quanto ao fato de não terem sido identificados os sujeitos que formularam as frases que intitulam os capítulos e seções, não vimos necessidade de fazê-los, pois esses mesmos dizeres encontram-se nos parágrafos que seguem aos títulos e subtítulos, nos quais estão identificados os sujeitos que formularam as respectivas frases.

No capítulo 1, procuramos apresentar Alicia Vega, em suas múltiplas facetas: professora universitária, pesquisadora, autora, cristã, cidadã consciente de seu papel social, esposa, mãe, dona de casa, cozinheira, amiga. Buscamos apresentar sua obra, como um todo e a parte específica que compõe o *corpus* desta tese: o *Taller de Cine Para Niños*. Tudo isso está inserido em um contexto sócio-histórico, que procuramos apresentar, mostrando um pouco de seus percursos e enredos. Mostramos, também que nesses percursos acadêmicos e profissionais e como mulher, Alicia não segue sozinha. Outras mulheres chilenas, como Gabriela Mistral e Violeta Parra, também, trilharam caminhos semelhantes. E, como educadora, mostramos que ela se aproxima de proposições pedagógicas de outras grandes personagens latino-americanas, como José Carlos Mariátegui e Paulo Freire.

O segundo capítulo é a alma do projeto, uma vez que busca apresentar a obra-prima de Alicia a qual elegemos para a realização desta pesquisa. Na analogia trem/taller, elegemos algumas de suas partes, alguns de seus vagões. Em um primeiro deles, buscamos fazer um amplo enquadramento para melhor traçar as linhas e imagens gerais da paisagem, dos caminhos, das viagens. Em seguida fomos fechando a câmera para ver, cada vez mais de perto os detalhes dessa viagem. Seus condutores e passageiros, os detalhes do envolvimento e desenvolvimento desses passageiros, o trajeto muito bem planejado e executado. Alicia percorria com as crianças as maravilhas do país do cinema.

Essa viagem passou por vários cenários: capelas, escolas, espaços de municipalidades, paróquias, sindicatos, orfanatos, se deslocou para algumas regiões rurais e se concentrou nas regiões de extrema pobreza em Santiago. Em todas elas, Vega entrou com as mãos cheias de

objetos, alimentos e magia. Essas cenas se repetiram nos 35 Talleres de *Cine para Niños* realizados por Alicia. E, ao final, tudo bem registrado nos relatórios realizados por ela.

No terceiro capítulo, buscamos discutir algumas concepções de fundo que constituem o pensamento pedagógico de Alicia, que fundamentam e direcionam tanto seus princípios, quanto o desenho metodológico/atividades do *Taller* registrados anteriormente. Entendendo que toda teoria pedagógica contém concepções e princípios, aspectos indissociáveis, porém distintos, que direcionam as ações e práticas educativas que a constituem, este capítulo contém uma discussão inicial de concepções de Alicia sobre as crianças pobres e sobre o trabalho de ensinar cinema, a arte cinematográfica para elas.

No quarto capítulo apresentamos um pouco mais os fundamentos educativos que consideramos a Pedagogia de Alicia, associado às suas concepções de fundo, que norteiam as atividades e metodologia de seus trabalhos no Taller de Cine Para Niños, encontramos os princípios que os inspiram. Embora essas dimensões, das concepções e metodologia, sejam indissociáveis dos princípios que fundamentam qualquer proposta pedagógica, optamos por distingui-las, na tentativa de melhor alcançar, de melhor compreendê-la, de configurar em linhas mais adequadas a Pedagogia de Alicia. Neste capítulo, como ao longo de toda a tese, a opção foi por valorizar, por dar a ver, por enfatizar o que escutamos ao longo das entrevistas e do estudo do corpus documental, ficando em segundo plano, a palavra da pesquisadora. Por certo que esse caminho tem potencialidades e limites como outros que poderiam ser percorridos.

Foram analisadas as concepções de homem e mundo, criança, criança pobre, cinema, educação e cinema. E os princípios: amorosidade, cuidado, rigor e inclusão. Entendemos concepção pela perspectiva sócio-histórica, que concebe a consciência sempre em elaboração, resultando em formas de pensar, sentir e agir no mundo.

Para finalizar, buscamos, nas diversas escutas de Alicia, leituras, vídeos, documentos que atravessaram essa pesquisa, alcançar alguns vagalumes, entre diversos encontrados no trabalho de Alicia. E concluímos: existe uma Pedagogia Alicia. Ela existe sob a forma de uma pedagogia revolucionária no sentido de que ela inverte a ordem das coisas, do que é uma pedagogia ao revés do que conhecemos, do que usualmente se faz. Nesse sentido, a Pedagogia Alicia inverte o que temos, coloca ao revés políticas e práticas educativas e culturais que fazem para os pobres, projetos pobres, políticas de pobres, escolas pobres, quando não os deixam abandonados.

CAPÍTULO 1

PERO, HAY UN GUSTO MÁS PROFUNDO ... **ALICIA VEGA – FRAGMENTOS DE HISTÓRIA**

Hay un gusto por algo más placentero o bello.
Pero hay un gusto más profundo, por ser una buena persona.
Un gusto por cumplir lo que le corresponde.
Creo que ese gusto es la dignidade de la persona.
Alicia Vega³

Dignidade da pessoa, intensa formulação para se compreender Alicia. Gosto por ser uma boa pessoa, formosa expressão para falar de Alicia e sua obra. Cumprir o que lhe corresponde, justa expressão para compreender Alicia, suas faces, seu tempo. Seu labor. Sua fortuna.

Neste capítulo esta é a nossa procura: apresentar uma forma possível de se compreender, de apreender, de interpretar Alicia e partes de sua obra, em seu tempo, no cenário sócio-histórico mais amplo do Chile, em que ela se inscreve. Um tempo e história que a habitam, de que ela nunca se descuida, para o qual está sempre atenta.

Em seus percursos acadêmicos e profissionais, e como mulher, Alicia não segue sozinha. Percorre estradas comuns a outras mulheres chilenas, como Gabriela Mistral e Violeta Parra, por exemplo, razão pela qual elas, também, aqui estão em breves palavras. E como educadora, ela se aproxima de proposições pedagógicas de outras grandes personagens latino-americanas, como José Carlos Mariátegui e Paulo Freire.

Sem qualquer pretensão de alcançar a grandeza de Alicia, este capítulo procura apresentar e situar Alicia em seu tempo histórico, mostrando um pouco de seus percursos e enredos, especialmente, no que concerne à criação e realização do *Taller de Cine para Niños*. E a ideia de trazer à cena algo de Gabriela Mistral e Violeta Parra seria para dar a ver, assim como no caso de Alicia, a força e a inventividade dessas chilenas e tantas outras mulheres que, com seus cantos, literatura, pintura, artilheira, escultura, cinema e outras artes, entre elas a de educar, recriam a vida, a cultura, a linguagem em suas vidas cotidianas. Em movimentos de luta e resistência nas veias, nas vidas da América Latina e de suas mulheres.

³ Alicia Vega em entrevista a Adriana Fresquet, ABCDARIO ALICIA VEGA, 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=uhuGjjbVORc>

1.1 *É belo porque com o novo, todo o velho contagia*⁴: natalidade

Era o dia 23 de agosto de 1931, em Santiago, no Chile: nascia Alicia Vega. Filha de uma família chilena bem posicionada na estrutura social, tanto econômica quanto intelectualmente, na formosura da natalidade, uma nova criança chega ao mundo para habitá-lo, para interrogá-lo, para transformá-lo. Para fazer história. “Como um caderno novo, quando a gente o principia; ou como qualquer coisa nova, inaugurando o seu dia”, nos versos de João Cabral de Melo Neto (2007, p.68)

Nascida no interior de uma família católica, a mãe era uma mulher afetuosa, alegre, generosa e exímia cozinheira. O pai era advogado e grande leitor. Junto de Alicia, havia um filho e uma outra filha, como ela nos relatou. Viviam em um ambiente afetuoso, sem restrições econômicas, com acesso à cultura, bons colégios, livros, prática de esportes, frequentavam teatro. Foi educada sem discriminações e sua a origem da família é Mapuche, um grupo andino, de forte expressão entre os povos originários do Chile.

Alicia desponta para uma vida em floração. Já crescida, a menina torna-se professora de linguagem cinematográfica, escritora, assistente de cineasta, pesquisadora de cinema, filha, irmã, mãe, esposa, cozinheira e muito mais. E esta mulher, de tantos labores, constrói uma obra. Esta chilena se multiplica, em Alicias dentro de Alicia.

Mais tarde, lembrando algumas imagens, revendo várias cenas, a partir de seu tempo de adolecer, em fragmentos de história, lá estava ela: acamada, por motivo de enfermidade. Foi preciso adiar a vida social por cinco anos, o que não dependia dela, conforme relatou. No entanto, entendia que poderia, dentro de suas limitações, escolher alguma coisa. Dedicou-se a ler os clássicos da literatura. Percorreu leituras de História, de Teatro, além de receber e conversar com os amigos e ouvir muito o pai, que admirava e que com ela compartilhava o prazer pela leitura.

Entre as décadas de 30 a 40 do século XX, o Chile passou por momentos de recessão, de instabilidades políticas e econômicas, como o colapso da mineração do salitre e o endividamento do país, que havia triplicado no final de 1930. Em períodos de inconstâncias

⁴ Intitulamos algumas das partes do texto da tese com versos do poema/Auto de Natal de João Cabral de Melo Neto, por várias razões. Porque nos remete às populações pobres do Nordeste do Brasil, os Severinos e Severinas e às suas pobres crianças; porque consideramos adequadas suas formulações para o conteúdo dos textos que seguem aos títulos e, sobretudo, para homenagear Eduardo Vilches, esposo de Alícia a quem agradecemos, mais uma vez, pela acolhida na casa onde vivem. Lá estando por várias vezes, em uma de nossas conversas, Eduardo nos falou que gostava muito de João Cabral, a quem admirava, poeta brasileiro com quem teve grande amizade.

econômicas e políticas, o país foi governado por socialistas, comunistas, radicais e conservadores, inclusive, algumas vezes, havendo Estado de Sítio. Ocorreu, também, grande migração de espanhóis decorrente da Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1939. No final de 1939, a economia volta a crescer, porém, no mesmo ano, um grande terremoto ocorre na região Chillán⁵,

Pedro Aguirre, político, advogado e professor, torna-se presidente do Chile em 1939, apoiado por uma coligação de radicais, comunistas e socialistas. Mas em 1941 o presidente morre por ter contraído tuberculose, doença incurável na época. No entanto, em seu governo Aguirre criou a Corporação de Fomento da Produção, por meio do *Projetio de substituição de Importações* com o intuito de promover a independência econômica do país. Criou Empresa Nacional de Eletricidade, a Fundação de Plantas Hidrelétricas, a ENAP a cargo da primeira descoberta de petróleo em Magalhães, a Companhia de Aços do Pacífico e indústrias estatais de exploração silvo agropecuária e manufatureira. Ao mesmo tempo, investiu e impulsionou a educação, cujo lema era Governar é Educar. Com esse impulso, a indústria chegou ao crescimento anual de 7,5% entre 1940 e 1943 (Martins, 2016). No Chile, os anos de 1938 até 1952 foi a era da Frente Popular, período em que Alicia cresceu e atingiu a maior idade.

No campo das artes, no ano de 1946, o Chile ganha destaque. Sua literatura é mais evidenciada, pois a chilena, educadora, escritora, poetisa, feminista e diplomata, Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, cujo pseudônimo era Gabriela Mistral (Valenzuela, 1988), recebe o prêmio Nobel de Literatura⁶, sendo ela a primeira mulher da América Latina a receber o prêmio Nobel de Literatura. Aliás, Mistral foi a primeira pessoa Latino-americana a receber um prêmio Nobel e, durante toda a sua vida, lutou e defendeu os povos originários, camponeses e pobres chilenos, e os latino-americanos de um modo geral. Foi, inclusive, uma obstinada defensora da reforma agrária no Chile desde 1920. Em 1918, foi nomeada Diretora do Liceu de Meninas Sara Braun, de Punta Arenas, quando o Ministro de Instrução Pública, Pedro Aguirre a convidou para o cargo. Interessante ressaltar que, quando Mistral foi comunicada sobre o prêmio Nobel de Literatura, residia em Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro, quando era embaixadora no Brasil.

⁵ Chillán é uma comuna da província de Diguillín, localizada numa região vulcânica da Região de Ñuble, Chile. Possui área de 511,2 km² e 184.739 habitantes. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chillán>
Acesso em: 10.Out. 2017.

⁶ O prêmio Nobel de Literatura é concedido anualmente pela Academia Sueca por relevantes contribuições no âmbito das letras e depois de Mistral, na América-Latina, foram agraciados com o mesmo prêmio, Miguel Ángel Asturias (1967), Pablo Neruda (1971), Gabriel García Márquez (1982), Octavio Paz (1990) e Mario Vargas Llosa (2010).

Retomando a explanação sobre a vida e obra de Alicia Vega: em 1947, aos 16 anos, Vega contraiu tuberculose, o que a deixou por cinco anos de repouso e afastada da vida social. Embora recebesse visitas de amigos e convivesse com familiares, não saía de casa, permaneceu em repouso. Acreditava que iria morrer, uma vez que não havia medicamento específico para sua doença. Neste período, perdeu um pulmão e sentia muita dor, como relatado por ela.⁷ Vega se lembra de que não havia revolta diante de sua situação, pois entendia que era algo que não dependia dela: “A mí me toco, me voy a morir y no tengo porque quejarme ni porque echarle la culpa a nadie, si no es lo que a mí me toco y me muero por esto”. (Alicia, 17/10/17)

No período da doença, embora tenha sido uma época de sofrimento e resignação, essa jovem, aliada ao pai, que também era um grande leitor se dedicou à leitura. Seu pai não mediou esforços para que a filha tivesse acesso aos livros que desejasse. Leu a obra completa de Dostoiévski, de Tolstói, de Shakespeare entre outros clássicos. E, após se recuperar, Vega estudou, lecionou e pesquisou a temática do Cinema. Ao mesmo tempo, firmou seu propósito de trabalhar para os pobres.

Entonces cuando yo me cure sentí que había nacido de nuevo. Por eso yo no me conformé con ocupar mi vida con gente que tenía medios para vivir bien y quise dedicarme a los pobres que eran los que no tenían. Quise entregarles algo que yo tenía, sabía que cine era algo que yo les iba a enseñar y que eso iba a mejorar sus vidas. (Alicia, 16/10/17)

Alicia tem uma formação muito ampla, lia todos os autores que lhe interessava, na área da estética, da linguagem de cinema. Os franceses com traduções em espanhol e alguns na língua francesa. Ao mesmo tempo, lhe interessavam os ensaios sobre a história da América Latina e dos povos originários. Possuía uma coleção da história dos povos originários do Chile. Conhecia e se indignava com a violência a que eles foram submetidos. E buscava sempre relacionar os clássicos que lera com seus trabalhos. Reconhece o valor da vida, deixa pistas de que o período em que estava doente, sentindo dor e afastada do espaço público, foi o tempo de resignação, amadurecimento e fortalecimento, como nos revelou.

Para mí la admiración más grande que yo he tenido siempre ha sido por Dostoiévski. Para mí es el autor que se metió más profundamente con la pobreza. El mundo de los pobres de Dostoiévski, que ha hecho penetrar a uno a la intimidad de esa cosa solitaria de la pobreza, cómo un ser humano puede

⁷ Durante este período o pai conseguiu um medicamento novo, na Itália e, por via do embaixador da Itália, que trabalhava no Chile. Obteve a quantidade que necessitava, felizmente, Alicia foi curada. Um fator que talvez tenha também contribuído para o temor de Vega, teria sido a morte do presidente chileno, Pedro Aguirre, que havia morrido por causa da tuberculose. Como a tuberculose era uma doença incurável e a morte de uma pessoa pública, principalmente, de um chefe de Estado, provavelmente foi muito divulgada e comentada na época.

estar hundido porque es pobre y no puede salir de ese nudo. Yo creo que él lo introdujo a uno a conocer ese tipo de soledad que a mí me influyó mucho, por eso lo sigo admirando siempre como autor. Y como seres reales a mí me interesaron mucho los curas obreros desde siempre, desde que vi los franceses, los brasileños el cura que estaba metido con la gente y que estaba poniendo su vida a disposición de las personas que consideraba sus hermanos. (Alicia, 29/04/18)

Além da leitura de autores e áreas diversificadas, Alicia leu ensaios da história da América Latina e dos povos originários. Possuía uma coleção da história dos povos originários do Chile, conhecia a violência a que eles foram submetidos. A pobreza parece ser o ponto mais sensível para Alicia. Qual é o sentido da vida para Alicia? Embora demonstrasse que a doença lhe tenha proporcionado um certo sentido de urgência, teve, também, a compreensão de que o viver não tem garantias, portanto é preciso ter clareza de seus propósitos. Alicia parece nos dizer que não se pode recuar diante dos enfrentamentos, das dores, dos prazeres e belezas da vida, essencialmente, não se pode desviar o olhar diante dos humanos que sofrem. Como Dostoievski, que se meteu com a dor da pobreza, que escancarou a dor da miséria humana, como os miseráveis que não se sensibilizam diante da desumanidade, da violência material, da injustiça, como também o posicionamento dos padres obreiros, Alicia tinha um compromisso ético e político com os pobres.

1.2 *É belo porque tem do novo, a surpresa e a alegria: floração*

Para além desses aspectos, à procura de processos e marcas mais significativas dos percursos formativos de Alicia, algumas bases de seus movimentos de subjetivação, à medida que dela nos aproximávamos e que tentávamos conhecer a sua obra e, nela, a existência de uma possível Pedagogia, duas questões se colocaram: quais teriam sido alguns dos pilares da formação humana de Alicia, da formação de sua pessoa, de seus compromissos e sensibilidades humanas, sociais, educativas, estéticas, sociais? E, mais especialmente, como a igreja católica, de um lado e a pobreza e o cinema, de outro, atravessaram – e marcaram definitivamente - sua história? Além disso, a leitura dos clássicos e sua admiração por Dostoievski como nos revelara, nos leva a crer que há mais o que compreender.

Em 1956, Alicia inicia sua graduação no Instituto Fílmico da Universidade Católica do Chile, recém-fundado por Rafael Sánchez, onde estudou durante quatro anos. Nesse período, foi assistente deste professor, também, diretor do Instituto fílmico, Rafael Cristbal Sánchez, chileno, licenciado em Filosofia e Música, que, em 1938, ingressou-se na Companhia de Jesus, tornando-se padre, porém renunciou ao sacerdócio, em 1954. Sanchez começou a estudar

cinema em 1939. Com formação humanista, dedicou-se ao campo do documentário, buscando a capturar a realidade, como em suas películas *Las callampas* (1957); *A face borrada de Deus e Faro Evangelistas* (1964).

Em 1955, Rafael Sánchez funda o Instituto de Cinema do Chile, na Universidade Católica do Chile, sendo esse o primeiro instituto, com esta formatação, na América Latina. O objetivo era a produção de documentários, pesquisa e educação, com foco maior na valorização do estudo sobre cinema e na formação de críticos de cinema. Foi Chefe do Departamento de Cinema na Escola de Artes da Comunicação da Universidade Católica, permanecendo no cargo até setembro de 1973, quando foi fechado pela ditadura militar. Desde 1980 passou a trabalhar novamente na Pontificia Universidad Católica de Chile, no Instituto de Estética. Como diretor de cinema, dirigiu mais de 50 filmes.

Em 1957, Sánchez publicou o artigo, *Por que estudar o cinema?* em que argumenta que o cinema é uma linguagem, usa determinados recursos para expressar ideias e sentimentos, demonstrando que há uma técnica para expressar e quanto maior o conhecimento dessa técnica, maior será a capacidade de julgar e apreciar o cinema. Aponta que, na Europa, há uma publicação pedagógica com o intuito de “[...] educar o público na linguagem do cinema. Novos livros e centros de orientação e cinemas aparecem todos os meses. Busca um conhecimento mais profundo, uma penetração mais frutífera nessa linguagem universal do século XX. (Sanchez, 2015)

Na esteira desse raciocínio, o professor e cineasta, assegura que o conhecimento da técnica sobre o cinema é semelhante a outras linguagens artísticas. O discernimento mais aprofundado sobre elas propicia o prazer estético mais intenso. Também ganha destaque em seu artigo o discurso de Pio XII, de 21 de junho de 1955, no qual defende que a Igreja Católica deve favorecer o estudo sobre o cinema, pois este pode trazer benefícios para a formação dos cristãos. Rafael Sánchez é católico. Ao destacar o discurso da autoridade maior do catolicismo, procura validar seu trabalho e seus argumentos sobre o estudo do cinema.⁸

⁸ Em Roma, no dia 8 de Setembro, festa da Natividade da Beatíssima Virgem Maria, no ano de 1957, décimo-nono do seu Pontificado, o papa Pio XII escreve a Carta Encíclica *Miranda Prorsus* do Santíssimo Senhor Nosso por Divina Providência, aos veneráveis irmãos patriarcas, primazes, arcebispos e bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a Sé Apostólica sobre a cinematografia, a rádio e a televisão. Nesse documento, o Papa orienta os religiosos sobre os procedimentos a serem adotados através desses meios de comunicação. Pio XII alerta sobre os cuidados diante dos perigos das técnicas audiovisuais e da responsabilidade que a Igreja possui, não exatamente no campo cultural, mas pastoral e religioso. Esse papa recomendou aos bispos a instituição em todas as nações de um organismo permanente e nacional de revisão para que promovessem as boas películas, classificar as outras, e conseguir que este juízo chegasse aos sacerdotes e aos fiéis. Mas o Papa alerta a todos os católicos para que estivessem atentos à moralidade e ao intuito da pastoral religiosa em todas as atividades relacionadas à área do cinema. Dentro dessa perspectiva, a igreja Católica, em vários países, criou, através dos bispos, “Organismos análogos, para a coordenação das atividades dos católicos nos campos do rádio e da televisão”

O aspecto religioso relacionado aos processos formativos mais amplos e ao seu encontro com o cinema atravessam a história de Alicia, pela via de seu Prof. Rafael e de outras formas. De outra parte, na década de 50, o cinema começava a expandir no Chile. Um documentário representativo do cinema chileno à época foi o documentário *Las Callampas*, no qual estava presente o sentido que buscava da moralidade católica pela via do cinema. Alicia foi assistente de direção desta obra cinematográfica dirigida por Rafael. Dessa experiência, além do ineditismo de seu argumento, Vega salienta que Sánchez era mais ligado à parte tecnológica - equipamentos, lentes, etc. – enquanto a ela interessava mais a estética, a linguagem. Os dois se completavam:

Yo iba por ver películas y por tener realizadores a quienes admiraba mucho, por ver de distintos países, de distintas culturas y a él eso no le interesaba. A él le interesaba hacer, entonces nos complementábamos. Yo disfruté mucho de eso, me hizo mucho bien y me hizo tener una preparación directa con la realización de la imagen. Yo fui al mismo tiempo como una privilegiada al tener posibilidades casi inmediatamente. Entonces me di cuenta que la gente que estudiaba distintas carreras no tenía ninguna conexión con la imagen del cine porque nunca se le había planteado como que era obra de alguien. (Alicia, 18/10/17)

Vega observava que as pessoas conheciam pouco ou nada sobre as películas. A época em que foram realizadas, quem foi o responsável por planejar, dirigir e criar aquela película e dados similares, eram desconhecidos. Segundo Alicia, o estudo sobre o cinema, a linguagem do cinema ainda eram áreas pouco exploradas e ela percebia que adentrar esses aspectos do cinema poderia abrir os horizontes para muitas pessoas. Vega, também, considerava que todas as pessoas deveriam ter acesso a esses conhecimentos e reflexões, gente de toda e qualquer origem social, entendendo que o cinema é para todos. O cinema e sua linguagem não são uma compreensão apenas para um determinado público social.

É inegável a importância do fato de Alicia haver trabalhado como assistente de direção de Sánchez em *Las Callampas*. Além da criação fílmica propriamente, tal fato indica proximidade de Alicia com pessoas vinculadas à igreja Católica e com os pobres.

Las Callampas registra um incêndio em uma área periférica de Santiago, onde era depositado o lixo da cidade, habitada pela comunidade *Zanjón de la Aguada*. O incêndio

Miranda Prorsus, Pio II, 1957, http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html. O papa Pio XII orienta vários aspectos sobre o cinema, a rádio e a televisão, como os católicos devem atuar e se comportar, inclusive sobre a questão moral e comercial.

atingiu seus moradores, que perderam suas casas e pertences. Desabrigados e sem terem para onde ir eles conceberam um plano: invadir um terreno público, desocupado. Estrategicamente atuaram em segredo, se organizaram, cem pessoas se inscreveram, assegurando que cada um teria um terreno. Os padres jesuítas ajudaram essas pessoas e um deles, o padre Alejandro, um argentino, conversou com Sánchez, sugerindo que fizesse o documentário, conforme relato de Alicia.

Conforme Alicia, esta película foi uma marcante inovação para o cinema chileno. Foi gravada no local, além de ser o primeiro registro de ocupação de terra na América- Latina. Ela relembra:

Entonces, la película se hizo allá, empezaron ese mismo sábado con plata del Órgano de Cristo y de los jesuitas y de algunas donaciones particulares. Sánchez llevó a todo su equipo, entre el que iba, yo por supuesto, y se firmó allá durante dos meses, pero, no estaba grabada la toma de esa noche. (Alicia, 17/10/17)

A noite da invasão não foi gravada, porque Sánchez não foi comunicado com antecedência, mas recriaram as cenas, Alicia relembra em sua narrativa. Em um só dia, o grupo amarrou os animais em seus carrinhos, colocou, também, os filhos e os pertences que sobraram e levaram tudo para o local invadido, cujo nome é *La Victoria*. Alicia também destacou o trabalho da igreja chilena, mencionando que os padres mais “avançados” agiram muito bem, amparando as pessoas que estavam sofrendo, como os que haviam perdido parentes e amigos que morreram, ou estavam desaparecidas, além dos que estavam sem comer. Os curas obreiros, curas de esquerda, foram fantásticos:

Ellos informaron al cardenal de Santiago, al Silva Enríquez, que era un cardenal, un típico cardenal latinoamericano que no era ni muy conservador, ni muy, para nada adelantado, pero era un caballero. Entonces le contaron lo que estaba pasando en las poblaciones y fue para allá. Vio lo que pasaba y apechugó con la izquierda, y crearon La Vicaría de la Solidaridad. (Alicia, 18/10/17)

Em outras palavras, as influências do catolicismo, se destacam, ainda, nos percursos de Alicia. Em especial, os curas obreiros, denominados padres operários, no Brasil, país para o qual também vieram muitos padres para contribuir com as lutas sociais, de oposição às ditaduras latino-americanas. Ela demonstra uma identificação com esses sacerdotes, que acrescentam elementos à sua sensibilidade e compromissos com os pobres, razão pela qual ela considera que os curas obreiros -“foram fantásticos”- por terem ajudado a população a ocupar

o terreno do governo, por terem aliado à população frágil e excluída. Pode-se afirmar que Alicia se reconhece na narrativa de Dostoiévski, diante da pobreza, e no cristianismo, no segmento que defende os povos oprimidos, que formula a Teologia da Libertação e que faz a opção preferencial pelos pobres na América Latina.

1.3 É belo porque corrompe, com sangue novo a anemia: a obra

Seguindo os percursos de floração desta chilena, na construção de sua obra, é chegado um outro tempo: Alicia muda de lugar. De jovem aluna, passa a professora da Universidad Católica de Chile, onde trabalhou com docente pesquisadora. Foram muitos e longos tempos neste trabalho, no qual destacamos, de um lado, sua atividade, também, de pesquisadora e escritora. E, de outro, suas relações com os alunos, tal como se passou na convivência aprendente de Alicia com Ignacio Agüero.

Em 1974, após o golpe militar no Chile, a Escola de Cinema da Universidad Católica foi fechada e Alicia ministrou aulas apenas para a Faculdade de Comunicação e Arte desta Universidad. No entanto os professores, quando ficaram sem aulas, foram convocados para fazerem uma pesquisa com o recurso que a universidade possuía. Alicia propôs fazer uma investigação sobre películas chilenas que ainda podiam serem vistas. Juntamente com cinco ex-alunos, dentre eles, Ignacio Agüero, iniciaram a pesquisa.

Alicia e seus antigos alunos, identificaram e analisaram as películas ficcionais de longa metragem e documentários, havendo encontrado oitenta películas. Depois de assistidas fizeram a seleção de sete documentários e sete longa metragens de ficção. A partir deste trabalho investigativo, em 1979, foi publicado o livro *Revision del Cine Chileno*. Sobre esta obra, Alicia destacou que era período do golpe e que o livro foi muito importante porque escreveram sobre filmes que as pessoas poderiam assisti-los, conhecendo melhor o período histórico, o realizador, o argumento fílmico, a linguagem cinematográfica e a influência que causaram na época. Além disso, a publicação desta obra permitiu que as pessoas que estavam no país e as que estavam fora pudessem conhecer a história do cinema chileno.

Ainda sobre as pesquisas de Alicia sobre a história do cinema e quanto a seus livros, em entrevista na Cineteca do Chile⁹, em julho de 2018, ela se referiu ao livro *Taller de Cine*

⁹ Clínica de Cine: Alicia Vega, entrevista na Cineteca do Chile, julho 2018-
<https://www.youtube.com/watch?v=xIWDA8I91ak> , Acesso em: 12.dez.2019.

para Niños e, também, às obras *Re-visión del cine chileno e Itinerário del cine chileno 1900-1990*. Sobre este último, Alicia disse que é o resultado de uma longa pesquisa, realizada durante 16 anos, longo período necessário à sua finalização. Vega relatou, ainda, que as películas mais antigas eram destruídas ou abandonadas no Chile, mas que tal descuido não ocorria apenas em seu país, mas também em países como França, Inglaterra, Estados Unidos. As pessoas tinham uma ideia de que depois das películas vistas pelo público, não haveria mais interesse em revê-las, conseqüentemente, muitos filmes se perderam.

Para essa investigação, Alicia relata que pesquisou documentos impressos sobre o cinema chileno para saber quais películas existiram no período de 1900 a 1990. Iniciou pela Biblioteca Nacional, com auxiliares de pesquisa e trabalharam 4 horas diárias. Segundo ela, foi uma pesquisa que exigiu muito empenho, pois não havia um cadastro com estas informações e tudo tinha que ser transcrito do original com lápis, pois não era permitido usar outro meio, razão pela qual este trabalho investigativo durou 16 anos. O único cadastro sobre películas existentes à época era o que tinha sido realizado por ela própria, sobre os filmes de ficção de longa metragem, na Cineteca da Universidade do Chile, pois nos outros lugares não havia registro, nem mesmo na Biblioteca Nacional do Chile.

Além de serem revisitadas toda a imprensa e todas as revistas de cinema, Alicia relata que, também, utilizou, nessa investigação, uma coleção da primeira revista do cine chileno. Era uma coleção completa de uma revista cinematográfica que herdou de um tio advogado. Foi com muito orgulho que ela disse ainda guardar tal coleção, demonstrando, também, muito afeto pela história do cinema no Chile, além de relembrar a generosidade do tio. Alicia ofereceu-nos, nesta ocasião, uma outra indicação acerca de seu mundo familiar, constituído de pessoas que cultivavam a arte e integravam um ambiente social e intelectual elevado, que podia ter acesso a certos bens culturais que as classes populares, os mais pobres não podiam.

Naquele momento dessa conversa, Alicia salienta algo mais, de muita importância. Ela relata que uma pesquisadora inglesa demonstrou que a maioria dos críticos de cinema são homens, aproximadamente 70%. Poucas são as mulheres que percorrem esse caminho. Segundo Alicia, nós, mulheres, precisamos ocupar mais esse espaço, pois há um olhar masculino sobre o cinema e isso deve incitar as mulheres a adentrarem mais a área crítica do cinema. Vega relembra, ainda, que no passado não se escrevia sobre o cinema com o nome verdadeiro, eram usados pseudônimos e eram pessoas que não conheciam profundamente o cinema. Mas são esses as únicas testemunhas de grande parte da história do cinema chileno e, segundo ela, foi muito útil ler o que se escreveu na época, com aquelas pessoas que escreviam a partir do que conheciam em sua formação realizada solitariamente.

Quanto ao livro *Taller de Cine para Niños*, Vega o publicou em 2012, pela Editora Ocho Libros Editores Ltda, Santiago. Essa obra foi publicada, também, no Brasil, com o título “Oficina de Cinema para Crianças”, pela editora Oficina Maval, Rio de Janeiro, traduzido por Fernanda Omelczuk e revisado por Adriana Fresquet. Trata-se de uma publicação financiada, no Brasil, pelo Programa de Alfabetização Audiovisual de Porto Alegre, em parceria com a Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o CINEAD/LECAV – Laboratório de Cinema e Audiovisual da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse livro é uma sistematização de alguns aspectos e elementos que constituíram os 27 anos do *Taller de Cine para Niños*, idealizados e coordenados por Vega. Segundo a própria autora, “Este libro, que incluye una edición en DVD del documental de Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren*, es el testimonio del esfuerzo y del trabajo detrás de una increíble experiencia pedagógica que se ha realizado sin pausa desde los años ochenta.” (VEGA, 2012, p. 05)

Importante ressaltar que Ignacio Agüero é um diretor chileno respeitado em seu trabalho com inúmeros prêmios nacionais e internacionais o documentário *Cien niños esperando un tren*. Neste documentário ele recebeu os seguintes prêmios. 1988 - Primeiro Prêmio Documentário no Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana; 1988 - Prêmio OCIC no Festival Internacional de Cinema de Cartagena, Colômbia; 1988 - Prêmio de Melhor Filme Chileno concedido pelo Círculo de Críticos, em Santiago; 1989 - Red Ribbon Award e John Grierson Award de Melhor Documentário no American Film & Video Festival (para *Cem Crianças Esperando por um Trem*) e 1990 - Prêmio Joseph Papps de melhor documentário no Festival de Cinema Latino de Nova York.¹⁰

Retornando a Alicia, ela segue em suas sistematizações, em seus registros e reflexões sobre os *Talleres*. Em abril de 2020, quando finalizávamos o texto da tese, algo parece incrível: três novos livros de Alicia estão em véspera de lançamento. Em nossa correspondência *on line* com ela, a notícia que esperávamos, pois Alicia e Ignacio Agüero já nos haviam falado a respeito, chega-nos nesta sua mensagem *on line*:

Te había contado hace unos meses del libro que estaba escribiendo. Finalmente lo terminé y quedó como tres cuadernos, escritos a mano y con mis diseños de los que uso habitualmente para los niños. En verdad es como una obra personal. Quedó muy bien y en la imprenta invente aron presentarla en una caja de cartón, como para enviar una pizza. El lanzamiento de estos cuadernos será pronto, esperando salir en una dos semanas más de la cuarentena estricta en la que estamos. [...]

¹⁰ Direção de Criação Artística-DICREA. <https://dicrea.uchile.cl/que-es-dicrea/>

A fines de año, entre octubre y diciembre se hará la Bienal de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes y allí haré una gran exposición de los trabajos de los talleres.

Te mando (con el trabajo de Eduardo) algunas imágenes de los cuadernos y el texto que escribí como prólogo Diamela Eltit, Premio Nacional de Literatura.” (Mensagem on line de Alicia para Inês de 23 de abril de 2021)

Cuadernos de Alicia!!! Inacreditável!!! Muito bem-vindos!!! Em uma Caixa de Papelão, idealizada pelos editores, estão três belíssimos Cadernos, escritos à mão por Alicia. O primeiro deles, intitulado *Linguagem del Cine*, o segundo, *Doce Juegos* e o terceiro, *Las películas*, publicados pela Ocho Libros Editores Ltda, Santiago. Três tesouros, formosos *Cuadernos*, feitos com muito zelo em sua apresentação gráfica, com imagens, desenhos, textos, fotografias, material usado nas atividades dos *Talleres*, pequenas produções das crianças e muitos outros objetos e recursos usados nas atividades, que compõem a metodologia, os acontecimentos dos *Talleres* neles estão. Cuidadosamente, escritos por Alicia, durante os meses da pandemia do coronavírus, segundo nos dissera em outra de suas mensagens *on line*, os três Cadernos são testemunhas. Pequenas relíquias.

Mais uma vez Vega revela-nos seu total zelo e dedicação a tudo o que faz. Sua índole de pesquisadora, seu senso de registro, de memória, de arquivista e da necessidade da construção de acervos com suas inúmeras finalidades, inclusive históricas, Alicia os reiventa com seus *Cuadernos*. Quanto trabalho, quanta delicadeza, quanta ternura nas imagens, nos “brinquedos”, nos textos que dão a ver ao leitor ao menos parte do que foram os *Talleres*, porque toda a experiência e o que ela representou não caberia nos Cadernos, ainda que em muitos deles. E quantos de nós aprenderemos com os *Cuadernos de Alicia*!!! Quantos, quantas aprendizagens teremos com eles, a partir deles, sobre eles pelo que registram dessa experiência educativa cultural de encontro das crianças com o cinema. Os *Talleres* neles estão, ainda que deles sejam apenas uma pequena parte diante de sua grandeza.¹¹

Na escrita dos *Cuadernos* que, agora se tornam públicos, Alicia segue, perseguindo seus valores. Dividindo com quem desejar, sua experiência, sua obra, sua pedagogia. Alicia segue, afinando e distribuindo seu “gosto por uma coisa prazerosa ou bonita”. Ela segue, “cumprindo o que lhe corresponde”, quando expande e faz chegar mais longe pelas imagens e palavras, guardadas na Caixa de Papelão, os Cadernos. Alicia segue, comprometida com o que

¹¹ Não foi possível acrescentar outras informações sobre estes três Cadernos escritos por Alicia, pois ainda não os tivemos em mãos, por fatores relativos às dificuldades de comunicação postal e também aérea entre Chile e Brasil, no atual momento da pandemia do coronavírus.

considera o gosto mais profundo: “ser boa pessoa”. Esta é a estética que constitui sua obra. Melhor dizendo, em sua estética há uma ética.

Ainda no que toca à Alicia professora, em suas relações e convivência com os estudantes, entre aprenderes e ensinares, seria uma outra pesquisa a ser feita, que não está nos limites e propósitos desta tese. Contudo, gostaríamos de nela registrar uma significativa observação de Agüero a esse respeito, como seu ex-aluno e como alguém que participou, diretamente do *Taller de Cine para Niños*, de várias maneiras, por longos anos. Cineasta chileno, em 1974 ingressou no curso de Cinema da Universidade Católica do Chile, última turma de cinema no período do governo Pinochet. Ele destaca que seu ingresso foi em um período muito triste, pois era o início da ditadura militar e não havia cineastas no curso, todos haviam saído do país devido à repressão do governo Pinochet, porém, ali foi aluno de Alicia Vega. Ele relembra:

Alicia fue una profesora muy importante, porque era... bueno era de izquierda, y sabía de cine y era radical en sus posturas de cine. Era radical. Nos enseñaba Chaplin, nos enseñaba la otra vertiente del cine, del cine no americano, el cine no americano que era el cine, en el fondo el cine, del plano secuencia, sí. El plano, el cine de una dramaturgia distinta. Bueno, entonces, ahí estaba Chaplin, Welles, Renoir y el Nuevo Cine Alemán, la Nueva Ola Francesa, el Cinema Novo brasileiro. (Agüero, 28/04/18)

Ainda como aluno de Alicia naquela Universidade, Agüero começou a frequentar a casa de sua professora o que foi, para um jovem estudante, muito significativo. Muito formativo. Ali, na companhia daquela mulher que tanto amava e conhecia o cinema, passou também a conviver com Eduardo Vilches, seu marido, um grande artista plástico e, também, professor universitário. Ali, juntos, assistiam películas, além de se alimentarem muito bem, com saborosos alimentos, tudo preparado pelas mãos da professora. Com um projetor de 16 milímetros os filmes eram projetados na sala da casa, em uma parede cuidadosamente escolhida para as projeções. Eram películas alemãs, francesas. Assim, Ignacio conheceu os cineastas alemães a Schlöndorff, a Herzog, a Fassbinder, a Wenders: “Todo eso lo conocimos en la casa de Alicia” (Agüero, 28/04/18), ele relembra.

Paralelamente, Alicia se dedica a outros trabalhos. Ela escrevia críticas de cinema para o diário católico *La Voz* nos anos 1960 e, depois, para as revistas *Hoy* e *Mensaje*. E além da intelectual, da pesquisadora, de coordenadora do *Taller de Cine para Niños*, há outras Alicias em Alicia. Não é possível esquecer, por exemplo, a Alicia companheira de Eduardo, a Alicia em suas relações com sua irmã e outros familiares, há Alicia de muitos amigos, a Alicia mãe de uma filha, antropóloga, e de um filho, músico.

E para completar, Alicia é exímia nas artes da cozinha, pelo que é, também, reconhecida por periodistas chilenos, tal como a jovem que a entrevistou na cozinha de sua casa, quando lá estávamos, em função de uma reportagem a ser publicada, sobre os talentos de Alicia como cozinheira. Seus pratos, suas criações na cozinha, sua mesa de refeições, onde ela e Eduardo recebem muitos amigos e conhecidos e os amigos e conhecidos de seus amigos, seus desconhecidos, portanto. Além de estarem postos à partilha dos alimentos *muy ricos*, preparados por Alicia, eles são dispostos em uma formosa mesa, com lindos objetos e cores, cuidadosamente arranjadas: pequenos cenários cinematográficos, a partir da sensibilidade e da capacidade de Eduardo, que como professor universitário desenvolve disciplinas e cursos de pintura, entre eles, um Curso sobre Cores, entre outros de seus trabalhos como artista plástico e docente.

Eduardo e Alicia vivem na casa da pracinha, onde estivemos algumas vezes, as pessoas, conhecidas ou conhecidas de seus conhecidos, os amigos e os amigos de seus amigos são acolhidas afetuosamente, em uma casa aberta a quem queira. Em uma casa-acolhida. E logo no primeiro quarto, após a porta da entrada está, entre livros e outras lindas peças, a coleção de projetores e máquinas de filmar. É uma formosa casa, seja pela acolhida que recebem os que nela chegam, seja pela arte e memorialística que monta o ambiente, seja porque se respira um outro ar, esfumaçante de afetos, de sensibilidade, de imaginação criadora.

Se a casa é, de fato, “O lugar que nos devolve a nós mesmos”, como nos falou ou dito de outra maneira, “Se chaminé que existe em minha casa não é para sair o fumo, mas para entrar o céu”, nas palavras de Mia Couto (2012, p. 28) essas seriam felizes descrições, cândida lembrança, justo sentimento-agradecimento para quem tem a feliz experiência de ser acolhido/a na casa de Alicia e Eduardo.

No que toca ao contexto histórico, social e político do Chile no qual Alicia constrói sua vida acadêmica e realiza o *Taller de Cine para Niños*, Vega faz alguns relatos em sua entrevista, que merecem consideração.

Sobre o período do presidente Eduardo Frei, ela salienta que foi uma época democrática e ampla, que agrupava pessoas muito ricas e gente muito pobre, pois sempre houve grande desigualdade social em seu país. Mas “era una época en que, en que habían ilusiones, ilusiones sociales. Cuando salió Frei era la alegría, [...] es que se iba poder nivelar mejor, se iban a reformar el campo, de darle a los trabajadores la oportunidad de tener una tierra que trabajar ellos.” (Alicia, 17/10/17)

Eduardo Nicanor Frei Montalva foi presidente do Chile no período de março 64 a março de 70. Era filho de imigrante suíço, de classe média e foi o primeiro democrata cristão, do partido centrista chileno a chegar à presidência da República.

O líder da Democracia Cristã (DC) tinha uma plataforma programática, inspirada nas recomendações da nova política norte-americana (Aliança para o Progresso), na qual a superação do estancamento do desenvolvimento capitalista chileno requeria reformas estruturais; entre elas, a agrária e o estímulo da sindicalização dos camponeses para favorecer sua incorporação ao mercado interno. O objetivo estratégico dessa modernização reformista era captar massas populares por meio de uma organização a partir do topo. (Sader, 2019)

Eduardo Frei empenhou-se para o desenvolvimento do país, buscou atuar para a modernização, impulsionando a indústria com a participação do capital estrangeiro. Ao mesmo tempo cumpriu as promessas e promoveu a reforma agrária, embora criticada por manter os latifúndios; a sindicalização camponesa, a organização da população e a ampliação da duração da escolaridade. Apesar disso, a economia chilena não expandiu como se projetava.

É possível pensar que, sob os olhos de Alicia, o governo de Eduardo Frei tenha sido um período muito alentador. Socialmente, foram criadas obras e ações que propiciaram melhorias para a população, depois de sacrifícios sociais, por tantos anos. Foi um período de maior harmonia social e o povo tinha mais ilusões e esperanças. Interessante observar que Eduardo Frei era um cristão, do partido centrista, e Vega aponta as mudanças que ocorreram para a população mais pobre, como a reforma agrária que ampliou o acesso à terra para que os povos campesinos tivessem mais oportunidades e direitos.

O presidente que sucedeu Eduardo Frei foi Salvador Allende Gossens. Fundador do Partido Socialista local, médico e político social-democrata chileno. Foi ministro da saúde do governo Pedro Aguirre, senador da República por três vezes, disputou a presidência do Chile quatro vezes, inclusive contra seu antecessor, Eduardo Frei. Com o apoio da classe popular, o descontentamento da população pela crise econômica e a crescente radicalização dos setores campesinos e dos setores marginalizados urbanos, a coalizão Unidade Popular, em 1970, elegeu Salvador Allende, tornando-o o primeiro socialista marxista a ser eleito democraticamente como presidente de república e chefe de Estado na América. Governou até 1973, ano em que foi deposto por um golpe de Estado, liderado por seu chefe das Forças Armadas, o general Augusto Pinochet e assassinado no palácio La Moneda.

Ainda, sobre o período de Allende, Alicia observa que,

No se podían realizar sin que hubieran golpes muy fuertes a otros que también eran Chilenos. Entonces ellos se manejaron con eso y se echaron encima. Mucha gente, que incluso no eran de extrema derecha, sino que de centro que no podían cambiar violentamente. Su perspectiva y eso yo creo que fue lo que falló. La gente partidaria de Allende fue muy, violentista en el sentido de querer que todos fueran, todo eso de nuestra arma es el fusil, dejemos los pinceles y tomemos las bayonetas. Por la parte de la cultura todo eso era su discurso, que era bastante absurdo. (Alicia, 17/10/17)

Em outras palavras, e sem entrar no mérito das interpretações históricas de Alicia, inserida e atenta à história de seu país, nossa entrevistada considera que o governo Allende foi uma época em que a esquerda era muito radical e isso não foi bom. Segundo ela, os integrantes da esquerda acreditavam que todos os chilenos tinham o mesmo pensamento e a mesma postura dos apoiadores de Allende e isso foi muito forte, segundo Alicia, muito embora reconheça que Allende e seus apoiadores pensavam em fazer muitas reformas, visando a melhorias no país.

Vega considera que neste período, o governo queria que a população estivesse envolvida com a mesma causa e nem todos o apoiavam. Em seu relato, muitos queriam permanecer pintando, como artistas plásticos, comprometidos com outras atividades e não segurando um fuzil. Consequentemente, esta reação acabou por distanciar-se das pessoas, ressalta que houve participação dos Estados Unidos para que o governo Allende caísse, além de propagandas, como os jornais “que eran de absoluta extrema derecha, esto de que si llega el comunismo se va terminar la libertad, se van a cerrar las iglesias, se van a morir las monjas y van a echar todos los curas de Chile, en fin, cosas muy violentas entonces la gente se fue radicalizando”. (Alicia, 17/10/17)

De outra parte, segundo Emir Sader,

Se a carreira política de Allende ascendia, seus inimigos se fortaleciam. Entre eles, o que mais se destacava era a imprensa conservadora, liderada pelo jornal *El Mercurio*, que, segundo uma entrevista do líder socialista, era o representante dos bancos e dos monopólios. Com Augustin Edwards, proprietário do Banco Edwards e maior acionista do jornal, Allende travou um intenso combate. Os setores ligados ao capital estrangeiro também se davam conta de que ele defendia posições contrárias aos seus interesses. (Sader, 2019)

Passando ao período da ditadura de Augusto, esse presidente chileno ingressou-se na política no governo de Salvador Allende, integrando o gabinete cívico-militar, instituído por Salvador Allende, na tentativa de atenuar a crise política e militar em que o país estava inserido.

Crise esta, que contou com a contribuição dos partidos da direita e a população da direita que atuavam para desestabilizar a economia do país e o governo da Unidade Popular. Estando em uma posição privilegiada, Pinochet soube que haveria um plebiscito que garantiria a transição institucional para 11 de setembro de 1973 e antecipou o golpe de Estado para a mesma data. Alicia nos conta que os militares bloquearam ruas e invadiram o Palácio la Moneda. Muitas entidades acreditaram que os militares ficariam seis meses e retornaria o regime democrático e os poderes do Estado, mas eles ficaram 17 anos.

Entonces Pinochet mandó a las fuerzas armadas a disparar contra el propio pueblo. La mayoría de la gente que estaba en haciendo su tarea en no solo los conscriptos del año, si no los militares de carrera.(...) Fue una época muy dura muy violenta en que los civiles no tuvieron ninguna importancia para nadie. Si no nadaban con carnet los hacían pararse en la calle detenerse, los maltrataban y podían desaparecer sin que nadie diera ninguna explicación y a la gente los llevaban a las estadios y ahí los tenían detenidas. (Alicia, 17/10/17)

Ao se referir à ditadura de Pinochet, Alicia demonstra indignação. Sua fala tornou-se mais agitada, o olhar e a fisionomia modificaram-se, demonstrando tristeza e perplexidade: “Fue una época muy dura muy violenta en que los civiles no tuvieron ninguna importancia para nadie”. (Alicia, 17/10/17). Algumas pausas e expressões corporais deixavam a impressão de que o resgate das imagens e emoções do passado emergiram-se e talvez pensasse: “Aconteceu, eu estava lá.”.

Prosseguindo, Vega ressalta que as pessoas eram abordadas nas ruas e se estivessem sem documentos eram detidas e maltratadas. Algumas desapareciam sem nenhuma explicação, muitos eram levados para os estádios, eram detidos e torturados. Ela se lembrou, também, de um amigo que foi retido porque era amigo dos comunistas e todas as pessoas de esquerda eram assim consideradas. Ela observa:

Él que es un connotado escultor y educado en Estados Unidos y Alemania, que legó aquí a Chile adulto. Lo tuvieron sin comer, sin tomar agua, con los ojos vendados, de repente con una manopla le dieron un golpe en un oído y el sintió el chorro de sangre que re corría. (...) Dos días, lo cambiaron de centro de retención y dice que le quitaron la venda, vio que había un escritorio con un doctor. Cuando él llegó, se acercó porque era el primer universitario que veía, un doctor, le dice: doctor a mí me pegaron con una manopla en el oído y me ha sangrado mucho y no oigo por este lado. El doctor tomo el ojo con que miran y le miró el otro oído y le dijo estás sano, le miró la otra oreja, anotó estás sano. Él dijo que él ahí se había dado cuenta en qué país estábamos, como había cambiado todo y que nunca más íbamos a percibir las cosas de cómo uno había vivido desde chico, creyendo en alguien, se terminó ahí la confianza en el prójimo. (Alicia, 17/10/17)

Alicia demonstra indignação diante do comportamento de algumas pessoas, inclusive de profissionais médicos, que abriram mão da ciência em defesa de uma ideologia que nega os direitos humanos, comportamento disseminado por falas, ações e propagandas fascistas, criando um ambiente de ódio e desconfiança entre as pessoas.

Pinochet assumiu o cargo de ditador, à frente de uma Junta Militar, destruindo a democracia e os direitos humanos e instalou o regime de terror. Ele contou com ajuda dos Estados Unidos da América. A CIA forneceu apoio estratégico e atuação militar da Marinha dos Estados Unidos, que se posicionaram na costa chilena. Aliás, os Estados Unidos apoiaram não só o governo chileno, mas as ditaduras latino-americanas da mesma época, como no Brasil. Vale ressaltar que após o término da ditadura, no Estádio Nacional, há um setor vazio, em qualquer evento que ocorra naquela ala, naquele espaço vazio não há risos, gargalhadas, emoção, apenas silêncio. É um espaço memória. Nesse setor há uma placa com os dizeres: “Um povo sem memória é um povo sem futuro”, frase escolhida por um grupo de ex-presos políticos da ditadura militar. No setor 08, após a ditadura militar do governo de Pinochet, transformou-se em um museu permanente do horror. Com arquibancadas de madeira, diferente dos demais setores, que são de plástico, cercado por grades em vez de painéis publicitários, ali 20.000 pessoas viveram um improvisado campo de concentração durante dois meses, muitos foram torturados e outros mortos.

Ainda sobre o período de Pinochet, Alicia resalta a solidariedade dos chilenos. Inclusive de pessoas de extrema direita que ajudaram pessoas da esquerda a fugirem. “Incluso le pasó un abrigo bueno para que pudieran pasar inadvertido, así, en una reunión social para que pudieran pedir asilo y otros de ultra izquierda que a una persona que andaba escapando le pedían dinero para alojarlo para esconderlo.” (Vega, 17/10/17)

Há que se considerar, ainda, que os ajustes neoliberais e a condução do Fundo Monetário Internacional com o intuito de trazer estabilidade para a economia dos países latino-americanos culminaram com o maior empobrecimento da população. A desigualdade social e o endividamento desses países, na década de 70, com ampliação na década de 80, converteu-se em temas centrais nas discussões sociais. Tais fatos provocaram a redução da autonomia nacional para definir as políticas públicas, atuar na diminuição do desemprego, nas medidas de proteção social e nos salários. Dessa forma, a qualidade de vida da população torna-se comprometida, aumentando a violência e a pobreza. (STEIN, 2006, pg. 83).

Completando esse cenário, apresentado em poucas linhas, a certeza que assolava a história chilena na década de 80, na ditadura de Pinochet, era a continuidade da estrutura da desigualdade social. Nessa direção, os alicerces do modelo de sociedade implementados nos anos por este ditador chileno, foram formulados pelo grupo de economistas formados pela universidade de Chicago, os Chicago Boys, que fizeram do Chile o berço e símbolo do neoliberalismo até os dias atuais.

1.4 Qual oásis no deserto, qual ventos a calmaria...: Alicia entre outras mulheres chilenas

Em suas andanças, nas ventanias de sua obra por onde lampejam vagalumes, Alicia, chilena, uma mulher latino-americana, não está sozinha. São muitas as suas companheiras de estrada a serem lembradas, com quem aprender, razão pela qual, do Chile, aqui estão Gabriela Mistral e Violeta Parra. Ainda que em poucas pequenas palavras, para tão grandes mulheres. Antes de revê-las, contudo, são necessárias algumas considerações, que encontramos em Lugones, filósofa feminista argentina.

A pesquisa sobre a história das mulheres na América Latina desvincula-se da história eurocêntrica baseada em conceitos universais. O modelo cultural imposto pelos conquistadores, desde 1492, está impregnado na cultura, inclusive na cultura acadêmica, exigindo dos pesquisadores esforço e compromisso político para romper com o que foi estabelecido como o conhecimento científico. Durante décadas, se repete e reinventa a inferiorização e o extermínio do diferente, e a crença na modernidade e no homem universal – branco, eurocêntrico, patriarcal - além da fé na ideia de progresso. O ideário universal viciou o olhar, as mentalidades e desconheceu as culturas que existiram e resistiram, anterior e paralelamente à conquista, grupos étnicos originários, pré-existentes, que se constituíram e permanecem, apesar da Europa.

Vale ressaltar que o estudo da história das mulheres na América Latina também integra um novo elemento: o “não humano”. O capitalismo colonial ao organizar o mundo ontologicamente por categorias homogêneas, atômicas, universalizantes, além de ocultar a história das mulheres, também categorizou os povos “não humanos” com o foco na questão da raça, gênero e sexualidade. Em razão do universalismo, não permite transpor as portas

invisíveis onde se encontram as mulheres “não-humanas” que a modernidade eliminou e silenciou. Nas palavras de Lugones,

Eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. (LUGONES, 2014, p. 936)

A filósofa argentina analisa os processos de desumanização a que os povos colonizados foram submetidos e, aliado a tais processos civilizatórios brutais e cruéis, de extermínio físico e epistêmico, cultural e social definiu, etnocentricamente, o que é o humano e o não humano. Quanto à mulher colonizada, é vazia de conceito, pois não há mulher colonizada enquanto ser.

As lutas femininas na América Latina se contrapõem a tais concepções e processos e fortalecem o combate pelo fim do martírio e da exclusão das etnias e gênero,¹² que não é só um confronto hierárquico, mas também uma imposição colonial. Nessa direção, Lugones aprofunda os debates sobre o feminismo e defende que é preciso alargar a discussão sobre a mulher e sobre as formas de profunda violência para com as elas, entendendo que a questão do gênero e da sexualidade não pode ser negligenciada, tendo em vista que também ela é resultado da construção colonial.

Apoiada por Oyéronké Oyewùmi y Paula Gunn Allen (Lugones, 2014), pesquisadoras que buscam remontar a história de sociedades indígenas e africanas, antes do processo imperialista de colonização, demonstrando que estas sociedades não possuíam a divisão de dois gêneros e tampouco a dominação de um sobre o outro. Lugones (2014) defende que essas relações se sustentam em torno de um “Sistema Colonial de Gênero”, marcado pela intersecção entre raça, gênero, sexualidade e classe.

¹² “O sistema de gênero é não só hierárquica mas racialmente diferenciado, e a diferenciação racial nega humanidade e, portanto, gênero às colonizadas. Irene Silverblatt, Carolyn Dean, Maria Esther Pozo e Johnni Ledezma, Pamela Calla e Nina Laurie, Sylvia Marcos, Paula Gunn Allen, Leslie Marmon Silko, Felipe Guaman Poma de Ayala e Oyeronke Oyewumi, entre outros, permitem-me afirmar que o gênero é uma imposição colonial.” (LUGONES, 2017, p. 942)

Conforme apontado por Quijano, o discurso que fundamenta o moderno sistema colonial faz crer, impositivamente, que a colonização que ocorreu entre o colonizador culto e o colonizado, povo completamente vazio de pensamento e infantilizado seria então apresentado com o processo civilizatório. “Ao contrário, o colonizador encontrou-se com seres culturais, política, econômica e religiosamente complexos: em relações complexas com o cosmo, com outros entes, com os povos que resistiram à exploração, à opressão, à conquista”. (Lugones, 2014, p. 941)

Lugones (2014) ressalta, ainda, que o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres, vai além da opressão, ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. É preciso fazer o deslocamento do “encantamento” com a mulher universal para aprender com as outras mulheres que resistem à inferiorização, ao extermínio físico e simbólico, exigindo o respeito e a valorização da diferença. É possível e necessário fazer uma ruptura com a colonialidade: “Quero compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do *locus* fraturado”, declara Lugones (2014, 07)

Assim sendo, o cerne da questão não é o colonizador e o colonizado, mas a resistência à colonização. Consequentemente, é fundamental analisar a história da resistência para demonstrar que a colonização não foi tão bem sucedida como foi pensado, como se acreditava. É essencial a consideração das violências do processo civilizatório e ao mesmo tempo, é fundamental lembrar, contar e recontar o processo de oposição, conhecendo os movimentos de resistência que também são História. Aprender sobre as longas histórias das sociedades alternativas, resistentes, situadas na diferença e discriminação colonial. Lugones propõe que nos afastemos da dicotomia hierárquica homem/mulher e considera que, se a colonialidade nega o/a outro/a, é preciso investigar e buscar as nossas próprias possibilidades como, por exemplo, valorar a diferença, a multiplicidade e a coalizão no ponto da diferença. Nossas possibilidades apoiam-se na comunicabilidade, não na subordinação; não estão na paridade com nosso superior na hierarquia que constitui a colonialidade. Por sua relação íntima com a violência, essa construção do humano encontra-se viciada por completo. (LUGONES, 2014)

Entendendo que Alicia, uma mulher chilena, de origem Mapuche, está inserida nessa configuração sócio-histórica, na qual é parte luminosa da história das mulheres latino-americanas, as considerações acima são necessárias e pertinentes, ainda que em pequenos

fragmentos, para serem completados adiante, em outras pesquisas e reflexões, no trabalho da memória, do registro, da historiografia do presente e do passado.

Passando adiante, uma vez idealizado, criado e coordenado por Alicia Vega, o *Taller de Cine para Niños*, crianças filhas da pobreza, que não conheciam uma sala de cinema, como se fossem cem *niños* à espera do trem do cinema, quiçá aquela locomotiva dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, como sugere o título do documentário de Ignacio Agüero, é preciso continuar este registro histórico neste Taller/Trem de cinema. Sigamos viagem por esses trilhos.

1.4.1 La fiesta pequena y clandestina...- Gabriela Mistral

Que la ilustración le haga conocer la vileza de la mujer vendida, la mujer depravada. Y se fortalezca para las luchas de la vida. Que pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y meseria si el padre, el esposo o el hijo no le amparan. (MISTRAL, 2017, p.249)

No Chile, em 1889, em Vicunha, nasce Lucila de Maria del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga. Aos 14 anos começa a trabalhar em uma escola da aldeia Compañía Baja, ensinando crianças de 5 a 10 anos e jovens analfabetos a lerem. Adiante, trabalhou como professora na aldeia Compañía Baja, onde conheceu o jornalista Bernardo Ossandón que lhe abriu sua biblioteca, possibilitando-lhe o acesso a diversos livros, inclusive, aos clássicos. “Con esto comienza para mi el deslizamiento hacia la fiesta pequeña y clandestina que seria mi lectura vespéral y nocturna, refugio que se me abriría para no cerrarse más.” (MISTRAL, 2017, p.75). Um deslizamento para a festa da leitura. Bela formulação! Essa proximidade com os livros permitiu que Mistral ampliasse seu olhar sobre as questões humanas e seu entendimento de mundo. Essa “festa clandestina” alargou seu olhar, seu posicionamento político e sua defesa dos oprimidos. Ela passa a colaborar com os jornais regionais, ganhando, aos poucos, visibilidade e começa a publicar seus textos, em diversos jornais na América Latina, exprimindo seu posicionamento político: a defesa do feminismo, dos povos oprimidos, a questão agrária e indígena. Em 1908, Lucila Godoy adota o nome de Gabriela Mistral, em homenagem ao poeta chileno Gabriel de Anuncio e do escritor francês Frederic Mistral.

Integrada aos ideais emancipatórios de inúmeros latino-americanos/as, entre eles grandes pensadores, como o peruano José Carlos Mariátegui, Gabriela Mistral faz parte das lutas sociais que denunciam a opressão dos colonizados e apontam elementos fundantes,

geralmente ofuscados nas discussões sobre a opressão dos povos latinos, desde o início do século XX. O extermínio físico e epistêmico, a dominação cultural não silenciaram os povos originários, entre eles os camponeses e as mulheres. Os oprimidos insistem, resistem, reinventam mundos e fazem uma outra história. Mesmo que dentro de limites, eles preservam sua origem, sua língua, sua cultura, sua história, mesmo com milhares de indígenas dizimados, cultura e línguas trucidadas em confrontos com os colonizadores. A opressão histórica dos colonizadores não anulou a garra dos colonizados, que permaneceram em luta pelo seu direito à terra, à identidade e à participação no espaço social e cultural, na vida em comum, na horizontalidade do compartilhamento das diferenças, na igualdade.

Aos 17 anos, a chilena publica no jornal “La voz do Elqui” o texto “La instrucción de la mujer”:

Instruir a la mujer es hacerla digna y levantarla. Abrirle un campo más vasto de provenir, es arrancar a la degradación muchas de sus víctimas. Es preciso que la mujer deje de ser mendiga de protección; y pueda vivir sin que tenga que sacrificar su felicidad con uno de los repugnantes matrimonios modernos; o su virtud con la venta indigna de su honra.

[...] Que la ilustración le haga conocer la vileza de la mujer vendida, la mujer depravada. Y se fortalezca para las luchas de la vida. Que pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y meseria si el padre, el esposo o el hijo no le amparan. (MISTRAL, 2017, p.249).

Mistral, no início do século XX, já denunciava a desigualdade de gênero e se posicionava em defesa das mulheres, aproximando-se das lutas feministas que ocorriam, nos países como França, Reino Unido, Estados Unidos da América, Canadá. Ela destaca, em 1922, a importância da educação da mulher, afirmando que, por si só, a mulher é capaz de viver, portanto não é dependente de um homem ou de um casamento para viver. Não é um ser frágil e incapaz. Aliada a essa luta, Mistral defendeu os povos originários, os camponeses e o direito à educação para todos os chilenos. Tornou-se poetisa e docente feminista visionária, cuja pedagogia foi permeada pela prática, pela radical defesa dos oprimidos e pela poesia.

Com essa sensibilidade e compromissos, Gabriela procurou transpor o lugar que lhe estava dado, como mulher, pobre, camponesa. Inserida em um projeto emancipatório, se inscreveu na Escola Normal *la Serena*, para o curso de formação de professores. Contudo seus textos foram censurados pela parte conservadora da igreja e não foi aceita. Resistindo à rejeição, tornou-se uma estudiosa autodidata e, em 1910, novamente, se inscreveu para o exame na Escola Normal de meninas, em Santiago. Tendo sido aceita, desta vez, conseguiu obter o título de professora. Após essa conquista, Mistral trabalhou em regiões rurais do Chile,

conhecendo diversas realidades sociais, culturais e educativas que envolveram toda sua obra. Conquistou uma sólida carreira como poetisa e professora de crianças camponesas, indígenas e, na região urbana, foi diretora e palestrante. (ZEGERS e WARNKEN, 2017)

Mistral foi transgressora ao defender a igualdade de gênero, a reforma agrária, a criação de escolas rurais. Além da defesa das mulheres camponesas que eram vistas apenas como instrumento de trabalho. Em sua concepção pedagógica, a estética, a ética, a política e espiritualidade se entrecruzam. A poesia e a educação imbricaram-se em sua atividade como educadora e escritora, conferindo sentido a sua vida e ao seu trabalho. Embora compreendesse que a atividade de educadora é permeada de obstáculos, ela defendia que, no ato de educar, o conhecimento, o amor e a beleza são indissociáveis. Por isso e muito mais, como não aproximá-la de Alicia Vega? Nas palavras de Zegers e Warnken, era o seguinte o ato de educar do ponto de vista de Mistral:

Lo comprendía como un proceso permanente, porque el que enseña lo hace con la palabra, pero también con la actitud y el gesto. (...) Gabriela Mistral le devolvió a la pedagogía la dimensión poética que el prosaísmo de la rutina y las ideas hechas le han quitado, y con ella entendemos que, más que ciencia (como muchos creen), la educación es arte. (ZEGERS e WARNKEN, 2017, p. 09)

Partindo desse princípio educativo de Gabriela Mistral, o ato de ensinar vincula-se à poesia, à ciência, interliga-se à criação, à ética e ao posicionamento político. Para ela, na sala de aula, além do conhecimento, é preciso emoção. A beleza que se manifesta no poema, na pintura ou na escultura deve se manifestar no espaço educativo. “La educación sin poesía es letra muerta”. (ZEGERS e WARNKEN, 2017, p. 10). Toda educação é suscetível de beleza. O horizonte da sala de aula possui a dimensão poética, conhecimento, planejamento, objetivo, metodologia e material didático. Vale ressaltar que o vínculo rural de Lucila, sua atividade entre os camponeses e povos originários e a religiosidade se manifestam em sua teoria pedagógica, vincula-se à terra, à natureza e à religiosidade. O alicerce da educação integra a ciência e a vida, conseqüentemente na sala de aula atravessa a palavra viva.

Os princípios pedagógicos gestados por Mistral, permeados de sensibilidade e propósitos pedagógicos, abarcam exigências e novas posturas que resultaram em resistências de educadores e políticos. Para ela, a consciência do ato de educar entrelaça o entendimento de que a educação é direito de todo ser humano, é via para a emancipação humana, além da dimensão espiritual do educando e do educador. Portanto essa dimensão não é mera abstração ou declaração lírica, é uma dimensão indissociável da vida. Aceitando o convite do educador

chileno, Manuel Guzman Maturana, escreveu livros de poesias escolares que foram adotados pelos colégios do Chile e muitas gerações foram educadas com essa coleção.

La Sociedad de Instrucción Popular abre unos cursos nocturnos de mujeres, y esto es de una inmensa significación para nuestra ciudad. Se trata de la primera escuela de tal índole que habrá en Provincias. Es una honra para el grupo de mujeres que busca más amplitud de horizontes y muy principalmente para la institución que recoge la voz de los humildes y no mide la magnitud del esfuerzo, por medir la magnitud del servicio. (MISTRAL, 2017, 271).

Em contraposição à ideologia burguesa, a educadora chilena, afirma que o dinheiro gasto com caridade não difere do dinheiro gasto diretamente para a satisfação de necessidades próprias. Se perguntarem qual seria o benefício de uma escola para as mulheres trabalhadoras ela diria que a escola é lugar democrático, lugar de negação de privilégios e que, “Renovaremos el ambiente espiritual de una clase entera. Tal renovación eleva todo el valor de la vida, trae como más dignidad, como más sol y hermosura al mundo.” (MISTRAL, 2017, 273). A escola como lugar solar, luminoso, para embelezar o mundo, como um espaço democrático, onde os privilégios não devem ter lugar!!!

Além de educadora, poetisa atuante e escritora de jornais chilenos, Gabriela passou a publicar artigos em jornais estrangeiros como o jornal *Lá razón*, fundado por Mariátegui, no Peru. E em 1918, foi nomeada pelo Ministério de Instrução Pública, Aguirre Cerda, para a direção do Liceu de Meninas Sara Braun de Punta Arenas, primeira escola de educação secundária para meninas na região de Magalhães, no sul do Chile. Exerceu, ainda, cargos de diretora em outras instituições chilenas. Em Punta Arenas, como diretora do Liceu, criou o primeiro curso noturno para mulheres adultas, como também fomentou a criação de uma biblioteca e proferiu palestras, destacando a importância da educação da mulher. (Mistral, 2017, p. 28)

Esta luta incansável pela educação culminou em uma conquista importante: em 26 de agosto de 1920, foi sancionada a lei do ensino obrigatório no Chile e, gradativamente, o analfabetismo foi diminuindo. Em 1922, Mistral viaja para o México, convidada por Jose Vasconcelos, poeta e Ministro da Educação daquele país, para participar da Revolução da Educação. Mistral aliou-se à proposta educativa do ministro, trabalhando para a implantação de bibliotecas rurais no México. A reforma agrária e a reforma da educação no México contribuíram para o processo de transformação e impulsionaram Gabriela Mistral à luta pela defesa da Reforma Agrária em toda a América Latina. “Se inicia em ‘Nossa América’” a reforma agraria que passará aos outros países” (MISTRAL, 2017, 240). A escritora denuncia a

submissão do camponês e dos povos originários chileno, apontando os latifundiários como os responsáveis pela miséria e a manipulação da imprensa e dos políticos que impendiam a reforma agrária.

Em 1941, Mistral vem para o Brasil nomeada como consulesa e, em 1945, ganhou o prêmio Nobel de Literatura, o primeiro prêmio Nobel da América Latina. Ela viveu em países da Europa e nos Estados Unidos, foi reconhecida internacionalmente como escritora e educadora, tornou-se consulesa nos Estados Unidos, em 1953. Gabriela Mistral foi uma mulher visionária. Sua dimensão estética entrelaçou-se à ética, política, social do Chile e da América Latina.

Por tudo isso, e muito mais que aqui não está, Neruda escreve sobre Gabriela Mistral em suas Memórias, como em um registro/homenagem:

Você chega, Gabriela, amada filha destes joios, destas pedras, deste vento gigantesco. Todos a recebemos com alegria. Ninguém esquecerá seus cantos aos pinheiros, às neves do Chile. Você é chilena. Pertence ao povo. Ninguém esquecerá suas estrofes aos pés descalços de nossos meninos. Ninguém esqueceu sua “palavra maldita”. Você é uma comovedora partidária da paz. Por essas e outras razões a amamos. (Neruda, 1979, p. 21)

Acerca da imbricação entre as questões sociais e educacionais, presentes na obra e no pensamento de Mistral, vale lembrar Mariátegui. Em sua obra clássica, *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, nos capítulos: *El problema del indio* e *El problema de la instrucción pública*, o autor destaca que o acesso e controle da terra como sendo um elemento fundante da divisão racial, da desigualdade social e da desigualdade na educação, que constituem um mesmo processo: “No es posible democratizar la enseñanza de un país sin democratizar su economía y sin democratizar, por ende, su superestructura política” (MARIÁTEGUI, 2007, p. 98). O posicionamento de Mariátegui está alicerçado no entendimento de que a invasão e o domínio da terra são o foco dos conflitos. Por conseguinte, a questão cultural, política, educacional, racial e social não pode ser analisada e compreendida, desvinculada da questão econômica e da terra. O interesse econômico, presente nos conflitos, é o cerne dos embates.

Ainda sobre a questão dos povos originários, Mariátegui (2007, p.33) considera que o socialismo primitivo, baseado nas relações sociais dos incas era uma organizada sociedade comunista dos povos originários, exterminada pelos espanhóis, uma organização social voltada para o bem comum e a produção visando à coletividade. Os povos originários tinham o caráter agricultor e o regime colonial espanhol aniquilou esta comunidade, criando o latifúndio.

Vinculada a essa concepção, esse importante intelectual peruano salienta que na América Latina, a instituição do latifúndio constituiu-se como elemento de exploração da raça. Portanto o problema do índio é resultado do interesse econômico dos colonizadores pela terra. Os povos primitivos passaram a ser dependentes não da terra, mas dos senhores, donos da terra, resultando em uma dependência permanente. Mariátegui afirma que o gamonalismo nega a educação para o índio e, ao mesmo tempo, estimula no índio o cultivo da bebida alcóolica, resultando no alcoolismo. Mariátegui, ao denunciar o impedimento do acesso à educação pelos índios, a exploração de sua mão de obra, trabalhando apenas para sua subsistência e a dependência do álcool, ressalta que a exclusão social dos povos originários é mais complexa, não podendo ser solucionada por meio de defesas morais, religiosas e discursos políticos. Decorre daí que, para entender o princípio estruturador da exclusão dos povos originários, é preciso interpelar a desigualdade econômica. Ele adverte que os povos originários e a população pobre do Peru, não são reconhecidos como sujeitos de direitos. Sempre foram vistos como raças inferiores, além da educação nacional não possuir o espírito nacional, mas o espírito colonial e colonizador, uma vez que é sustentada pelo interesse das classes dominantes. Para Mariátegui, a educação burguesa favorece a classe abastada e marginaliza os pobres, ignorando e sufocando a inteligência das pessoas pobres. A crise da educação coincide com a crise política e, pela via da revolução social, será possível produzir um novo processo de realidade e, conseqüentemente, uma nova educação. Sob essa ótica, Mariátegui assinala que os espanhóis conquistaram as terras na América Latina e as exploraram com o espírito feudal. Divergindo dos colonizadores, como nos Estados Unidos da América, onde houve o processo para que o país e a população crescessem economicamente, socialmente e politicamente.

Recorrendo, novamente, às Memórias de Pablo Neruda (1979), o poeta descreve os acontecimentos de uma “guerra de sangue e fogo para desapossar nossos compatriotas de suas terras”:

Contra os índios todas as armas foram usadas com generosidade: disparos de carabina, incêndio de suas choças e, depois, de forma mais paternal, empregou-se a lei e o álcool. O advogado se tornou especialista também na espoliação de seus campos, o juiz os condenou quando protestaram, o sacerdote os ameaçou com o fogo eterno. E, por fim, a aguardente consumou o aniquilamento de uma raça soberba” (NERUDA, 1979, p-07-13)

O posicionamento educativo e político de Gabriela Mistral se entrelaça ao de José Carlos Mariátegui. Na década de 20, possuíam ideias socialistas e influências marxistas, uma vez que estavam em um mesmo contexto histórico e recebiam e assumiam tais influências. A

defesa de Gabriela Mistral pelos direitos e sua visibilidade social e política contribuíram para sua luta pelos povos originários, camponeses, pobres chilenos, pelo feminismo e, também, pelos povos latino-americanos. Ela foi uma combatente defensora da reforma agrária no Chile, desde 1920, sem se distanciar da literatura, denunciando o latifúndio e o empobrecimento do povo oprimido, destituído de suas terras.

Compartilhando concepções educativas e políticas próximas, Gabriela Mistral se entrelaça ao pensamento de José Carlos Mariátegui la Chira, nascido em 1894 no Peru, escritor, jornalista, sociólogo e ativista político latino-americano que, também, atuou pela defesa dos índios peruanos e do povo oprimido da América Latina e que faleceu muito jovem, em 1930. Mariátegui destacou-se como um dos primeiros e mais influentes pensadores do marxismo latino-americano no século XX.

Observando um pouco mais os seus caminhos, Mistral também nos remete a Paulo Freire por sua luta pela educação, sua inquietude pedagógica, defesa pelos oprimidos, a amorosidade no ato de educar, ensinando aos educadores a promoverem a criatividade e a curiosidade dos educandos. A educação é um ato de criação, atitude política, relação com o outro. Freire, em sua proposta de humanização permanente e de seu radical respeito pelo ser humano, pela justiça e liberdade, demonstra sua confiança na educação, nos lembrando que humanizar é possível e fundamental, que a história não está determinada e o futuro mais justo socialmente é uma possibilidade viável. Portanto é plausível ousar pensar em um mundo mais civilizado, porque ele é um projeto e, nessa perspectiva, podemos nos lançar ao que ainda não está dado em busca de justiça, restabelecendo aos oprimidos sua humanidade roubada. Como Mistral, Mariátegui e Alicia, a pedagogia freiriana caracteriza-se pela educação como prática da liberdade. Nesse sentido, alfabetizar é humanizar e a escola é lugar onde se crava a democracia e se rompe com os privilégios. Esses educadores latino-americanos nos ensinam que a educação repudia a opressão, que ela é direito de todos. No entanto ela sozinha não liberta o ser humano, integrada à educação, é preciso justiça social, política e econômica.

Ao analisar esses retalhos da história de Gabriela Mistral, observamos que, desde meados da primeira década do século XX, até sua morte, em 1957, ela esteve na defesa da educação, dos oprimidos e do feminismo. Da mesma forma, o intelectual peruano, Mariátegui, na segunda metade do Século XX, atuava em defesa dos oprimidos, dos povos originários, defendia a educação e já denunciava que o colonialismo e a questão da terra eram elementos fundantes da pobreza, da desigualdade social na América-Latina.

Como não aliar Mistral e Mariátegui ao pensamento do educador brasileiro, Paulo Freire e da educadora chilena, Alicia Vega? Como não perceber a luta do povo, dos educadores

e diversos pensadores latino-americanos, denunciando e enfrentado o colonialismo, a opressão, a violenta desigualdade social e defendendo a educação e a cultura de seus povos na América Latina?

1.4.2 Porque los pobres no tienen, donde volver a vista... - Violeta Parra

Retomando os fragmentos das obras de Alicia e Gabriela podemos nos perguntar: Quantas Marias, Joanas, Alicias, Dandaras, Marieles, Gabrielas, Violetas, Margaridas e Domitilas, quantas tantas mais e mais, latino-americanas e caribenhas fazem a história das mulheres, e nelas suas memoráveis lutas nesses territórios, defendendo, cuidando e preservando o povo, sua educação, sua história, sua cultura? Violeta Parra, artista chilena, de origem camponesa é uma delas, nos terrenos da arte e muito mais. Violeta nasceu em 04 de outubro de 1917, em San Carlo, no Chile e faleceu em 05 de fevereiro de 1967, em Santiago, Chile, com 49 anos. Deixando sua marca, não apenas, no solo da América, mas também na Europa, por meio do resgate, do cuidado com a história dos artistas populares chilenos, transformando suas pesquisas em diversas artes, como música, pintura, escultura e tecelagem, Violeta Parra tece seus enredos. Seus caminhos, seus saberes, o movimento dessa artista e o cuidado por trilhar os espaços campesinos chilenos e o valor do povo chileno, resgatando suas culturas, valorizando-as e levando a arte folclórica e os saberes chilenos do povo, além do Chile para países da América-Latina e Europa, ela se faz presente. Dando visibilidade e resgatando os significados e a beleza de culturas menosprezadas e destituídas pelos colonizadores na imposição de um outro modelo civilizatório, o modelo universal de ciência, da cultura, da língua e de homem, o homem europeu ela desenvolve sua obra. Conforme Giménez,

A artista rompeu com os gêneros e formatos musicais massivos, assumiu novas referências e critérios estéticos e buscou ganhar reconhecimento através da tarefa de recompiladora de repertórios musicais camponeses, desenvolvendo uma forma particular de representar a cultura popular e reposicionando-se dentro do campo da música folclórica chilena. (GIMÉNEZ 2015, p. 02)

Parra faz severas críticas à forma estereotipada de exposição do folclore chileno, dos campesinos e dos povos originários chilenos. Na década de 50, apresenta-se em rádios, inicia sua pesquisa sobre a cultura chilena, os valores culturais dos campesinos, povos originários, resguardando, dessa forma, a estética chilena popular, desvanecida pela

modernidade/colonialidade, pela moda estrangeira, pelo consumo da indústria cultural. Parra, pela via da arte, rompe com o modelo estético colonizador e se empenha para que a arte popular chilena adentre os espaços e seja valorizada, não somente no Chile, mas nos países latinos e na Europa. A pesquisa e o envolvimento dessa chilena com as raízes culturais de seu povo, sua sensibilidade, imaginação e inventividade contribuíram para dar acesso e para a valorização dos cantores populares e sua maior visibilidade nas rádios. Suas apresentações e realizações públicas levaram-na a ser reconhecida no meio artístico e intelectual como folclorista. Ela passou a integrar o círculo acadêmico pela via do ensino do folclore chileno, que acolhia, divulgava e recriava.

Esta artista chilena, viajou e se apresentou em diversos países na América-Latina e Europa, cantando músicas folclóricas chilenas, expondo seus trabalhos, embrenhados na arte popular chilena. Em 1964, fez uma exposição no museu do Louvre, em Paris, tornando-se a primeira mulher latino-americana a apresentar sua arte nesse museu. Vale ressaltar que Parra, uma mulher de origem campesina, pobre, levar sua arte para um museu europeu, reconhecido mundialmente, enfrentando os padrões modernos, dando visibilidade à identidade chilena pela via da arte latino-americana, foi um fato significativo. Haya de la Torre (1994), salienta que a realidade social e econômica da América Latina, o ritmo da evolução social e política dos povos primitivos é rompida pelos espanhóis e a cultura, também, é esquecida, apagada pela imposição de um modelo universalizante. Essa artista chilena rompe como o modelo colonialista e a subjugação dos povos primitivos. Torna visível e valorizada a cultura popular latina. A arte que os europeus e uma grande parcela dos latinos não conheciam, estando sob a influência do modelo da arte europeia considerada como a arte civilizada, enquanto a cultura popular latina é vista como não-arte, como inculta, como inferior. A estética latina ecoa nos espaços, interpela seu lugar na própria América Latina e na Europa. Conforme Cuevas, conforme a biografia publicada em 2000, pelo Museu de Belas Artes de Santiago de Chile, quando da exposição dos quadros a óleo e das arpilleras de Violeta, observa-se que,

As obras testemunhais que seus filhos escreveram sobre a vida desta multiartista, sua vida e sua obra estão cobertas por um espírito de chilenidade que configura o cerne de toda a produção artística, com que expressa a realidade de uma pátria outra, mais pobre e esforçada, sofredora e defensora das origens, testemunha dos processos de deterioração de suas riquezas culturais, indígenas e campesinas, abandonadas a sua própria sorte. (CUEVAS, 2016, p. 03)

Parra, busca emancipar a arte popular, não apenas em seu país, provocando, dessa forma, transformações nos signos estéticos, denunciando a hegemonia europeia, despertando a consciência, também, dos latino-americanos sobre o valor de sua arte, de sua cultura. “Cómo me iba a imaginar yo, que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la Comuna de Barranca, en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito” (PARRA, 1979, *apud*, CUEVAS, 2016, p. 233).

E o que registrar sobre Alicia Vega, entre outras mulheres com um papel central na História da Educação na América Latina, nos domínios da Educação e Cinema, em especial, desde seus primórdios, até os dias atuais? Sem maior aprofundamento nessa questão, que por si somente mereceria uma outra tese, alguns aspectos devem ser observados. Em artigo em que focalizam a inserção e a trajetória de cinco mulheres pioneiras nos projetos e iniciativas em educação para o cinema, a partir dos anos 1950, no Brasil e na América Latina, as pesquisadoras Milene Gusmão, Rosália Duarte e Raquel Santos (2017) incluem Alicia Vega, ao lado de América Penichet, em âmbito latino-americano e, no, Brasil, Irene Tavares de Sá, Hilda Soares e Marialva Monteiro.

Localizando tais mulheres no elenco das grandes personagens da história das mulheres na América Latina, as pesquisadoras enfatizam que elas romperam barreiras. Mesmo sendo o lugar dos saberes cinematográficos predominantemente masculinos, em vários países, de forma mais articuladas entre si ou menos, elas construíram projetos e experiências de mediação nas experiências de formação pelo/para o cinema, mesmo sendo o lugar dos saberes cinematográficos predominantemente masculinos (GUSMÃO, SANTOS e DUARTE, 2017, p. 438).

As pesquisadoras salientam, ainda, que em suas práticas sociais, culturais e educativas, em seus projetos e iniciativas, e projetos, essas latino-americanas se entrecruzaram com a atuação socioinstitucional da Igreja Católica, que teve uma presença fundamental, desenvolvendo e articulando ações educativas pelo cinema e para o cinema na América Latina e Caribenha. Segundo as pesquisadoras, “essa atuação diz respeito a uma estruturação organizacional em rede, voltada para ações em cinema, especialmente de educação cinematográfica” (GUSMÃO, SANTOS e DUARTE, 2017, p.438), na qual Alicia Vega se inclui.¹³ No que concerne a esta chilena, elas consideram que Vega “teve participação

¹³ Segundo Duarte, Gusmão e ..., “seus encontros como pesquisadoras da educação e do cinema com mulheres atuantes em práticas de formação pelo e para o cinema indicaram caminhos de pesquisa possibilitaram acesso a informações e registros da existência de cineclubes organizados por mulheres, como o de Yone Augusto de Castro, responsável pelo Clube de Cinema de Belo Horizonte, Minas Gerais, na segunda metade dos anos 1950; o de Ilka Laurito, com a criação, em março de 1961, do Cineclubinho, clube de cinema infanto-juvenil ligado ao

importante na criação e consolidação de projetos de formação de crianças na América-Latina” (GUSMÃO, SANTOS e DUARTE, 2017, p. 472), além de destacarem o trabalho de Vega como professora e pesquisadora em diversos Centros da Universidade Católica do Chile e da Escola de Teatro da Universidade do Chile, elas ressaltam a importância de seu trabalho no *Taller de Cine para Niños*, desde 1985, como também à especificidade de seu trabalho pedagógico. Elas reforçaram que esta,

Pode ser percebida na defesa, original naquele período, do pressuposto de que a formação estética cinematográfica é elemento fundamental para o desenvolvimento intelectual, emocional e político das crianças e de que essa formação é um direito das crianças e não uma concessão ou um luxo, especialmente no caso de crianças camponesas e pobres (GUSMÃO, SANTOS e DUARTE, 2017, p. 473).

Em termos mais gerais e para além da educação, tecem, também, importantes considerações sobre a luta das mulheres latino-americanas pela igualdade de direitos políticos, que tem origem nos primórdios da colonização espanhola, segundo Guardia (2013) referenciada pelas pesquisadoras. Trata-se de uma luta, vinda desde as primeiras décadas do século XX, que adquire uma dimensão de movimento, que não se apresentara até então.

O direito ao voto, ao trabalho remunerado e ao reconhecimento no mundo artístico mobilizou um grande número de mulheres na maioria dos países de língua espanhola e também no Brasil. A forte inserção de mulheres nas artes, de um modo geral, e, em especial, na literatura, com Gabriela Mistral (Chile), Magda Portal (Peru), Dulce María Loynaz (Cuba), Alfonsina Storni e Victoria Ocampo (Argentina), Juana de Ibarbourou e Delmira Agustini (Uruguai), Flora de Oliveira Lima (Brasil), Teresa de la Parra (Venezuela), entre outras (GUARDIA, 2007), possibilitou a expressão pública (em jornais, revistas e livros) da perspectiva feminina frente às questões políticas de seu tempo e contribuiu para o fortalecimento do movimento pelo direito ao voto, que conquistou as ruas das grandes cidades, nos anos 1920. À pressão pelo direito ao voto, associam-se as reivindicações pela jornada de oito horas e por melhores salários, entre as mulheres que já haviam ingressado no mercado de trabalho, e a exigência de inserção em novos postos, até ali de acesso exclusivo aos homens. (GUSMÃO, SANTOS e DUARTE, 2017, p. 461).

Em outras palavras, o trabalho dessas pesquisadoras representa uma contribuição importante no sentido de visibilizar a relevância dessas mulheres no sentido de constituírem o nexos entre cinema e educação, constituindo-se como uma prática cultural e educativa, que

Centro de Ciências, Letras e Artes, em Campinas, São Paulo, inspirado na experiência de Sonika Bo, que, em 1933, criou, em Paris, o Cineclub Cendrillon. Também tomamos conhecimento, no início dos anos 2000, da atuação de Irene Tavares de Sá, que promoveu mais de 60 cursos sobre cinema, entre o início dos anos 1950 e o final dos anos 1960, ligados à Ação Social Arquidiocesana, no Rio de Janeiro. Além de publicar livros que se tornaram referência para a discussão acerca da educação pelo cinema, no país e na América Latina, Irene dedicou parte significativa do seu tempo laboral na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) para orientar a implantação de cineclubes colegiais.” (...)

“adquire relevância e encontra condições de realização enquanto eficiente mediação da ação pedagógica e da ação cultural na atuação de mulheres” como Alicia Vega, América Penichet, Hilda Soares, Irene Tavares de Sá, Marialva Monteiro

A essa altura desse registro e reflexões, devemos dizer, uma vez mais: como não aproximar Alicia Vega de Violeta Parra, de Gabriela Mistral, no Chile? Como, também, não trazer para junto delas, as perspectivas sociais e educativas de Mariátegui e de Freire? Como não localizar Alicia entre as mulheres precursoras de trabalhos com Cinema e Educação na América Latina? Sendo assim, antes de prosseguir, buscando ser justa com a história, retomemos a canção de Violeta, parafraseando seu verso: *Gracias a la vida, que nos ha dado Alicia, Gabriela, Violeta, no Chile, entre outras tantas hermanas lationamericanas!!!*

1.4.3 Y haí mi di cuentta – Nasce o Taller de Cine para Niños

Inserida na história de seu país e, como destacado por Vega, descendente dos Mapuches, compartilhando a sensibilidade, visões de mundo, indignações e compromissos semelhantes ao de outras chilenas, de educadores/as e de intelectuais latino-americanos, Alicia se define e se identifica no seu trabalho com cinema com os *niños* e *niñas* pobres do Chile.

Para entender o sofrimento e o desamparo econômico e social daquelas crianças que Alicia escolhe, é preciso considerar o contexto do chileno. A população do Chile no período de 1973 a 1990, encontrava-se sujeitada à ditadura militar de Pinochet. Esse governo impôs uma política social restritiva, subordinando os objetivos distributivos às metas de crescimento e estabilidade econômica. Ao mesmo tempo, diminuiu o papel de intervenção do Estado, restringindo os gastos públicos, impondo a supremacia do livre mercado. A política econômica do governo de Pinochet pautou-se no livre mercado, submetendo a atividade econômica aos fluxos financeiros internacionais, impondo consecutivos programas ortodoxos de estabilização, retirando, consideravelmente, os investimentos sociais, ampliando o desemprego e a pobreza¹⁴ no país. A renda mínima de 100 pesos chilenos, com a taxa de desemprego de

¹⁴ As metodologias mais utilizadas para se calcular o índice de pobreza são o do Banco Mundial: “um dólar ao dia” agrega ao valor da cesta de alimentos os custos das despesas não-alimentares (vestuário, moradia, saúde, educação), calculadas como proporção dos gastos alimentares. A partir daí, faz-se uma atualização monetária dos valores e calcula-se a proporção de pessoas que ficam abaixo destas linhas de renda. Este método ganhou relevância em 1990 quando o Banco Mundial passou a adotá-lo em seu relatório sobre Desenvolvimento Humano, que estabeleceu o parâmetro de US\$ 1,00 por dia como “linha de pobreza”, por ser a linha encontrada nos países mais pobres do mundo. Essa linha – ajustada pela Paridade do Poder de Compra (PPC) - representa um padrão internacional mínimo da pobreza, segundo o qual uma pessoa é considerada pobre em qualquer parte do mundo. A metodologia da CEPAL –Comissão Econômica para a América Latina e Caribe, desde a década de 80, utiliza a “Linha de Pobreza e de Pobreza Extrema (Indigência)”, para dimensionar a pobreza no Continente Latino-

5,9% em 1970, encontrava-se em 1985, com 74,6 pesos chilenos para a renda mínima e desemprego com a taxa de 22% (VERGARA, 1994). Portanto, além da ditadura, havia um índice de desemprego que desnudava as estruturas daquela sociedade. A estrutura da opressão e a necessidade de sobrevivência, deixava uma grande parcela da população na pobreza. Nessa liga de violência física, ideológica, econômica, cultural e com o agravamento da situação de vulnerabilidade social da população, em 1985 nasceu o *Taller de Cine para Niños*. Alicia relata:

Y ahí me di cuenta que los niños pobres tenían carencias muchísimo más grandes que lo podría imaginar. Había películas en que los niños aplaudían cuando aparecía comida y eso era devastador. Entonces pensé que no solo estaban pasando hambre, y frío en la noche en sus poblaciones, sino que estarían con una pena muy grande en el alma porque no tenían como salir de eso. (Alicia, 15/05/18)

Na presença do sofrimento social daqueles *niños*, impedidos de vivenciarem suas infâncias sequestradas, abandonados pelas políticas públicas e destituídos de seus direitos, Alicia sentia que era preciso urgência e posicionamento de tal realidade. O direito de expressarem a criatividade, de se afastarem da brutalidade dos processos de desumanização de suas vidas, poderia ser mitigado, se ela os aproximasse da arte, da emoção e os recebesse em um espaço/tempo acolhedor e respeitoso do *Taller*. Realizar o projeto do *Taller* com regularidade, excelência e rigor, passou a ser um projeto de vida para a Alicia. Ela estava convencida de que para a alegria é preciso a arte e perante o sofrimento a arte é necessária. Levar o cinema sobretudo aos lugares onde os direitos, sequer, fizeram morada, era sua obrigação. Onde os efeitos desumanizadores da vida daquelas crianças penetravam seus corpos, sufocavam suas almas e as deixavam ligadas ao mundo por linhas trêmulas e tênues era necessário levar magia, resgatar a humanidade roubada.

Lembrando que aqueles *niños* e *niñas* pobres eram crianças mestiças, com grande vivacidade. Alicia vai revelando sua sensibilidade e compromissos com a questão social, em sua versão mapuche e outras mais. Ela relembra:

Investigaciones, a mí me han interesado siempre los ensayos. Mucho, sobre todo de historia de América y de los pueblos originarios. Hasta hoy tengo una colección grande de la historia de los indígenas chilenos, de toda su tragedia,

Americano, por considerar que esse método representa melhor as condições sociais em todos os países da região, comparando a renda dos domicílios com a satisfação de suas necessidades básicas. Esse método origina as denominadas “linhas de pobreza da CEPAL”, as quais representam uma quantidade mínima de renda que permite a um domicílio – em um determinado tempo e local – dispor de recursos suficientes que satisfaçam todas as necessidades de seus membros. (Mattei, 2012)

digamos, como pueblo. Y todo eso. Nosotros somos un mestizaje fuerte, aquí en América no llegaron gente de todos los países como ocurre en los países del Atlántico. Aquí en Chile llegaron nada más que los españoles de la conquista y después muy pocos de otras partes. Las colonias españolas, las colonias alemanas son muy pequeñas y han llegado a puntos específicos como Valdivia o como Valparaíso. La mayoría son los mestizajes que hubo con los soldados españoles directamente con el indígena. Entonces tenemos una conformación de pueblo muy radical y muy antigua. Y el niño chileno, el niño pobre es este mestizaje y es muy definido, es un niño muy vivo, muy receptivo. Al mismo tiempo, muy lastimado por las circunstancias económicas y ese fue un destinatario que a mí me conmovió, me había conmovido mucho, desde antes de estudiar cine, y que yo lo vi ahora como una posibilidad de acercarme a él. (Alicia, 17/10/17)

A história dos povos ancestrais está mesclada à sensibilidade e compromissos de Alicia e se revela em suas ações, sentimentos, narrativas e na coleção antiga sobre os povos da América, inclusive em livros que leu, que preservou e reteve na estante de sua casa. Entre o orgulho e o lamento pelas violências havidas, e que ainda existiam, ela se dedicava às crianças pobres, parte delas de origem mapuche. Talvez reconhecendo nelas o vigor de sua ancestralidade e a importância de romper e denunciar¹⁵ o descaso, a violência e o processo de desumanização, vivenciado por aquelas crianças. A inquietação diante da injustiça social, sobretudo para com os meninos e meninas pobres, ainda mais frágeis, parece deslocar Alicia de sua própria origem de classe. E ela entende que poderia levar conforto, ampliar o olhar e resgatar um tempo para essa infância, dar um pouco de si e de seu conhecimento para aquela gente pequena. Alicia afirma que aquelas crianças eram plenamente capazes de se emocionarem, aprenderem e sentirem alegria nos encontros de cinema como qualquer criança. Quando indagada sobre o que a motivou a persistir com os *Talleres*, respondeu:

La fe que tengo en el progreso de los niños. Sé que, donde sea que estemos, en cualquier nivel, cada niño progresará, subiendo algunos puntos en su propia escala. Eso es impagable. En el último taller en Puhahuel en 2011, una niña pelirroja de 5 años abrió los brazos y me dijo: “Te amo”. Fue absolutamente espontáneo. Su forma de decir que el taller era bueno, útil, divertido. A veces, lo único que piden los niños es un abrazo. (Vega, 2012, p. 110)

Vega entende que o cinema é transformador e que aquelas crianças tinham potencial para aprender como qualquer outra. Havia uma convicção em Alicia de que valia a pena ensinar cinema para aquela criançada, pois elas aprenderiam, gostariam e se sentiriam valorizadas, entre outras razões. E Vega estava certa: o abraço espontâneo da menininha ruiva foi a pura tradução do que ocorreria, do que se esperava e do que ela vivia e sentia nos Talleres.

¹⁵ Denúncia presente no documentário “Cien niños esperando un tren”, dirigido por Ignacio Agüerro, 1988.

Importante salientar que aquelas crianças chilenas, ressequidas de direitos e encharcadas de pobreza econômica e social, fome, medo, violência, que fizeram parte dos *Talleres de Cine*, estavam vinculadas à opressão e ao brutal processo de desumanização presente nas estruturas e dinâmicas das sociedades latino-americanas, desde a conquista europeia. Dentro dessa ótica, segundo Celi (2016), em 2004, o Chile era considerado um dos maiores países em desigualdade social. Em 2014¹⁶ os dados da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) sobre as crianças chilenas, apontam que 22,8% delas estavam abaixo da linha de pobreza. Nas regiões dos povos originários as diferenças sociais são ampliadas, chegando a 38,3% entre as crianças de 6 a 13 anos.

Sob esse olhar e compreensão, Quijano (2005, p. 117) considera que a constituição da América é resultado do, “[...] padrão de poder e classificação social da população de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que, desde então, permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo”. A ideia de civilização, segundo Quijano, é criada pelos europeus e que autocompreendem como portadores de um modelo universal: de civilizados, brancos, racionais. Qualificativos aos quais podemos acrescentar: são homens, que portam consigo o machismo, o patriarcalismo e as hierarquias e relações de poder de gênero.

Parte daí a ideia de que os “outros” humanos que não integram o círculo europeu são menos humanos, não-humanos. Não têm cultura. Esses povos, que estariam alheios ao que os europeus inventaram como civilizados, pertencem ao estado primitivo, estado de natureza, não racionais. Estado de selvageria. Esses não-humanos não possuíam legitimidade para produzirem história. Deveriam ser aculturados, catequizados, civilizados e seus trabalhos tinham menos valor, uma vez que eram entendidos como inferiores. Mas eles não se renderam.

Nossos povos originários em situações de genocídio e de epistemicídio, viram-se em situações de conflito. Seus valores culturais entendiam a terra não como propriedade, mas como o solo de todos, o lugar natural de que os seres vivos tinham o direito de usufruírem, porque a terra integra a história dos homens, é seu bem maior. É bem comum. Terra, Pachamama, o solo firme onde os seres habitam, espaço a ser respeitado, compartilhado e protegido por todos. A terra é espaço sagrado, que provê as espécies e os seres humanos não são donos dela, sequer do mar, dos seres vivos e seres humanos. Nesse sentido, é a terra que nos tem e não os seres humanos que a possuem. Nesse ponto de vista, a colheita é realizada

¹⁶ Dados do Cepal, 2014. Comissão Econômica para a América Latina e Caribe.

para prover o necessário e o ser humano deve agradecer por isso. Os humanos usufruem da terra, no entanto não são proprietárias dela. Os europeus conquistadores, ao revés, com o sentido da propriedade privada, da propriedade da terra, invadiram as terras habitadas, se apropriaram desses solos e entendiam-se no direito de explorarem os povos que nelas habitavam, considerados por eles como não-humanos. Nas palavras de Ailton Krenak (2019, p.20) os invasores não entendem que “aquele rio que está em coma, é também o nosso avô”, premissa de origem do desastre socioambiental da nossa época.

O sistema escravocrata, por sua vez, não se fixou no passado. Em histórias persistentes, insiste em ficar à nossa frente, das mais variadas formas: do racismo, do totalitarismo, das discriminações, da violência e da violação de direitos, dos projetos autoritários que recriam o pretérito, nas várias temporalidades históricas que convivem, simultaneamente. Em síntese, em sua historicidade a subalternização dos povos latinos até os dias atuais é atravessada pelos interesses e conflitos pela terra, pelos desdobramentos da conquista e pelos vínculos que vão se forjando entre as classes que dominam no interior dos países e as forças e interesse de classe externos com as quais estas se articulam.

Nesse sentido, o Chile, como país latino, tem sua história atravessada pelas violências dos colonizadores, a história de luta e resistência dos povos subalternizados. Os espanhóis possuíam o discurso de fundarem cidades nas terras andinas, de prosperarem, vivendo em paz. No entanto, alegavam que os povos originários, os araucanos, eram selvagens, possuíam o caráter violento, indomável, eram bárbaros, sem fé e sem lei e afrontavam os civilizados espanhóis, resistiam, impedindo o término dos conflitos. Como povos sem história, localizados nas fronteiras da civilização, esses guerreiros eram considerados indomáveis.

Entre as histórias de resistência, encontra-se o Mapuche Lautaro, filho do chefe Curihancu, que foi capturado e passou a conviver com os espanhóis em Concepción, batizado pelo nome de Alonso. Trabalhou nas cavalaria, aprendeu a língua espanhola, as estratégias e as técnicas de guerra, ganhou a confiança dos inimigos, dentre eles, Pedro de Valdívia, o espanhol que comandou o grupo que invadiu as terras andinas em 1541. Lautaro foge, levando consigo dois cavalos e retorna para seu povo. Esse jovem mapuche transforma-se em um exímio conhecedor das forças e fraquezas de seus inimigos, tornando-se, no século XVI, no Chile, um líder colocado à frente das forças de resistência dos povos originários. Lautaro é a representação do poder e resistência, da estratégia de subversão dos grupos ancestrais que negavam a colonização. Entre os confrontos com os colonizadores, o militar Pedro de Valdívia, é morto em 1553. Posteriormente, muitos líderes mapuches foram mortos, no entanto, esse povo permaneceu disposto a resistir. A chamada Guerra do Arauco durou cerca de 300 anos e

os espanhóis não puderam se sentir tranquilos na terra araucana. Apenas em 1881, os *huincas* (brancos) conseguiram ocupar o sul do Chile, principalmente as regiões de Temuco e Osorno. Após 1881, muitas histórias de lutas permearam o solo chileno e a América-Latina. Uma História que prossegue. Uma História que permanece em aberto. (Silva, 2019).

CAPÍTULO 2

YO CREO QUE PASOLINI SE HABRÍA EMOCIONADO PROFUNDAMENTE

Das estradas desse trem de cinema, onde se vê, inesperadamente, um vagalume maior, entre vagalumezinhos, espiando pelas janelas. Nas seções que seguem, elegemos algumas de suas partes, alguns de seus vagões. Em um primeiro delas, buscamos fazer um amplo enquadramento para melhor traçar as linhas e imagens gerais da paisagem, dos caminhos, das viagens. Em seguida, tentamos olhar mais de perto, fazer algo para ver o que ali acontece. Para tentar capturar, ainda que imagens poucas, incompletas, buscamos o campo e contracampo. Chegamos mais perto para olhar de jeito mais apurado, para indagar como o *Taller* acontece e como seus personagens/passageiros nele acontecem. Como são essas viagens de Alicia e seus/suas parceiros/as companheiros/as, os passageiros do trem, adultos entre crianças. Os caminhos da viagem eram muito bem traçados, como os roteiros de filmes. Aquela viagem jamais seria uma aventura, no sentido do improvisado, da confusão ou da bagunça. Palavra de origem latina, aventura vem de *Res Adventura*, significa “coisas a vir” ou “coisas que acontecerão”. *Res* pode ser traduzido como coisas, mais *Adventura*, palavra derivada de *Adventurus*, originada no verbo *Advenire*, no sentido do “alcançar”, palavra composta por *Ad*, “a” e por *Venire*, “vir”. (CUNHA, 1986). Mas, contraditoriamente, a aventura estava sempre presente no *Taller*, no seu belo sentido de experimentação, de possibilidade do inédito, de voo da imaginação, de ir além do conhecido, do esperado, da repetição do vivido. A aventura no sentido do que vaga, por entre crianças e cinema, pelas mãos de Alícia. Sim, Alicia, quase Alice, percorria com as crianças as maravilhas do país do cinema. A aventura no sentido do que *resplandece resplendente* no horizonte.¹⁷

17 Expressão contida no poema “Arca de Noé”, de Vinicius de Moraes. A parte completa acima referida do poema é: “Sete em cores, de repente, o arco íris se desata, na água límpida e contente, do ribeirinho da mata. O sol, ao véu transparente, da chuva de ouro e de prata, resplandece resplendente, no céu, no chão, na cascata. E abre-se a porta da arca, de par em par, surgem francas, a alegria e as barbas brancas, do prudente patriarca. Noé, o inventor da uva, e que por justo e temente, Jeová, clementemente, salvou da praga da chuva” <https://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/a-arca-de-noe>.

Imagem 01: Imagem panorâmica do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Taller de Cine para Niños, por Alicia Vega. Rinconda de los Andes, 1992.
Arquivo pessoal de Alicia Vega.

2.1 Y entonces vamos caminando y después vamos galopando juntos – paisagens do Trem/Taller pelas estradas

Debaixo de chuva, chegando ao seu destino, Alicia desce do táxi, com uma capa preta de chuva, com capuz. Na mão esquerda, ela leva uma sacola grande de plástico, transparente, deixando à vista que transportava materiais para o encontro de cinema daquele dia e uma sombrinha debaixo do braço. Na mão direita, Alicia carrega uma bolsa preta, caminhando na chuva, com passos atentos para não escorregar no chão molhado e escorregadio, ela adentra a Capela Nuestra Señora Peregrina, da população Lo Hermida, da comuna Peñalolen, em 1987.

Alicia adentrou capelas, escolas, espaços de municipalidades, paróquias, sindicatos, orfanatos, se deslocou para algumas regiões rurais e se concentrou nas regiões de extrema pobreza em Santiago. Em todas elas, Vega entrou com as mãos cheias de objetos, alimentos e magia. Com o corpo repleto de inventividade, amorosidade, ideias, percepções, conhecimento e seu radical rigor, levou o melhor para a criançada. O Trem/Taller andava repleto de significados, magia e gente, respeitando e acolhendo gente.

Imagem 2: Imagem panorâmica do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.

Cenas como essa se repetiam nos 30 Talleres de *Cine para*, realizados por Alicia. Fosse chuva ou fosse sol, fosse mais perto ou distante, Alicia e sua equipe lá estavam com sua ousadia, dedicação, sensibilidade. Um trem nunca anda só, quando em movimento. Os *Talleres* eram movimentos, entre crianças e adultos. Quiçá tenham sido “comunidades de cinema”, sob a direção, sob a condução, sob a regência de Alicia, que propunha as melodias, os tons, a sonoridade, as cadências e enredos da viagem/acontecimento/aventura. As pessoas que participaram como colaboradores dos *Talleres*, ao longo dos 30 anos, em média, dez monitores. Quando necessário, dependendo do número de crianças, a equipe aumentava. Cada monitor tinha sempre a mesma função para manter o trem/*taller* sempre funcionando a “todo vapor” e para facilitar para as crianças a identificação dos monitores de modo a se sentirem seguros em buscarem ajuda quando necessitassem. A maioria dos monitores eram universitários¹⁸, de diversas áreas, e alguns, depois de formados, já profissionais permaneceram como monitores.

¹⁸. Os jovens que participaram foram das seguintes áreas: Teatro e dança (01), Teatro (02), Comunicação áudio visual (03), História (02), Comunicação (04), Educação Geral Básica (02), Psicologia (05), Fotografia (01), Letras (04), Arte (15), Arte e Arquitetura (01), Desenho Gráfico (01), Educação Infantil (01), Prevenção de acidentes (01), Bacharelado (01), Alemão (01), Arquitetura (05), Desenho (02), Biologia (02), Serviço social (02), Administração de Empresas (01), Antropología (03), Estudante (01), Filosofia (03), Medicina (01), Mímica (01), Jornalismo (02), Cinema (01), Sociologia (02), Direito (03), Estética (01), Engenharia Florestal (01), Tecnólogo Dental (01), Biblioteconomia (01), Arqueologia (02), Música (01), Medicina Veterinária (01), Criança de 11 anos (01), Não especificado (02). Dados retirados do encarte dos 30 anos do Taller de Cine para Niños, 2018. Dados retirados do encarte dos 30 anos do Taller de Cine para Niños.

Durante os 30 anos dos *Talleres* foram 89 monitores, que juntamente com Alicia guiavam e seguiam o trem pelas estradas. E as crianças “vestidas” de centopeia fotografadas, em pura alegria, andavam pelas ruas, levando o *Taller* para além das paredes em que se realizava. Em sua labuta, o vagalume acendendo e apagando, seguia a *suspender o céu*. Os esforços nunca foram poupados. Os *Talleres* rigorosamente planejados, eram sempre realizados, integralmente e orgulhosamente relatados por Alicia: “Lo estábamos esperando a las diez de la mañana con todo listo, todos los monitores, con todos sus materiales y que ahí estábamos. Al sábado siguiente llovía pero ahí estábamos”.

Imagem 03: A CENTOPEIA - “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 –
Apresentação para a Comunidade e as famílias.



Fonte: Taller de Cine para Niños, por Alicia Vega. Rinconda de los Andes, 1992.
Arquivo pessoal de Alicia Vega.

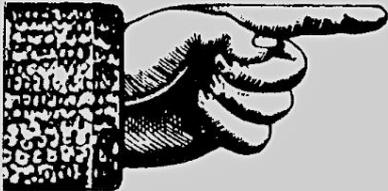
Ao final de cada ciclo dos *Talleres*, Vega escrevia um minucioso relatório. O primeiro relatório de 1985 registrou desde o primeiro encontro, a programação, as atividades, a película usada em cada ocasião, todas as atividades concretizadas em cada encontro, o que as crianças aprenderam, além de orientações finais sobre a importância da cultura. Nessa orientação, Alicia inicia com o convite para as crianças participarem, entrega uma pasta para que elas pudessem guardar os materiais que seriam entregues, juntamente com os registros que fariam em cada encontro. Cuidando e orientando sobre a viagem do Trem/Taller ela entrega uma pasta, o primeiro texto e cronograma de todos os encontros, ressaltando que as atividades tinham sido

preparadas com muita paciência. Talvez, para nós, tenha o significado de cuidado, com a finalidade de “interesar a niños astutos de alrededor de 10 años de edad. Si ustedes se consideran aptos y deciden aceptar esta actividad: Sean bienvenidos al Taller de cine!” (Alicia, 1985 p. 02). Ela aguça e provoca aquela meninada ao escrever que as atividades seriam para crianças astutas, mas quem decide se é ou não astuta é a criança e quem decide se participa ou não é a criança. A liberdade era o ponto de partida. A participação era livre, não havia obrigatoriedade. Todos os encontros eram, minuciosamente planejados, registrados, com o cronograma entregue para cada criança. Além das palavras sobre o que ocorreria em cada encontro, havia a seguinte orientação para os monitores: entregue um a um para guardarem na pasta. Era como se Alicia fizesse uma promessa falada, registrada, com a garantia de que seria cumprida. Embora o *Taller de Cine para Niños* não fosse uma obrigatoriedade no âmbito formal, para Alicia, no campo ético, estético, político e educacional era um dever. Esse projeto, para ela, se caracterizava como uma via do resgate da infância e da dignidade humana, como ela escreve nas duas últimas páginas do relatório que, também, foi entregue para a garotada. Alícia enfatiza a importância da cultura e orienta que a cultura não se compra, se adquire com a experiência pessoal. Ela pedia aos *niños* e *niñas* que guardassem a pasta porque ela era parte das infâncias delas.

Finalizando, Vega deixa três atividades para as crianças fazerem em casa, além de orientá-las sobre a organização do tempo, como tinham aprendido naquele dia, o do último encontro. Se organizarem para os momentos da brincadeira, para aprenderem sobre o cinema, sobre outras atividades culturais e para cultivarem o hábito da leitura. Alicia orienta a garotada a voltar à pasta, repetir as atividades junto com amigos ensinando-os. E, ainda, recomenda as crianças usarem qualquer papel, substituir os materiais com o que tiverem e para pedirem ajuda à mãe para preparar um “poquito de engrudo”, (grude) caso não tenha cola.

Imagem 04: Convite para as crianças participarem e entrega da pasta

TALLER DE CINE



QUERIDOS NIÑOS:

ESTA CARPETA HA SIDO ELABORADA PARA AYUDARLOS A PARTICIPAR ACTIVAMENTE EN UN TALLER DE CINE.

SE COMPONE DEL MATERIAL APROPIADO Y PRECISO PARA EFECTUAR 18 REUNIONES COORDINADAS POR UN MONITOR.

LOS EJERCICIOS PRACTICOS FUERON DISEÑADOS CON MUCHA PACIENCIA, CON EL FIN DE INTERESAR A NIÑOS ASTUTOS DE ALREDEDOR DE 10 AÑOS DE EDAD.

SI USTEDES SE CONSIDERAN APTOS Y DECIDEN ACEPTAR ESTA ACTIVIDAD:

SEAN BIENVENIDOS AL TALLER DE CINE!

LA AUTORA

SANTIAGO DE CHILE, AGOSTO DE 1985.

Fonte: Relatório do Taller de Cine para Niños de 1985, por Alicia Vega, p. 85.
Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 05: Foto da finalização do Taller - relatório de 1985, p. 85
e orientações às crianças para continuarem a brincar com o cine

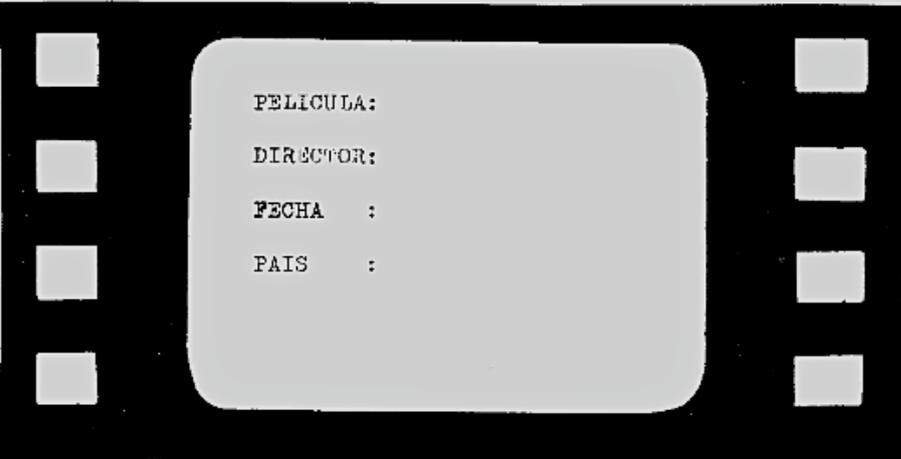
TALLER DE CINE

85.



() PROYECCION.

HOY PROYECTAMOS NUESTRA CREACION COLECTIVA.



PELICULA:
 DIRECTOR:
 FECHA :
 PAIS :

() EJERCICIO.

COMENTARIO EN COMUN.

() SIN EMBARGO, NO NOS DECIMOS ADIOS.

ENTRE NOSOTROS NO HAY DESPEDIDAS, PORQUE NOS IREMOS ENCONTRANDO EN LAS EXHIBICIONES DE CINE ARTE Y EN DIVERSAS ACTIVIDADES CULTURALES.

ACOSTUMBRATE A LEER EN LA PRENSA LA PROGRAMACION DE REUNIONES CULTURALES: CINE, TEATRO, MUSICA, EXPOSICIONES.

HAY MUCHAS FACILIDADES PARA LOS ESTUDIANTES. EN TODAS PARTES SE SABE QUE SON POBRES, PERO MUY INTELIGENTES.

Fonte: Relatório do Taller de Cine para Niños de 1985, por Alicia Vega, p. 85.
Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 06: Foto da finalização do Taller - relatório de 1985, p. 86 e orientações às crianças para continuarem a brincar com o cine



Fonte: Relatório do Taller de Cine para Niños de 1985, por Alicia Vega, p. 86. Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Alicia, durante os fazeres dos encontros de cinema, estimula essas crianças, anima a alma da criançada. Parece ser uma forma de alertá-las para não aceitarem serem reconhecidas como inferiores e as incentiva a lutarem por sua própria dignidade. Alicia deixa perceber que os últimos impressos daquele encontro, eram um pedido para que se escrevesse o motivo que a levou a adentrar aquele espaço desde o primeiro dia. E ela deixa claro que acreditava que

pela via do cinema, levou, ensinou e finalizou os encontros com o princípio basilar: a dignidade da pessoa.

Em seus relatórios, ela descreve a proposta e o objetivo do *Taller*, os lugares onde foram realizados e o convite do diretor do Museu Regional de Ancud para a participação na feira. Depois de analisar o local, Vega e o diretor entraram em acordo que faria na,

Hogar de Niñas San Vicent de Paul. (...) Después de meses de preparativos llegué a terreno acompañada del equipo multidisciplinario de monitores del Taller de Cine y más de media tonelada de materiales. En la fecha pactada empezaron a “trabajar” las niñas de Hogar San Vicente de Paul y niños(as) de Bonilla y Fátima, las poblaciones de mayor pobreza de Ancud. El tiempo transcurrió como un soplo, mezclándose magicamente la realidad con todos los sueños de una infancia feliz. (Alicia, 1999, p. 03)

Ali se reuniram 180 crianças, sendo 78 meninos e 102 meninas, mesclando a magia da realidade com os sonhos de uma infância feliz. Outros elementos importantes que Alicia busca levar para aquela meninada era um sopro de magia e o tempo de infância. Infância e felicidade estão amalgamadas para ela. Alicia, também, registra que no último dia, após o encerramento das atividades, a TV local foi entrevistá-la e o repórter lhe perguntou: “Cuántos niños participarán?”. Le respondí: ‘Ciento ochenta’. Y él preguntó de nuevo: ‘¿Y cuántos talentos encontré?’, le contesté: ‘Ciento ochenta’. Y creo, sin dudas, que esa fue la verdad” (Alicia, 1999, p.03). Todos tinham talentos. Vega deixa transparecer uma certa indignação, por entender que habilidades todos os seres humanos possuem e não seria o fato de aquelas crianças serem pobres que modificaria tal fato. O que retoma o pensamento de Arroyo (2018), que contesta a lógica de que pobre precisa aprender é sobre valores morais. Aos pobres faltam igualdade de condições para terem os mesmos acessos à diversidade de bens culturais que uma criança de classe burguesa pode ter, se quiser. Arroyo explica que Freire não inventou uma metodologia para ensinar, o que ele ensina é reeducar a sensibilidade pedagógica. Creio que Alicia, em sua afirmativa de que todas as crianças tinham talentos, provocou a sensibilidade do jornalista e das pessoas que integraram os *Talleres* e das pessoas que têm acesso a sua obra pedagógica.

Em 1999, Alicia registra a história da Fundação São Vicente de Paula, a comunidade, anexa o mapa da Ciudad de Ancud e onde ficam a casa dos Idosos San Vicente de Paula e a casa das Meninas São Vicente de Paula. Todos os registros das atividades, com fotos das crianças, dos encontros dos *Talleres*, as avaliações das crianças e dos familiares, os monitores que participaram estão descritos no relatório. Nesse documento, chama a atenção o registro que uma criança entregou sobre a avaliação do filme de Chaplin: eram, apenas, alguns rabiscos.

Abaixo Alicia fez uma observação: Vanessa (interna em el Hogar de Niñas San Vicente Paul) participo en el Taller a su manera. Igual que los otros niños ell también entrego su hoja com respuesta.

Alegre e brilhante participação alegra o coração de qualquer pessoa e aquela garotada deve ter guardado na pasta o registro da emoção, do respeito e da amorosidade da equipe do *Taller de Cine para Niños*, desde o início até o último momento dos encontros de cinema. A *niña* que possuía um dano moderado participou como as outras crianças, todas estavam incluídas e reconhecidos os talentos de todas.

O relatório de 2007, que consta no livro “Oficina de Cinema para Crianças” (2012), realizado na comunidade La Legua, na Escola Municipal São Juan XXIII, contava com 81 participantes, sendo 44 meninos e 37 meninas. Alicia, desde o início dos *Talleres*, usou a estratégia de não fazer a chamada. Era pedido que cada criança preenchesse um cartão com o nome. Segundo ela, era uma forma de a criança treinar o seu nome. Muitas crianças que entraram nos *Talleres* não sabiam escrever o próprio nome e, ao final dos Talleres, elas já escreviam. Nesse relatório, Alicia copiou um cartão com a assinatura de uma criança de 07 anos, Scarlett Vargas e sua evolução em 05 semanas. A comunidade de La Legua, pertence ao município de San Joaquín, localizada na zona Sul de Santiago. Segundo informações do relatório, essa comunidade, como as outras em que Alicia realizou os *Talleres*, é uma comunidade pobre que surgiu em 1931, com a chegada de trabalhadores das áreas de salitreiras e exploração de cobre. Com a recessão, ficaram desempregados e foram para Santiago em busca de trabalhos. Era uma região cuja população era reconhecida como de esquerda porque os moradores reivindicavam seus direitos e, na ditadura militar, combateram com armas. No entanto, com o passar dos anos, tornou-se uma região de venda de narcotráficos e reconhecida como um dos locais mais violentos de Santiago. Portanto aquela criançada tinha uma história de violência social e econômica. Participaram do projeto crianças entre 3 e 13 anos.

Vale ressaltar que no relatório de 2007, Alicia registra os casos difíceis:

No primeiro dia, dentre os 34 participantes, nos chamou a atenção do comportamento de 4 crianças. Ninoska (8 anos) chegou com seus dois sobrinhos, Jeremy (3 anos) e Xiomara (5 anos), agindo como se fosse a mãe. Recebeu ajuda dos monitores para ir adquirindo independência e com o tempo, chegou a fazer planos próprios. Um deles foi ser a Branca de Neve na filmagem deste filme, e realizou seu sonho.

Jesús (6 anos), filho único de mãe solteira e sem contato paterno, ingressou na oficina dando chutes e cuspiendo. Não tinha amigos, teve um “ataque de raiva” no segundo dia porque não quis devolver um brinquedo para a caixa comum. A situação foi controlada pela coordenadora e pelo monitor Sebastián Ortega que lhe deram o brinquedo de presente conseguindo o apoio das outras crianças de respeitar a decisão sem oposição. Desde esse dia, Jesús

foi especialmente supervisionado no recreio, durante os trabalhos manuais. Rapidamente descobriu que gostava de desenhar e pintar. Fato que o levou a se concentrar sem problemas e a começar (com a ajuda da monitoria Ana Maria Cisternas) a controlar suas emoções. Para a I exposição, em que mostraríamos os trabalhos de criatividade dos participantes – Jesús convidou sua mãe, seus avós e primo, sentindo-se orgulhoso e sem sair de seu silêncio. Mas na semana seguinte falou com a coordenadora para pedir permissão para trazer seu primo Roberto Carlos (4 anos) que vive com eles. O aceitamos, assim como seu pedido anterior de levar tangerinas que sobravam todos os sábados para seu avô.

Alexandro (7 anos) filho único sob a guarda legal de seus avós, ingressou na oficina no primeiro sábado. Antes de começar a atividade, ele já estava em cima do telhado da escola subestimando o perigo. As crianças o chamavam aos gritos ou o acusavam, mas a equipe condutora iniciou a programação. Depois do recreio entrou na sala, porém distante. Repetiu sua façanha várias vezes até que se entediou e começou a participar. Um dia descobriu nas brincadeiras do recreio um teclado eletrônico que virou sua obsessão, chegaram a perguntar: -“*É muito difícil estudar música? Mas tudo acabou quando alguém roubou o pianinho da paróquia.*

Kevin (7 anos), filho único, compareceu no primeiro dia. Foi acompanhado por um monitor até o lugar que escolheu e ali ficou, trabalhando como todos, mas sem falar e meio encolhido. Sua auto-exclusão durou até que começou a ficar amigo de Jesús, encorajado pelos monitores. Depois de participar de várias atividades que lhe interessaram (dirigiu a filmagem de Chapeuzinho Vermelho sentado em uma cadeira onde estava escrito “diretor”), começou a se desconcentrar e fazer bagunça como Jesús e Alexandro. (Vega, 2012, p. 66-67)

O que se revela, nos relatos de Alicia, é a confiança de que as crianças tinham potencialidades e que participavam democraticamente daqueles encontros. A proposta pedagógica se revela plena de amorosidade, cuidado, interesse por cada criança. A história de violência e abandono social, o roubo de suas infâncias era compreendido pela equipe do *Taller*. A menina que era “mãe” soltou-se da vida adulta e brincou como criança, resgatou, por um tempo, sua infância, transformou-se em princesa na história. O menino, com ataque de raiva, não foi expulso, foi acolhido e acompanhado até descobrir que gostava de desenhar. Foi preciso tempo, acolhimento, confiança, conhecimento e muita amorosidade. Inclusive o primo foi recebido e as laranjas levadas para o avô. Nessa história, também, desperta a atenção para a exposição que permitiu a Jesús ser visto pelo seu talento e aplaudido pela comunidade, a mãe, os avós e o primo. Era o público que mais precisava vê-lo. Nesse livro, na página 78, há um desenho de Jesús: era uma partida de futebol e o único pintado, era o goleiro, de vermelho, o destaque da foto. Quem será aquela criança que se destacava no desenho?

No relatório de 2008, realizado para 157 crianças, 68 meninos e 89 meninas, em Los Espelhos, na Capilla Andre Jordan, não muito diferente dos relatórios anteriores, Alicia

registra, com profundidade, a região, pobre como as outras, os monitores, atividades, as avaliações, as exposições. Porém o registro do aluno Jorge Zárate é muito comovente.

El caso de Jorge Zárate era notable. Era el vecino, del conjunto de casas nuevas, el que nunca hablaba y que ese día celebraría su cumpleaños. Cuando el monitor Andrés Ovalle fue a buscar el proyector, llegó contando que el negocio estaba cerrado y que los padres estaban cubriendo la reja para dar privacidad al antejardín, donde se desarrollaría la fiesta después de las cinco de la tarde. Terminado el taller, el equipo conductor despidió como de costumbre a los niños y se dedicó a ordenar el local; pasadas casi dos horas, abandoné el Jardín y, al pasar por la casa de Jorge, cuyo antejardín estaba con la puerta abierta, pude observar (asomándome) que allí había un mesón muy largo, en el que en cada puesto había un plato, cubiertos, vaso, servilleta, un gorro de cumpleaños y un paquete de sorpresas. Y también se pudo ver a los invitados, venían llegando con ropa limpia y bien peinados, muy sonrientes: ¡¡todos del taller de cine!! Dio la impresión de que, más que una celebración, era la felicidad del cumplimiento de un sueño colectivo. (Alicia, 2008, p. 26)

Un caso excepcional fue el de Carlos (diez años) que todos los sábados acompañaba a sus padres en el trabajo del terminal pesquero, ya que ese día no funcionaba la escuela. Así, él llegaba solamente a las 16 horas para integrarse al segundo módulo, donde disfrutaba enormemente. Para la entrega de diplomas se atrasó, llegó a las 17 horas y se emocionó (junto con sus padres) al recibir diploma y el premio, que lo esperaban como siempre. (Alicia, 2008, p. 26-27)

Os relatos e registros de Alicia e sua pedagogia atravessam as histórias dos Talleres. “Dio la impresión de que, más que una celebración, era la felicidad del cumplimiento de un sueño colectivo”(Alicia, 2008, p. 26). Aquela impressão de um sonho coletivo não representava apenas as crianças era de toda a equipe. Parece que naquela cena Alicia viu o seu propósito de envolver a meninada, encantá-las, agregá-las em um espaço e tempo para se conhecerem, conhecerem outras crianças, se projetarem e vivenciarem novas possibilidades. Naquele momento, parece que ela se certificou de que era possível resgatar a infância daqueles *niños* e *niñas* com histórias de pobreza econômica, social que são roubadas de seus direitos humanos. Um sonho de ver a criança integrada aos laços de amizade e bem-querer, de comungarem suas histórias e celebrarem a vida foi a cena que se apresentou a Alicia. E o menino Carlos, ao adentrar a Capilla Andre Jordan, mais atrasado que os outros dias se comoveu com a cena porque todos esperavam por ele. Carlos poderia se surpreender pelo acolhimento, no entanto o saber fundante da prática educativa do *Taller de Cine para Niños* é o radical respeito e a amorosidade pelo ser humano. Nenhuma criança passaria despercebida. Como, também, Freire nos ensina (1997, p. 35), “os seres humanos são seres da busca e sua vocação ontológica é humanizar-se.” Ao educador cabe acreditar no ser humano, no poder criador que habita em cada um de nós e em nossa capacidade de humanizar-se. Naqueles

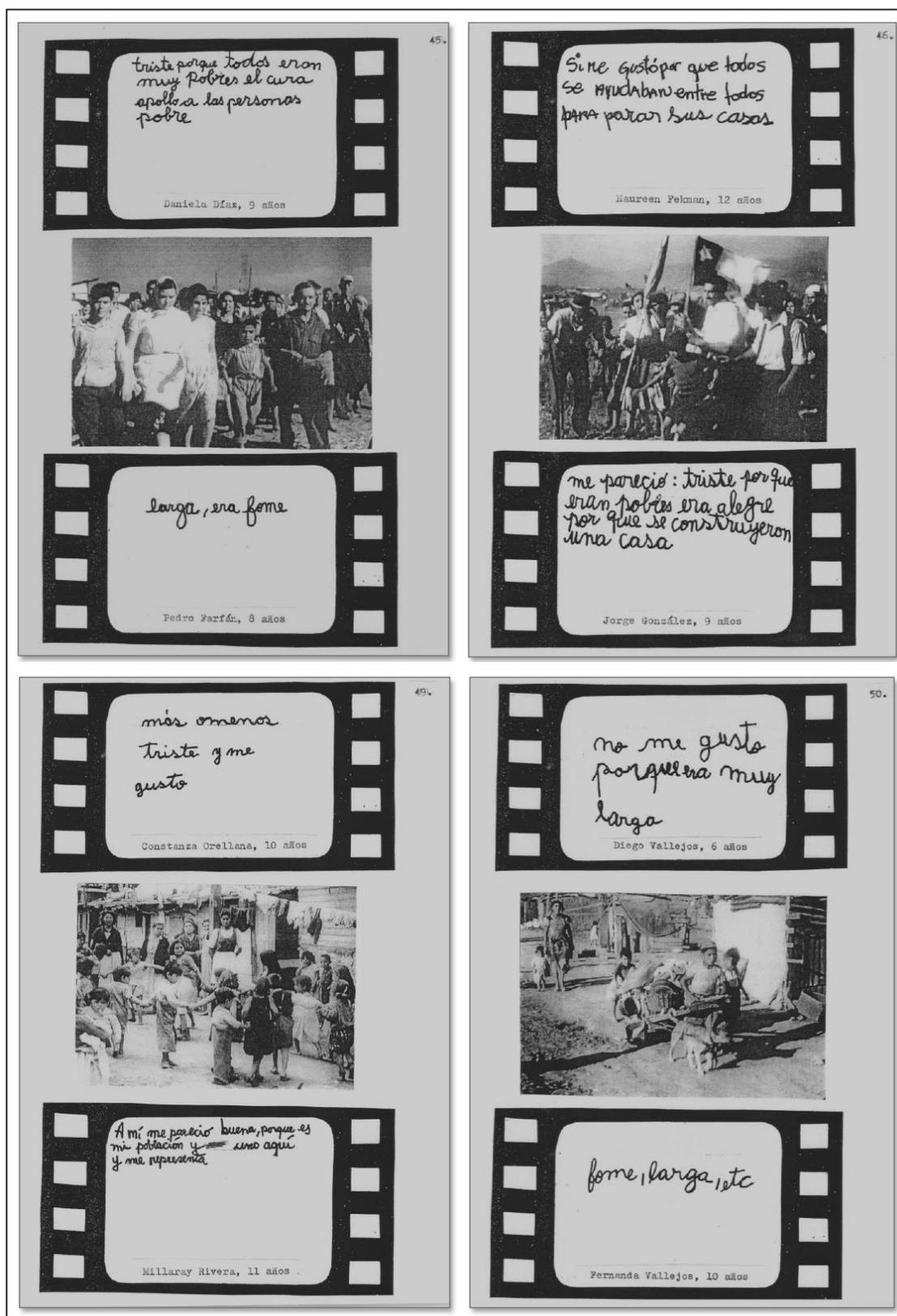
encontros e nos registros, saltam a confiança na potencialidade daqueles *niños* e sua amorosidade.

Em 2013, o *Taller de Cine* embrenhou-se na população de La Victoria, comuna Pedro Aguirre Cerda, participando 89 crianças: 50 meninos e 39 meninas. Essa população compõe uma parte da história de Alicia. Em 1957, o diretor Rafael Sanchez dirigiu o documentário *Las Callampas*. Alicia era sua aluna na Universidade Católica do Chile e foi sua assistente. O documentário é o registro da ocupação dos “sem tetos” que, em uma única noite, ocuparam uma área pública e contaram com a ajuda dos padres obreiros "Fui assistente de Sánchez en el rodaje de su documental *Las callampas* (1958), que registró la primera toma de terrenos de Latinoamérica, en la que luego sería la población La Victoria" (Alicia, 2019b. Informação verbal). Depois de 56 anos, naquele lugar, em La Victoria, foram construídas escolas, comércios pequenos, porém permanece uma comunidade pobre.

A meninada do La Victoria entrou no Trem/Taller e se envolveu com os encontros de cinema. Risos fáceis, alegria, envolvimento e muita fantasia penetraram naqueles encontros e ficaram registrados nas fotos. Nos espaços da Escuela La Victoria, surgiram diretores de cinema, cinegrafistas, sete anões, chapeuzinho vermelho, irmãos Lumière. Cinema, bilheteria, atividades manuais. Uma centopeia repleta de fotogramas construídas pelas crianças percorram algumas ruas daquela comunidade sob os olhares atentos da população.

Como em outras regiões, Vega registra, nos relatórios, uma abordagem história da região. No de 2013, escreveu: “Los habitantes de La Victoria (como los de Haumachuco, Lo Hermida y La Legua) se han destacado siempre por la fuerza que han demostrado para chuchar por sus derechos ciudadanos que fueran arrasados a partir de la ditadura militar en 1973”. (Vega, 2013, p. 03).

**Imagem 07: “LARGA, ERA FOME” - Avaliação das crianças do documentário
Las Callampas**



Fonte: Extraído do Relatório “Taller de Cine para Niños” de Alicia Vega, 2013, p. 45, 46, 49 e 50. Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Ganha destaque, no relatório que registra a película *Las Callampas*, para as crianças que participavam do *Taller*. Elas viram o registro do início da história do La Victoria, da ocupação e famílias adentrando aquele terreno, com poucos objetos, carregando crianças em carroças ou no colo, as construções das casas, com a ajuda de padres, alunos universitários e pessoas da cidade que se dispuseram a ajudar. O que Alicia causou nas crianças pela via dessa película? Poderia ter sido outra, mas para a população do La Victoria, ela levou a película *Las Callampas*. Alicia, pela via do cinema, parece reafirmar para aqueles *niños* e aquelas *niñas* que na história do mundo é contada, um pouco da história do Chile e, parte da história da comunidade e de seus familiares estava ali. O *Taller de Cine para Niños* alargava os territórios dos saberes. Talvez Alicia estivesse vendo vagalumes naquela sala escura.

Como sempre, sobre as películas que assistiam, as crianças opinaram e avaliaram. Muitas disseram que gostaram porque as pessoas ajudavam umas às outras; algumas disseram que gostaram, mas que era um pouco triste pela pobreza. Entre a emoção diante do encontro com a própria história, da emoção coletiva, deixa a impressão de que aqueles espectadores se emancipavam e demonstravam a igualdade de inteligências como ensina também Rancière (2019). A meninada se via naquela história, expressão da pobreza, o trabalho coletivo e a fome, que é larga. De qual fome escreviam aquelas crianças? Na região de extrema pobreza, será que larga é a fome que assola ainda hoje o solo do La Victoria? As crianças se identificaram com a história da película, se reconheceram no outro e nos solos que os ancestrais pisaram. E, naquela terra, Millaray, uma criança de 11 anos, também, pisa e, possivelmente, reconhece a história da pobreza se repetindo. Aquela meninada vivia um processo de espectadores emancipados, interpretavam, se apropriavam da história e narravam pela via do diálogo, de desenhos e escritas.

O final dos encontros de cine na comunidade *La Victoria*, foi o último dia da exposição da garotada, com coquetel e a presença dos familiares, mas o fator surpresa foi a projeção para os adultos da película *Las Callampas*. Muitos se viram, reconheceram pessoas, se surpreenderam diante do documentário. Eram eles, familiares, amigos e histórias vividas ou narradas que saltaram à frente da comunidade. O encontro da sensibilidade e da racionalidade espalhou no solo do *Taller de Cine*, não foi possível resistir à potência do cinema. O cinema é potente e Alicia conhece sua força.

Para finalizar, foram doadas, pela Universidade Católica do Chile, Faculdade de Comunicação, 30 cópias da película *Las Callampas*, do diretor Rafael Sánchez, para a Escola La Victoria, Galeria Metropolitana, Municipalidade de Pedro Aguirre Ceda e alguns avós

como o Sr. Victor e cada criança recebeu um CD com as fotos dos *Talleres* daquela comunidade. “Así, un final feliz”. (Alicia, 2013, p. 78)

O último relatório que nos foi entregue por Alicia, foi o de 2015, referente ao último *Taller de Cine*, realizado na comunidade de Ricoleta, população Chacabuco, no Complexo Educacional Monsenhor Luís Arturo Perez, para 81 crianças, 39 meninos e 42 meninas, crianças entre 4 a 13 anos. Segundo informações no relatório, a comunidade de Recoleta foi criada em 1981, possui infraestrutura e todos os serviços públicos comuns para a sociedade, no entanto é uma população marcada pela pobreza. Estima-se, segundo dados levantados por Vega, que na última década, o local passou a fazer parte do cinturão de pobreza do Chile. De acordo com pesquisas de historiadores, de 10 a 15 mil imigrantes em situação irregular habitam tais locais, o que é resultado da colonização que, desde o início, foi fundada e estruturada na desigualdade econômica e social. Alicia destaca que realizou, em 1993, o *Taller de Cine* e a maior diferença entre esses anos foi o aumento de assalto, violências, o alto consumo de drogas e a desintegração familiar e o desemprego. Portanto as crianças que participaram dos *Talleres de Cine* seguiam o perfil social, a história da pobreza, das infâncias roubadas, durante os 30 anos. Talvez, em 2015, o número de imigrantes tenha aumentando, no entanto a história da pobreza permaneceu.

As fotos da criançada revelam envolvimento da equipe do *Taller de Cine* em vários momentos: de recortes de materiais, criação de desenhos, jogos, elementos de cinema, como o zootropo, brincando de cinema, fantasiados de irmão Lumière, olhares atentos e afetuosos como os de Ana Maria Cisterna para uma *niña*, cenas de Chapeuzinho Vermelho e os Sete Anões, as crianças animadas em volta da mesa e Alicia acompanhando com sorrisos. Não diferente dos encontros anteriores, a meninada de Cartolas, personagens de Charles Chaplin, vestida de cozinheiros, preparando os coquetéis ocorriam antes das exposições. A alegria das crianças debaixo da centopeia, percorrendo as ruas da comunidade e algumas crianças, colocando a cabeça do lado de fora, parecendo que, além dos trabalhos que realizaram, precisavam deixar o rosto à mostra para que a população se certificasse de que eram elas. As fotos finais registram os pais acompanhando a filha e a cena do cinema. Certificando a convicção de Alicia:

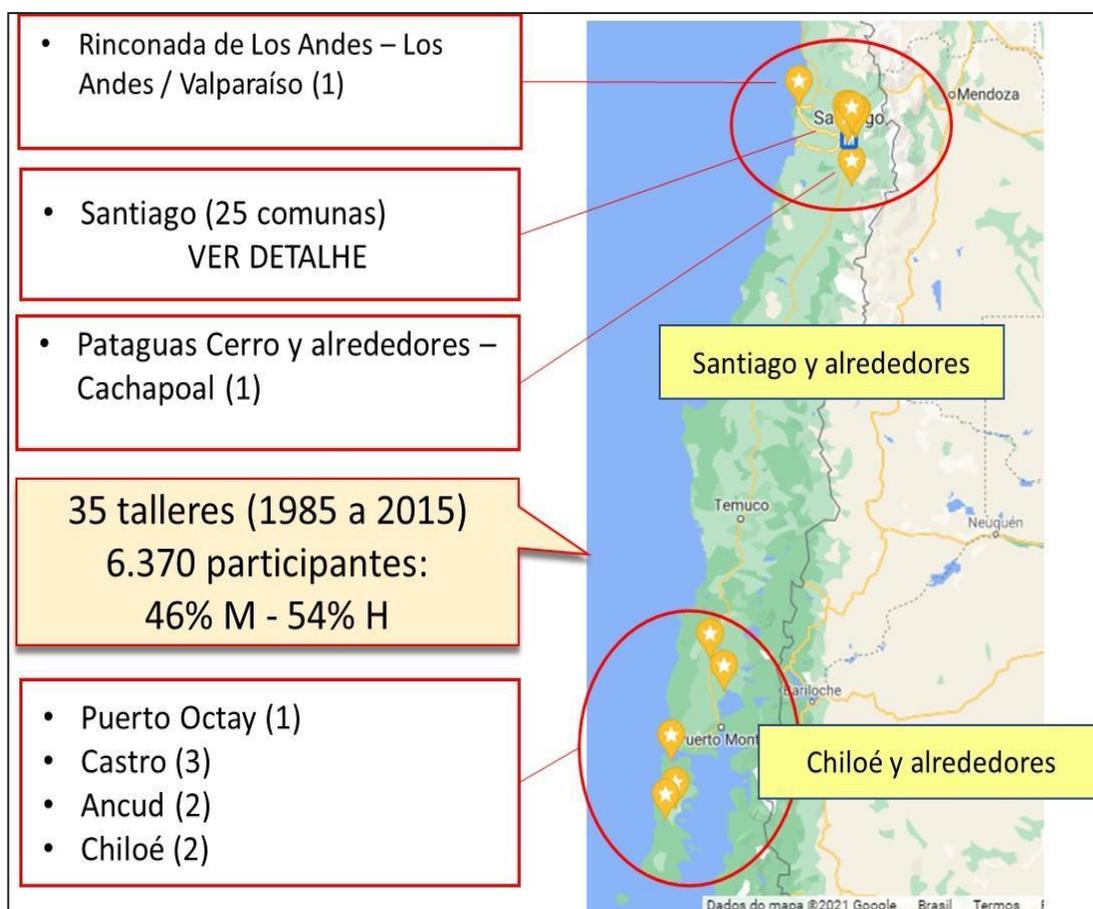
O grande mérito dos irmãos Lumière foi fazer um espetáculo coletivo. O cinema não é para só uma pessoa ver. Ele provoca uma emoção naqueles que estão vendo e isso se transmite, é um chamado para que várias pessoas vejam simultaneamente e entre elas suja uma cumplicidade. (Vega, 2012, p. 98),

Sem expressar, Alicia estava na sala de cinema acompanhada da equipe do Taller e das crianças que quiseram participar daquela aventura. Ela sabia que provocaria uma emoção coletiva e queria que aquelas crianças vivessem aquela experiência ainda mais intensa como revelado pelo monitor Sebastián: “Ella me decía que uno de los momentos en que más satisfacción sentía, de un taller, era cuando se apagaban las luces de la sala de cine, porque, ahí hay una experiencia” (Ortega, 04/05/18).

Desde 1985 até 2015, ocorreram 35 *Talleres* em diversas localidades, conforme registro do encarte de 2018, da exposição dos 30 anos do *Taller de Cine para Niños*. Participaram, ao todo, 6378¹⁹ crianças: 2909 meninos e 3469 meninas, como afirmado por Alicia, “Siempre privilegiamos el lugar más pobre, donde fuera más necesaria nuestra actividad” (Alicia, 29/04/21). Na esteira do pensamento freiriano ao afirmar que, “Se admitiésemos que a desumanização é vocação histórica, nada teríamos o que fazer” (Freire, 1997, p.16). Alicia encontrou muito o que fazer para aquela criançada chilena!

19 Dados retirados do encarte da exposição dos 30 anos do *Taller de Cine para Niños*, 2018.

Imagem 8: Mapa do Chile com destaques para as regiões onde foram concretizados o *Taller de Cine para Niños*, no período de 1985 a 2015.



Fonte: Google Maps – Adaptação: Eduardo Campolina Azeredo

O *Taller de Cine para Niños* não possuía recursos próprios. Para oferecê-lo para crianças de extrema pobreza, era necessário a ajuda de muitas pessoas, por isso exigiu de Alicia muito esforço, como relata Ortega:

Por ejemplo, íbamos, Alicia y yo la acompañaba, íbamos a buscar financiamiento, que era algo que costaba mucho, porque es un taller que la gente consideraba caro, costoso. Me acuerdo que la Alicia nos decía “el taller sale tanto, cuesta tanto” (...) la gente se iba de espaldas, porque les impresionaban dos cosas: primero, que se hiciera un taller de cine para niños pobres, eso era como que no les entraba, cómo el cine, que era algo que... digamos un arte, que en ese momento, les parecía algo elevado, algo secundario para la realidad de los niños de extrema pobreza. (...) les costaba mucho entender eso. Entonces, lo del costo era porque el método requería materiales y la Alicia no escatimaba, le gustaba que los materiales tuvieran una calidad, una buena calidad para que el objetivo se cumpliera (...) Aquí en Chile había una cultura muy desastrosa, que la gente creía que estos programas para extrema pobreza era simple, eran unas tizas, unos voluntarios. (...) La Alicia siempre que trabajó con monitores universitarios, nos pagaba, nos daba un sueldo, así una cantidad, porque ella decía que nos quería exigir. Nos daba un dinero, por un trabajo. (Ortega, 04/05/18,)

Ortega revela que, para conseguir o dinheiro necessário para a execução dos *Taller de Cine para Niños*, era preciso conseguir apoiadores. Era preciso sensibilizá-los e convencê-los sobre a potência do cinema. Sebastián, também, enfatizou que Alicia rompe com a lógica de oferecer recursos e atividades pobres para pobres, além de oferecer um trabalho que não tinha o perfil assistencialista. A proposta do *Taller* foi alicerçada pela convicção de Alicia de que o ensino e o encontro com o cinema promoveria o prazer e a formação das crianças e, essencialmente, seria o tempo para o resgate da infância daqueles *niños* e daquelas *niñas*. Os encontros semanais com o cinema não eram caridade, mas direito. Aquela garotada tinha o direito de adentrar o espaço da arte. Sebastián (2018, p. 03) destacou que Vega desenvolveu seu projeto voltado para crianças “de extrema pobreza, esa fue una decisión que tomo y nunca la cambio”. Não foi fácil, mas sua proposta ganhou adeptos que oportunizaram a chegada desse projeto à vida adulta, aos 30 anos. Os parceiros particulares foram 174, além de instituições públicas/privadas, empresas de diversas áreas. Religiosas, embaixadas e empresas internacionais foram 128.

Para colocar o Trem/Taller em movimento, era necessário energia e Alicia tinha muita. Os *Talleres* não possuíam financiamentos definidos e essa chilena precisou percorrer, bater de porta em porta na casa de amigos, empresários de várias áreas, instituições públicas e privadas, embaixadas. Entre as dificuldades apontadas por Vega para conseguir o dinheiro necessário, para a realização do programa, o período da ditadura militar foi a época mais difícil porque:

Las organizaciones internacionales en la época de la dictadura no me ayudaron a financiar el taller porque yo no estaba en plan de ideologizar en contra de la dictadura a los grupos familiares de los niños. A mí me encuestaron, me entrevistaron para que yo dijera exactamente la verdad de para qué estaba haciendo estos talleres con niños, y como yo dije que era para que los niños fueran felices, que los niños aprendieran elementos que no tenían en su infancia y recuperaran esos años, me miraron pésimo. Me dijeron que no tenían ningún interés en apoyarme, porque no había un plan para los padres, porque esto debería ser una pantalla, reunir a los niños como para que yo tuviera contacto con los padres, entonces hacer un plan de ser anti dictadura y luego en la iglesia nunca conseguí tampoco que me apoyaran con un financiamiento en dinero aparte de las publicaciones que yo podía hacer porque yo no guiaba a los niños al catecismo de las capillas o de las parroquias. El taller no los impulsaba a que ellos fueran a hacer la primera comunión, siempre estuvo totalmente ajeno al taller, nunca se mencionó, o que los padres participaran en comunidades cristianas, eso nunca estuvo en los planes, ni en mis planes. Entonces eso produjo que yo me aislara completamente y tuviera que buscar financiamiento de acuerdo a lo que se iba produciendo cada año. (Alicia, 29,04/18)

Todo lo que le proponíamos era de verdad, pero ese dinero costaba mucho conseguirlo porque bueno, recurría a alguna embajada, había gente que quería ver lo que estábamos haciendo. Yo también me oculté bastante de la prensa, nunca tuve el taller abierto para que lo fuera a ver cualquiera, alquilar noticia por mucho que eso significara que alguien pudiera interesarse en darnos algunos pesos. La privacidad de los niños la mantuve siempre, eso fue también un trabajo en el que colaboraron los monitores, esto de no traer compañeros de la universidad que querían ver como trabajaban los niños pobres. Esto nunca ocurrió, cada uno tomaba su trabajo como una labor especial que estaba haciendo y con responsabilidad. Nosotros nunca tuvimos a los niños abiertos como en un escenario para que fueran vistas las gracias que ellos estaban haciendo. Ellos siempre se sintieron totalmente respetados y totalmente en un lugar en el que no tenían miedo de que los fueran a filmar o grabar o entrevistar o hacer decir cosas que ellos no tenían interés en expresar. Y por eso me costó mucho el conseguir dinero cada año en una fuente distinta, pero siempre tuve recursos que me llegaron de las partes más inesperadas y en los momentos más impensados. Ahora mismo en la exposición hemos tenido gastos excesivos para los fondos que hemos recibido para montar la exposición, pero nos llegaron aportes que fueron realmente maravillosos en el momento preciso y así me ocurrió siempre en treinta años. Es difícil, pero yo creo que hay que lanzarse para hacer las cosas en las cuales uno cree y en las cuales uno está seguro que está haciendo algo que tiene un beneficio para niños que son inocentes. (Alicia, 15/05/18)

As dificuldades apontadas por Alícia, foram financeiras. Provavelmente os espaços físicos demandaram esforço para as adaptações, como o empenho na seleção, compra e preparação de todo o material, o esforço dela e da equipe com o compromisso da execução de todo o programa, as adaptações dos espaços para os projetos de verão e a acomodação de toda a equipe. Além disso, o relacionamento com os responsáveis pelos espaços cedidos, com as comunidades e os familiares das crianças exigiram muita entrega e compromisso. Alicia parece incansável. Parece que seu propósito de vida, o respeito pelo ser humano e a dedicação por

aquelas crianças pobres não encontravam obstáculos. Entre elas, havia crianças violentas, no entanto não surgiram nos relatos dessa educadora como dificuldades. Tampouco ela expressou dificuldades pedagógicas, impossibilidade de ensinar e receber todas as crianças daquelas comunidades. Esse Trem/Taller se movia pelos sonhos, convicções, trabalhos, por adultos e crianças que se encontravam e se entrelaçavam à arte. Os adultos tinham a convicção de que a educação e o cinema podiam transformar pessoas. Por isso, “hay que lanzarse para hacer las cosas en las cuales uno cree en las cuales uno está seguro que está haciendo algo que tienen un beneficio para niños” (Alicia, 29/04/18).

2.2 *Puedo tomar un ritmo u otro y tomo el que mí, mi niño me va indicando* – criações do Tren/Taller em viagem.

El valor verdadero es estar junto a lós demás
en una actitud de compartir. Alicia, 2014

Nesta seção, serão apresentadas as metodologias usadas nos *Talleres de Cine para Niños*. Alicia, em sua obra educativa revela as várias faces metodológicas que aplicou nas sessões: estrutura, linguagem, atividades manuais, o tempo da criança, criatividade, o fator surpresa. Vega definiu o seu público, o que ensinaria e como ensinaria: a crianças pobres chilenas, a história do cinema, usando a linguagem do cinema e, ao mesmo tempo, promoveria a alegria, a criatividade, a reflexão e a experiência estética. Como professora de linguagem cinematográfica, autora de livros sobre o cinema, em seu projeto de cinema para crianças, se apoiou em seu conhecimento, seu amor ao cine e por aquelas crianças e sua defesa pela dignidade humana. Aproximando-se e reafimando a proposta de Alicia, Migliorin (2011), assinala que o ensino do cinema corresponde a fazer uma experiência de mundo. “O cinema é um relacionar-se com o mundo que mais interroga, vê e ouve do que explica. Trata-se de um posicionamento propriamente estético da ordem da ocupação dos espaços, dos tempos, dos ritmos, dos recortes, das conexões e rupturas”. Para Alicia, frente a uma película todos somos iguais. Nesse encontro, há uma dimensão democrática, condição essa distante daquelas crianças, mingradas de direitos. Lembrando Freire (1985, p. 29), “Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança. A esperança de que, professor e alunos juntos podemos aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos à nossa alegria”. A metodologia do *Taller de Cine para Niños* ganha cada vez mais

luz, à medida que Alicia escava sua história, demonstrando resistência, esperança e confiança de que aquelas crianças tinham o direito à dignidade humana, portanto, também, ao encontro rigoroso e criativo com a arte.

Há, nesse projeto, uma clara defesa por aquela criança, de que são sujeitos de direitos e que a arte é um dos seus direitos. Alicia, em sua proposta e seu fazer pedagógico, entrelaça-se à Rancière (2009) em seu questionamento: para quem é a arte? Quem pode ver, discutir, conhecer e falar sobre a arte? O que Alicia ensina e provoca pela via do *Taller de Cine para Niños?*

No encarte da exposição dos 30 anos do Taller de Cine para Niños, Alicia reitera seu objetivo e sua metodologia:

El Taller de Cine para Niños es un proyecto privado, sin fines de lucro, que se inició en 1985 para operar exclusivamente en sectores de extrema pobreza de Chile. Su finalidad principal es la promoción de los niños participantes, de cuatro a doce años de edad, en todas sus capacidades humanas. Para ello, utiliza un sencillo método de juegos cinematográficos de alta creatividad diseñado para los usuarios. (Vega, 2018)

Convencida da potência do cinema e de que ele se constitui como elemento de transformação dos seres humanos e de seu compromisso ético, estético e político, Alicia levou o Trem/Taller às comunidades pobres chilenas, em algumas áreas rurais, encheu-o de crianças e projetou sonhos, películas e novos horizontes. Nesse Trem/Taller, entrou seu público definido, o objetivo, o que ensinaria, qual a metodologia e os recursos que viabilizariam a aprendizagem. Diante da desigualdade social e a violência econômica em que vivia aquela menina, a arte poderia atravessar a muralha que a impedia de vivenciar a infância. Vega estava convencida de que o encontro com a arte promoveria nova experiência estética, seria uma via de experiência de mundo.

Yo siempre he tenido presente, para plantear un proyecto a los niños que van seguir el taller, que este tiene un principio y un fin. Yo parto de un punto y quiero llegar a otro muy definido, que los niños no lo saben, pero que yo lo tengo perfectamente claro. Entonces, de la nada parto de un niño que no sabe nada de la imagen y quiero llegar a un niño que sea capaz de realizar el por sí mismo una obra completa de una película... quiero que él llegue a través de sus propias capacidades a poder expresarse en una película... Entonces, sigo un camino de acuerdo a lo que yo veo que ese niño puede entender y por eso el primer taller de cine que hice fue haciendo las clases una a una cada semana de acuerdo a lo que el niño entendía, yo siempre me basé en algo que supe desde mucho antes, de cuando les daba clase a los adultos. Me hablaba un amigo pedagogo, Gabriel Castillo. Él siempre me habló del niño de diez años, me dijo que el niño tiene su plenitud a sus diez años, que está en el máximo de lo que él entiende, de lo que él quiere, de lo que él es como persona, con todas sus cualidades llegadas al punto máximo. Entonces cuando se trató de hacer un taller, yo pensé que el destinatario era de alrededor de diez años.

Entonces fui creando, tenía hecho el proyecto entero del cual iban a ser todos los puntos para tratar en 25 sesiones. Pero la manera de llegar al niño para transmitirle este conocimiento tenía que ir comprobándola para ver si el niño entendía, si el niño estaba claro en lo que había entendido, si el niño disfrutaba de lo que había aprendido y si era capaz de traducirlo en una obra original de él, una creatividad. (Alicia em 29/04/18)

O encontro com a película não exige pré-requisitos, portanto aqueles *niños* poderiam aguçar o olhar para si mesmos e, quiçá, propiciar invenções de novos mundos. Para o acesso às películas, Alicia planeja e executa com critério, cria os pressupostos que permeiam sua obra educativa:

- a) a rotina para que as crianças se sentissem seguras, que tivessem tranquilidade de adentrarem aquele território, conhecerem os procedimentos e dele se apropriarem com mais leveza;
- b) o fator surpresa. Há uma parcela naquela rotina que é rompida. O inesperado que provoca a curiosidade e o desejo de voltarem na próxima semana. Nem tudo se revelava antecipadamente.

Além disso, havia uma atenção de Vega, com a receptividade da criançada, para conhecê-las e observar quais as metodologias se adequavam. Alicia, ao mencionar que aqueles não tinham rotina e regras, desperta a reflexão sobre as regras e rotinas de pobres. Talvez elas não tivessem os hábitos das crianças da classe burguesa, com padrões que, aparentemente, eram modelos para a coletividade. Não teriam essas crianças a rotina e as regras dos pobres e da extrema pobreza, com a previsibilidade da miséria?

Chama a atenção em Alicia, que diante da pobreza daquela meninada, não deixa indícios ou receios sobre a capacidade cognitiva delas. Em sua proposta pedagógica há uma intencionalidade em seus gestos e conduta ao acompanhar atenta às reações das crianças. Ela deixa transparecer o prazer que sente em levar a aprendizagem àqueles *niños* que, provavelmente, não chegaria até eles. Expressar, pela via da película, é um dos seus objetivos como exercício de emancipação cultural e estética, para alargarem os sentidos, a criatividade, a imaginação e a reflexão. Para tal experiência do expressar por si mesma, as películas eram projetadas e, nesse encontro coletivo com o filme, além da fruição, as crianças conversavam, faziam atividades sobre a história e a linguagem do cinema, portanto prepararam-se para o encontro: sala escura, silêncio, bem acomodadas, em companhia dos colegas e boa projeção. Aos seus olhos, o encontro com a película era a possibilidade de nova experiência estética, uma via capaz de promover uma experiência de mundo.

En treinta años se han realizado treinta y cinco talleres, casi sin parar, en sectores urbanos marginales de Santiago y en zonas campesinas de regiones. En plazos de seis meses para la ciudad y de un mes (de verano) para el campo, el Taller de Cine para Niños se propone como un proyecto masivo para la comunidad, invitando a todos quienes deseen participar. A esos grupos, en horario extra-escolar, se les enseña cómo opera el movimiento en la imagen cinematográfica. Un programa divertido, que implica juegos, trabajos manuales, ejercicios de creatividad, proyección de películas y actividades comunitarias. (Vega, 2018)

Les fue dando el gusto, fueron dándose cuenta de que la gráfica también tenía una importancia, que era como saber dibujar. Entonces, ellos mismos pudieron apreciar que no todos tenían que ser buenos para el dibujo y ni sacar buenas notas en la escuela, acá todos eran igualmente valiosos, todo lo que ellos hicieran. Eso, claro, necesitaba un tiempo para que uno los vaya cuidando y les vaya levantando el ánimo para que continúen y daba muy buenos resultados. (Alicia, 2018)

La primera sesión del taller, había niños muy veloces y que tenían como un instinto de ganarle a los demás, “yo lo hago rápido porque yo soy mejor y valgo más”. Para esos niños yo siempre tuve dos o tres trabajos, que estaban haciendo un modelo taumatropo, yo llevaba tres o cuatro más. Entonces, terminaste este que es lo que estaba haciendo todo el resto entonces aquí tienes otro que puedes hacer y terminaste este otro (...) Como tú eres rápido y eres inteligente, seguramente lo podrás hacer muy bien, entonces él recapacitaba y ya no era estar entregando y entregando por entregar. Eso los niños lo fueron entendiendo muy bien y luego lo desplazaron. (Alicia, 2018,)

Los que se demoraban mucho tuvieron también su nivel de comprensión en decirles: “Mira, no tiene ninguna importancia que ellos no se demoren nada porque tú lo estás haciendo muy bien. Entonces a ti te estamos esperando porque cuando tú termines, es cuando tú digas ‘yo ya terminé’ porque sientes que está completo”. Y había otros niños que no dibujaban, porque no sabían dibujar, entonces les decíamos escribe aquí con tu letra el nombre del juego, por ejemplo taumatropo tu aquí en el cartón que te entregamos escribe taumatropo como tú puedas y después le pones un color a las letras. Siempre los teníamos ocupados en algo sobre el tema que estaban haciendo. (Alicia, 2018)

Alicia se afasta da lógica escolar das avaliações, das melhores notas, nos *Talleres*, o que importava era o processo e as habilidades de cada criança sem nenhuma preocupação em defini-las como melhores ou piores. Dito de outro modo, o fato de a criança, ser acolhida, sentir prazer e segurança, se reconhecer pertencente ao grupo, se expressar criativamente, libertar sua imaginação, pensar, ter tempo para a infância era o que importava. As crianças adentravam os *Talleres* constituídas da exigência necessária: eram crianças. Naqueles encontros com a arte, não havia espaço para a exposição de vitoriosos e perdedores: era lugar de convivência e aprendizagem entre humanos, encontro e partilha da humanidade e do exercício da dignidade humana.

‘ Vinculada a esse contexto, a perspectiva educativa de Vega era permeada pelo fator paciência. Educar exige calma, escuta, orientação clara, respeito às diferenças. Além disso, era preciso ter noção do conhecimento prévio de cada criança, entender e observar o que já sabiam e, a partir desse conhecimento, oferecer novos elementos que impulsionassem a produção de novos significados e novas aprendizagens. O tempo de cada um era respeitado. Esse é o elemento que entrecruza a proposta pedagógica de Alicia. Não importava se, no mesmo espaço, algumas crianças demonstrassem mais rapidez e outras eram mais lentas para realizarem as atividades propostas. Alicia afirma que oferecia mais ou menos atividades, dependendo da demanda e ensinava às crianças e aos monitores o exercício da espera.

Nos *Talleres*, as crianças iam fazendo inferências, experimentavam, faziam atividades manuais, usavam a criatividade e faziam conexões de acordo com as habilidades de cada uma. Não era a rapidez para fazer as atividades o fator relevante, era o envolvimento, a entrega, a criatividade e habilidade de cada um e o tempo da espera, porque Alicia estava convencida de que aqueles *niños* desenvolviam, cada um em seu tempo e com as habilidades que possuíam, eles não eram neutros naqueles espaços de aprendizagem e interação. Ela ensinava com seu gesto e sua fala que ali não era um espaço para a competição, mas de integração, humanização, para isso era preciso o empenho de cada um. Além disso, ensinava que cada um poderia fazer bem feito, com calma e beleza. Os *niños* precisam de tempo para amadurecerem, intelectualmente, afetivamente e fisicamente e não havia expectativa de que nenhuma criança se tornasse a melhor. Cada uma evoluía a partir de suas habilidades por meio do processo de sua reelaboração pessoal integrado ao ambiente social, culturalmente transmitidos e da apropriação dos significados.

Yo tengo esa idea metodológica de crear un marco fijo: entramos a tal hora, hacemos trabajos manuales, salimos a recreo, vemos película, conversamos sobre la película. Lo que varía es el trabajo manual. Va a ser distinto ahora porque es de ocho temas; la película va a ser distinta, el recreo va a ser distinto porque ahora vamos a comer otra cosa y la película que vamos a exhibir es distinta. Entonces, los niños están cómodos porque saben qué va a pasar en cada momento de este marco, desde las 10:00 hasta las 12:30. Pero están activos y curiosos por saber qué película van a ver, por saber qué trabajo van a hacer, qué dibujo van a hacer y qué van a comer. Entonces, esas son las novedades de cada sesión. Eso causa mucha tranquilidad a los niños porque son muy ansiosos, porque ellos no tienen nada y nunca han tenido reglas. (Alicia, 28/04/18)

Se utiliza una metodología de taller (ocupación manual) para desarrollar todas las capacidades humanas de los participantes. Y se establece una rutina de operación (horario, espacios, reparto de materiales, recreo, colación, proyección de cine y tempo libre) para crear un marco de seguridad. Así, la variación queda referida únicamente al contenido de la materia tratada. En cada sesión se trabaja un solo tema completo. Todos los niños trabajan juntos,

en un solo lugar espacioso, con el fin de promover hábitos comunitarios. Durante los diez primeros años, se hacía separación entre los mayores y los menores por razones de comodidad debido a la alta asistencia. (Alicia, 28/04/18)

Entonces, siempre las mismas cosas para crearle una rutina a los niños: el proyecto, el programa; siempre los mismos tiempos para todo: para poner lo que vamos hacer hoy, para mostrar el ejemplo, para darle a ellos un tiempo de trabajo manual después el recreo, la colación, después vuelven a la película, después el comentario de la película, siempre lo mismo de manera que el contenido es lo que va cambiando todas las semanas, pero el niño tiene unos marcos, marcos a los que él solito se va acostumbrando. Termina con la ansiedad sobre qué vamos hacer la próxima semana. Entonces, ahí está desde la primera vez la lista completa donde está el programa de todo el taller. Si hoy hicimos talmetro, después será el quinescopio, y si preguntan “¿y qué es el quinescopio?”, “Ah, no, eso lo vas a saber la otra semana”. El taller juega con dos cosas: con el rigor que te digo de la preparación y la sorpresa. (...) De manera que ellos tienen una cosa importante que es, ¿qué es eso? y la sorpresa, ahí es donde puede llegar una visita. Ese violinista que llega, por ejemplo, en la película, esa es una sorpresa. Siempre les tenemos cosas así y las películas son sorpresa también. Nadie sabe, van a ver una película, pero no saben qué película. Entonces, estamos jugando con cosas atractivas para los niños. (Alicia, 28/04/18)

O projeto foi desenvolvido seguindo a proposta inicial, ensinando sobre a história do cine e depois a linguagem do cinema. O conteúdo programático²¹ estabelecido foi “qué es un taller de cine”.

- qué es la imagen cinematográfica;
- el juego del abracadabra;
- el juego del taumatropo;
- el juego del zootropo;
- el juego del rollo mágico;
- el juego del block mágico;
- el juego de montar una exposición;
- el juego del fantascopio;
- el kinetoscopio de Edison;
- el invento del cine: los astutos hermanos Lumière;
- el juego de exhibir una película;
- el juego de la cuncuna;
- los géneros cinematográficos: el documental;
- los géneros cinematográficos: el argumental;

²¹ Dados retirados do Encarte da Exposição dos 30 anos do Taller de Cine para Niños.

- las partes que componen una película;
- las puntuaciones cinematográficas;
- la escala de planos;
- las angulaciones;
- los movimientos de cámara;
- el juego del travelling para filmar un cuento;
- el montaje final: la función del director de cine;
- el juego de filmar un cuento;
- el juego de inventar un argumento;
- el juego de analizar una película: documental;
- el juego de analizar una película: argumental;
- hoy vamos al cine;
- el juego de hacer una película dibujando cuadro por cuadro;
- el juego de organizar el tiempo libre;
- el juego de montar una exposición, con fiesta final y entrega de diplomas. (Alicia, 2018)

A invenção do cinema: “Son todos los juegos previos a la invención del cine que es la mitad del taller, la mitad del tiempo que esta puesto ahí en el programa significa que al niño le vamos a enseñar que es la imagen, como se mueve la imagen, el trasfondo de que es la imagen”. (Alicia, 2018)

Na primeira sessão Alicia explica o que é a imagem. O que é uma imagem?

As atividades começavam com o jogo do taumatropio, inventado por Willian Fitton em 1825, na Inglaterra. Trata-se de um papelão redondo em que de um lado há a imagem de um passarinho e do outro a imagem de uma gaiola. Ao fazê-lo rodar sobre um fio esticado, as duas imagens se unem, deixando a impressão de que o passarinho está dentro da gaiola. Alícia esclarecia que tal fenômeno era devido à “persistencia de la imagen en la retina que uno sigue viendo durante un momentito una imagen cuando ya ha pasado y pero se junta una con otra y le provoca entonces el movimiento del taumatropo” (Alicia, 2018). Após as crianças entenderem o movimento, elas fabricavam seu próprio taumatropo.

A sala da exposição de 2018, sobre a História do Cinema, estava repleta de trabalhos das crianças, além de imagens com histórias do cinema como, por exemplo, referências aos irmãos Lumière, equipamentos cinematográficos, chapéus de Charles Chaplin, filmadora, projetores, fotos de crianças vestidas de Charles Chaplin e dos irmãos Lumière, Chapeuzinho Vermelho. As atividades criadas por Alicia ensinavam sobre o processo da imagem e a história

do cine e, em cada sessão, assistiam a uma película. As crianças registravam a atividade do dia, a película que tinha sido exibida, o nome do diretor, o ano em que foi produzida e o país. O Projetor Victor- Kalart, dos Estados Unidos da América, estava exposto para explicar que todas películas assistidas no *taller* eram de 16 milímetros, assim como as usadas pelos irmãos Lumière. Naquela exposição, Alicia nos mostrou os jogos criados para os *Taller* como, por exemplo, o Jogo do Diabo. Esse jogo consta de uma imagem do século XVII para a qual se deve olhar fixamente. Posteriormente, é entregue um cartão para a criança e solicita-se que ela o olhe fixamente. Ao retornar o olhar para a primeira imagem, é possível ver o Diabo Negro invertido. Depois elas observavam a imagem ampliada na parede e cada uma a desenhava como a perceberam. Vega esclareceu que para propiciar uma boa imagem, “Ellos tuvieran una observación del cine en las mejores condiciones posibles y sala siempre estuvo herméticamente cerrada de manera que la veían en la oscuridad que les permitiera a ellos la concentración” (Alicia, 2018). Portanto, em todas as projeções os espaços foram hermeticamente fechado e escuro, para que as crianças pudessem ver com clareza, se concentrarem e por respeito à obra e ao público: “se põe negra no es que este mala la película, es una señal como el punto a parte les decíamos, como el silencio en la música” (Alicia, 2018). A parte escura é como o silêncio da música! Aquele ambiente era propício para a fruição, para a emoção coletiva.

Na exposição de 2018, estavam expostos muitos jogos e explicações detalhadas sobre eles. O Jogo do Zootropo, o passo a passo do uso da construção de imagens. Alicia contou que um diretor de animação da Televisão Nacional, José Domingo Ulloa e Fernando Krahn, desenhista chileno, radicado em Barcelona, já falecido, apresentaram um desenho feito exclusivamente para os *Talleres: o Jogo do Rolo Mágico*. Cada criança criou o seu Rolo Mágico, que foi guardado e identificado, um por um. Também o filho de Alicia, Manoel, criou um quinetoscópio. Ao chegar à parte da invenção do cinema, a película exibida foi *A saída de fábrica*, dos irmãos Lumière, “La llegada del tren, aquí están las seis películas de las seis primeras películas que ellos las daban. En orden indistinto así que nosotros elegimos para los niños la llegada del tren a la estación para que la trabajaran más porque era más dinámica”. (Alicia, 2018,). Segundo essa chilena, em todas as sessões, as crianças faziam desenhos de alguma película, mas quando viram os irmãos Lumière no quinetoscópio, ela disse com emoção que as crianças transbordaram de alegria. Possivelmente, Alicia também transbordou. Viram a imagem se movendo livremente. A magia instalou-se no espaço e no coração da criançada. Os Irmãos Lumière ressurgiram e pertenciam, naqueles momentos, ao *Taller de Cine para Niños*. As crianças não ficaram apenas alegres, mas extravasaram toda alegria. Deve ter sido recompensador propiciar momentos de tanto enlevo para aquela meninada.

No filme, “O carteiro e o poeta”, Pablo Neruda indaga ao carteiro porque ele se apropriou de um poema que era dele. Completamente enamorado por Beatrice Russo, Mário, o carteiro, não hesitou e respondeu: “a poesia não pertence a quem a escreve, mas àqueles que precisam dela” (Radford, 1996). Naquela sessão, os irmãos Lumière pertenciam ao *Taller* e à imaginação dos meninos e das meninas. Nos encontros, foram produzidas fantasias dos irmãos Lumière para as crianças: um cenário de cinema, ingressos e dinheiro fictícios foram entregues para cada criança que comprava o ingresso para assistirem à película dos irmãos Lumière e recebiam, como troco, duas moedas de ‘ouro’, com chocolate. Teatro, cinema, fantasia e muita emoção foram os recursos didáticos utilizados para as crianças aprenderem sobre a história do cinema.

Conhecendo o significado da imagem e o que era um fotograma, a meninada recebeu pedaços de fotogramas, brincaram e viram a diferença entre um celuloide e um fotograma. Posteriormente, receberam um “fotograma” feito de papel-cartão e cada um criou sua própria história por meio de desenhos em um “fotograma gigante”, cujo tema era definido por elas próprias. Fizeram, individualmente, a história, desenharam e, posteriormente, juntaram as histórias, colaram e construíram uma centopeia de fotogramas, *La cuncuna*. Esse nome escolhido porque a imagem dos meninos enfileirados, conduzindo os fotogramas se assemelhava à centopeia que tem muitas pernas. A garotada entrava debaixo da “*Cuncuna*” e passeava em algumas ruas da comunidade. A película caminhou, arrancou alegria dos participantes e das pessoas que assistiram o percurso da meninada.

Alicia relata que concluída a dinâmica da primeira parte do *Taller de Cine para Niños*, a história do cinema, era momento para aplausos e admiração. A criançada preparava os convites, para a primeira exposição, com desenhos e entregava aos familiares. Antes de iniciar a exposição, brincavam de cozinheiros e preparavam um coquetel como se fosse para servir aos convidados. Finalizada a tarefa, eram avisados que o banquete seria servido para elas, os convidados especiais e merecedores do “*Banquete do Taller de Cine*”! Alimentavam e compartilhavam juntas, se sentiam dignas do momento. Talvez Alicia, também, alimentasse sua alma e de todos os envolvidos com o projeto. Afinal era uma cerimônia viva, repleta de gratuidade, reciprocidade e partilha do conhecimento e do pão.

O espaço reservado para o *Taller* se transformava em uma sala de exposição. As atividades realizadas eram expostas, devidamente identificadas e os desenhos pregados na parede, para que as crianças pudessem admirar a si mesmas, apreciar os próprios trabalhos e dos companheiros. Alícia demonstra que não planejava em vão, cuidou para que a criança do *Taller* pudesse mirar a si mesma. Com os nomes devidamente identificados, pais, avós e irmãos

foram aplaudir e contemplar os trabalhos e as fotos dos filhos, netos e irmãos. Era pura emoção: a comunidade aplaudindo a meninada e as crianças recebendo e sentindo o reconhecimento, admiradas por suas potencialidades, inventividade, recebendo aplausos dos pais, familiares e amigos.

No segundo andar da galeria, estava a exposição da Linguagem do Cinema. Ao subir as escadas, Alícia mostra o Jogo das Máscaras e explica que algumas crianças tinham dificuldade de entender a escala de planos, por isso, o primeiro plano era o da imagem: “Cuando estudiamos la planificación en la escala de planos, les enseñe lo que era el primer plano, que el rostro de una persona llenaba el fotograma y se veía solamente la cara eso es un primer plano” (Alicia, 2018). Nas sessões da linguagem do cinema, a dinâmica do trabalho permaneceu a mesma, embora novos elementos tenham sido incorporados ao processo.

Para explicar o primeiro plano, foi criado o jogo em que se entrega cartões para que as crianças possam construir uma máscara do tamanho do rosto, a qual representava o primeiro plano. Em cada encontro, a garotada conhecia mais sobre o cinema. O enquadramento, por exemplo, que define o que se quer mostrar e o que deve ficar de fora. Elas aprenderam que há uma intencionalidade do diretor quando define o que será visto e o que será oculto. A aprendizagem sobre o cinema permitiu a compreensão de que a imagem nos revela alguma coisa, o diretor quer transmitir um recado. A tela nos permite ver uma parte do todo, nossa capacidade de conhecimento, de afeto e de sensibilidade é sempre restrita e enriquecida pelo alargamento pois permite a troca com o outro social. (Fresquet, 2014, p.75).

Nos encontros de cine, Alicia observava a dificuldade de alguns e fazia adequações em sua metodologia para contemplar a todos. Ela relata que as crianças possuíam todo o potencial para aprenderem, mas era preciso estar atento para entender qual o método seria adequado para um determinado grupo. Cada sujeito possui determinadas habilidades e não há como uniformizar os métodos e os recursos didáticos. Atenta a todo o processo do *Taller*, ela observava os sinais das crianças porque o propósito do *Taller de Cine para Niños* era o acolhimento, a alegria e a participação de todos que tinham escolhido participar.

Um pouco mais à frente, Vega apontou para um travelling que, segundo ela, era o mesmo que aparece no documentário *Cien niños esperando un tren*. A atividade para fazer uma película,

Este es el montaje que les hicimos siempre del travelling. Cuando teníamos los movimientos de cámara, los movimientos de cámara que está aquí no los pudimos poner en la película porque son movimientos de cámara. Entonces hicimos esto que corresponde a lo que era el travelling, que lo hacíamos afuera y si estaba lloviendo adentro, pero que hubiera un objeto con ruedas. (Alicia, 2018)

Após a primeira atividade com o *travelling*, as crianças faziam uma maquete, utilizando caixas de fósforos com a imagem da Cordilheira, com estradas e carrinhos que a circulavam “En una superficie que le poníamos de rieles para travelling y también hicieron estas casas e hicieron estos personajes para filmarlos cuando ellos pasaban con el travelling y ahí atrás tenemos la Cordillera de los Andes” (Alicia, 2018). Ela inventava um mundo encantado onde a meninada deslocava-se para diferentes lugares, embora seus pés estivessem cravados no chão.

Atividades coletivas e individuais, envolvimento do grupo, imaginação, alegria e curiosidade eram resgatadas pelas lembranças de Alícia e pelo material exposto na galeria. Películas variadas eram exibidas, jogos e desenhos, registrados. Ao final de cada *Taller* havia um registro do que fizeram no dia e o que aprenderam. “Entonces cada uno anota la película que vio y así van aprendiendo que hay un director, que tiene una fecha, que es de un país” (Alicia, 2018). Depois de todo o registro, a criança guardava em sua pasta e levavam para casa dentro de uma bolsa do *Taller de Cine*.

Vega explicava que em uma película há uma escala de planos. A planificação, “les enseñábamos que existe una escala de planos, que existe un plano general, un plano medio, un plano americano y un primer plano” (Alicia, 28/04/18). As crianças escolhiam qual plano iriam desenhar. O exercício era feito por meio de teatros com personagens como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho. “entonces hay dos imágenes que están contando algo entre ellas, hay una relación entre dos imágenes, ahí el argumento y después el juego de inventar una película, entre medio de esto, del argumento.” (Alicia, 2018) Elas aprenderam sobre as angulações, o que era uma câmera alta, baixa e normal. Imagens eram entregues para que fossem recortadas de acordo com o ângulo solicitado. Alicia relata que algumas crianças acharam complicado e fizeram o desenho. Em sua proposta pedagógica, o importante era a meninada integrada, se expressando com liberdade, vivenciando o processo criativo, ao mesmo tempo em que encontravam a via favorável para a aprendizagem.

Fresquet (2014), ao apresentar a proposta e as atividades desenvolvidas no ensino de cinema na escola, para professores e alunos, assinala que o ensino da linguagem do cinema ocorre no processo criativo durante o exercício das crianças ao criarem seus próprios filmes, no exercício de ver o mundo e a construção do ponto de vista. Para isso, é preciso ver com atenção para perceber os motivos e sentimentos que propiciam a identificação com o herói ou com o vilão dependendo, por exemplo, da altura da câmera ou dos planos fechados e da luminosidade.

Sendo assim, a construção do ponto de vista se constitui entre o nosso modo de ver, que recorta a percepção a partir de necessidades, de desejos, de memórias, de afetos, de condição sociopolítica, etc e o filme como produto das intenções concebidas na sua criação, impressas na combinação de diferentes possibilidades de linguagens. (FRESQUET, 2014, 75)

Vale ressaltar, que a metodologia de Fresquet é diferente de Vega, porque Fresquet apresenta uma proposta para os alunos e professores criarem os filmes, e Alicia ensina cinema por meio da mirarem as películas, sobre a linguagem e a história do cinema. Dito de outro modo, Alicia ensina cinema, fora da escola e trabalha com os conceitos da linguagem e a história do cine, com a apreciação cinematográfica. Aquelas crianças brincavam de filmar, não utilizavam filmadoras, elas construía as suas com caixas de papelão, não filmavam. Talvez, alguns motivos para a proposta educativa de Vega seja o momento histórico, seu público, a dificuldade do acesso às tecnologias para filmagens. As filmadoras eram caras e pesadas, de difícil manuseio para as crianças. Para a atividade de brincarem de filmar, Alicia esclareceu que planejou teatros, como do Chapeuzinho Vermelho, *Caperucita Roja*, para o exercício com a câmera. Como eram muitas crianças, três meninas vestiam de Chapeuzinho Vermelho, havia o Lobo Mau, a Vovozinha e o Caçador. Às vezes as histórias variavam como Branca de Neve e os Sete Anões, por exemplo, que foi usada em outros *Talleres*. Segundo ela, as crianças aprenderam sobre a estrutura necessária para o trabalho do diretor, o que dirigia toda a filmagem. Na sessão sobre os cinegrafistas, as crianças vestiam os jalecos laranja ou gorros, para se caracterizarem. Havia equipe de sons, com gravadores.

Aquí tuvimos ejercicios de montaje [...] claro entonces hay dos imágenes que están contando algo entre ellas, hay una relación entre dos imágenes, ahí el argumento y después el juego de inventar una película, entre medio de esto, del argumento y del hacer una película fuimos al cine, aquí entre medios fuimos al cine y ellos cuentan en un documental paso por paso como fue la ida al cine, la película se llama Hoy Fuimos al Cine, Hoy Vamos al Cine. (Alicia, 28/04/17)

Acompanhados por Alicia, as crianças percorreram “o país das maravilhas”. Em uma cerimônia cuidadosa, foram convidados a celebrarem o cine: “Hoy Vamos al Cine!”.

Y cuando los niños al final van al cine, ‘Hoy vamos al cine’, es porque ellos han hecho todo este recorrido antes acerca de la imagen y del movimiento. Entonces cuando van al cine es porque ellos saben exactamente a que van, no es un regalo de llegar y llevarlos no más y darle una Coca Cola. (Alicia, 28/04/18)

Imagem 10: Hoy VAMOS AL CINE! (Imagem panorâmica do ônibus do “*Taller de Cine para Niños*”, 1988)



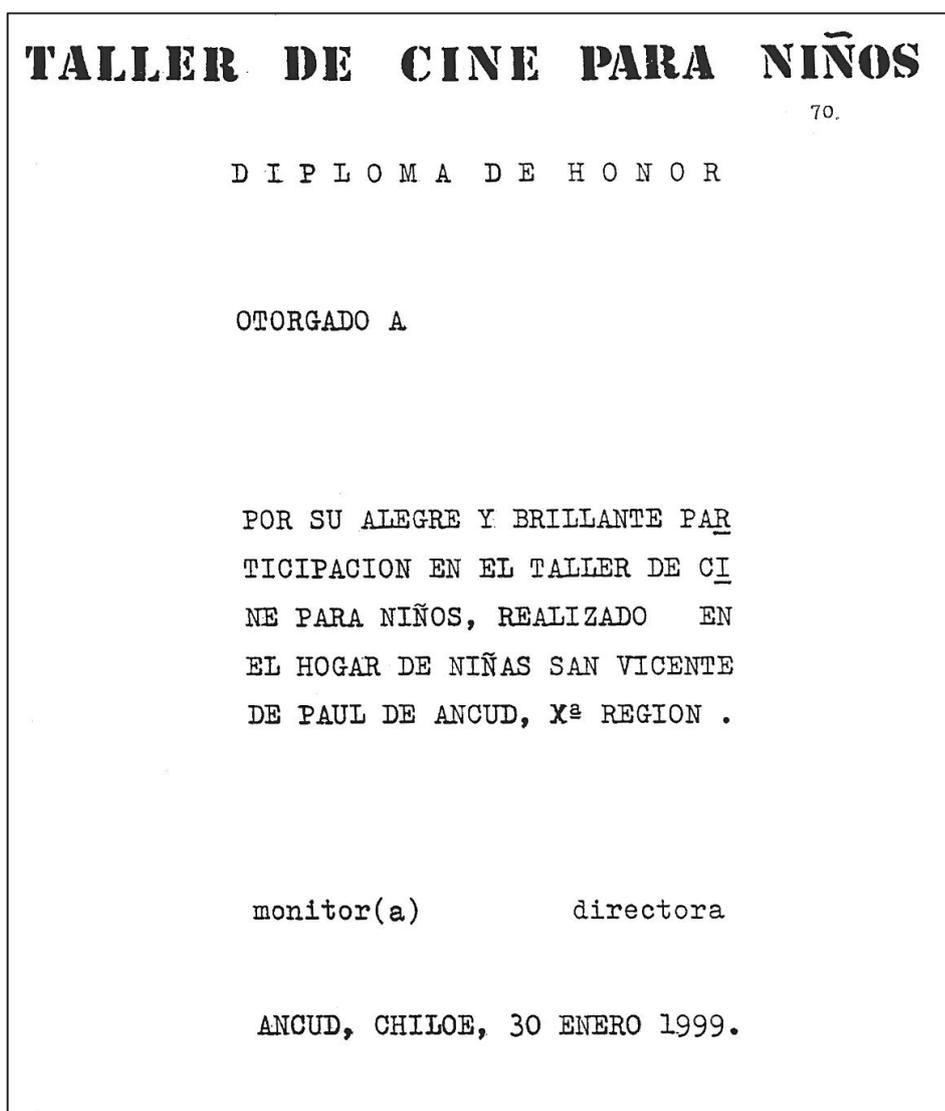
Fonte: Arquivo pessoal de Alicia Vega/Fundación Alicia Vega.

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

O título “Hoy vamos ao cine” possui um significado mais profundo e seria difícil ser acessado. Alicia explicou que, quando criança, um padre muito velho disse que poucas vezes a palavra hoje aparecia na bíblia. O religioso a ensinou que um profeta revelou que um anjo anunciou: “Hoje, nasceu a criança salvadora do mundo”, logo que nasceu Jesus, um anjo disse aos pastores pobres: “Hoje, nasceu o menino Jesus”. E quando Jesus estava na cruz, disse ao ladrão: “Hoje, estará comigo no paraíso”. Então, Alicia criou o título, “Hoy vamos al cine”, como uma retomada desse evento cristão. O cristianismo atravessa as ações de Vega e o *Taller de Cine para Niños*. Havia um amor ao próximo, uma entrega por um projeto que transcendia o cinema, embora fosse um elo importante, o propósito de acolher aquelas crianças.

Entonces el 90-80% de niños que nunca había ido al cine se sienten con que hay alguien que les propone algo concreto. Hoy vamos porque tenemos la plata para pagar el bus, para pagar la entrada, para comernos los helados, para volvernos de nuevo aquí a la población. Entonces esa satisfacción que se da no por caridad, porque yo me agarre unos niños pobres y los lleve a ver películas y les di una coca cola. Porque ellos han seguido ya todo el taller de 5 meses y el hoy vamos al cine se lo ganaron. Esa es mi postura pedagógica, que el que recibe cosas las que sean, intelectuales, materiales es porque se lo gano, porque hizo un trabajo con su compañeros desde un comienzo hasta un fin y su diploma se lo gano. (Alicia, 29/04/18)

Imagem 11: Diploma do “*Taller de Cine para Niños*”, 1999).



Fonte: Extraído do Relatório “*Taller de Cine para Niños*” de Alicia Vega, 2013, p. 70.

A postura pedagógica, destacada por Alicia é, em primeiro lugar, um gesto concreto. O passeio estava garantido, conseqüentemente o prazer, a diversão e a fruição. Ensinava, ao mesmo tempo, sobre o valor do esforço e compromisso das crianças com o *Taller*, essencialmente, por terem trabalhado com seus companheiros desde o início até o fim. Uma das regras para participar e se manter no projeto era o respeito aos companheiros, portanto as crianças que ali estavam cumpriram os acordos. Receberam e compartilharam, tiveram atenção uns com os outros, conseqüentemente, foram generosos, saíram de si, olharam e receberam o outro. Alicia, em sua narrativa, demonstrava que tinha ensinado para aquela meninada a olhar e escutar com generosidade. Parece que ela lançou as sementes e as crianças a cultivaram. Participaram do projeto, compreenderam os significados explícitos e ocultos dos encontros de cinema.

O deslocamento das crianças da periferia para o centro de Santiago, talvez tenha impactado e provocado sentimentos novos, ao olharem pela primeira vez para os espaços de difícil acesso. Alicia relata que as crianças, ao pisarem no cinema, um espaço cultural tão proibitivo a elas, não foram tão impactadas, uma vez que já possuíam a experiência dos *Talleres*, porém, o percurso, a paisagem, as pessoas circulando, a companhia dos colegas no ônibus e as emoções compartilhadas antes, durante e depois do cine devem ter agregado à história da meninada.

História do cinema, brincadeiras, atividades gratificantes permeavam os *Talleres de cine*. Brincar tem sua origem no vocábulo *vinculun* que significa laço, algema, é derivada do verbo *vincire*, que designa prender, seduzir, encantar. E Alicia, ao explicar suas estratégias pedagógicas, como a rotina, os trabalhos manuais, a preparação dos jogos, atividades gratificantes e bem alinhavadas, monitores preparados, o fator surpresa, as películas, o tempo livre para a espontaneidade do corpo, o espaço preparado com cuidado e critério para o conforto e a segurança da meninada propiciava o vínculo, seduzia e encantava a meninada. Em seus relatos, Vega aponta que brincando, assistindo películas, criando o ambiente de segurança e aprendizagem, aquelas crianças foram progredindo, aprendiam, não apenas sobre o cinema, a linguagem, mas sobre si mesmas e sobre o mundo. Vega ensina que a imagem é uma porta que se abre para outras imagens que são atravessadas pela pessoa que olha. Por isso era preciso conhecer bem e, no momento da projeção das películas, era preciso fazer silêncio e acompanhar atentamente. Aqueles *niños* eram levados a se envolverem com as imagens, as narrativas e consigo mesmas. Como espectadores, ela foi ensinando à criançada a estabelecerem associações entre imagens e movimento, imagem e tempo, o real e o imaginário. Vale lembrar que em cada encontro, era abordado um tema e desenvolvidas atividades específicas com

início, meio e fim. Esse formato, segundo ela, contemplava todas as crianças presentes em cada *Taller* e produzia segurança para quem havia faltado e retornado na semana seguinte.

Aqueles encontros de cinema foram gratuitos, com a exigência de participarem crianças entre 5 a 12 anos; serem atentos e atentas; terem compromisso e não faltarem com respeito uns com os outros, pois se

Le falte el respeto a un compañero o a alguno de los otros monitores se va niños para su casa nosotros somos taller, así que el taller te está exigiendo esto, al comienzo todo es muy claro y si tú te portas mal en faltarle al respeto a otro no lo consideras tu igual, te vas para tu casa. Y eso lo saben todos y efectivamente se fueron para su casa unos cuantos. (Alicia, 2018)

A exposição foi montada com trabalhos originais guardados e, à medida que eram realizados, os *Talleres* eram levados para a casa da irmã. Naquela casa permaneceram por mais de 30 anos, retirados somente para as exposições em comemoração dos 10, 25 e 30 anos do *Taller de Cine para Niños*. Era um local seguro, a casa da irmã. Ali ficou guardado parte da história do Chile, desde a Ditadura Militar do governo Pinochet, sobrevivendo a essa parte sombria da história e adentrou ao tempo da democracia, às transformações do país. Não era apenas a pobreza econômica das crianças e seus familiares, havia, também, a tristeza da violência política e ideológica. É possível que Vega, além de contribuir com o processo de emancipação daqueles/as *niños* e *niñas*, buscou resgatar a autoestima, acolher, levar beleza e leveza para elas, ensinar e praticar a dignidade humana.

Os objetos que compunham o acervo, ao chegar à galeria, segundo Manuela Flores (2018), coordenadora da galeria Macchina, estavam em caixas empoeiradas, dando a perceber que eram parte da história do Chile que adentrava aquele espaço, após uma espera paciente, abrigadas de poeira, terra e história. Quiçá aquelas caixas tenham guardado a gestação, o nascimento e as aventuras de um sonho que rompeu o silêncio e criou vida própria. Estava tudo exposto na galeria.

Utilizando estratégias bem elaboradas, Alicia fazia com que aquelas crianças se aproximassem da equipe, das películas, dos apetrechos e das atividades. Todo o material utilizado nos *Talleres*, primavam pela qualidade. Como princípio, tudo que foi oferecido nos encontros de cinema era o melhor que se poderia oferecer.

Aquí le entregamos un autoadhesivo grande, que él mismo lo despega. Todo esto el niño lo hace, ningún monitor le hace las cosas. Él toma el autoadhesivo y no sabe, no sabe por ejemplo cómo se despega esto, entonces el monitor o yo le explicamos: “Mira esto tiene un papelito atrás, tú lo tienes que despegar así, y una vez que lo tienes así, lo pegas donde quieras ahí en tu carpeta y le pones tu nombre”. Hay niños que pescan esto, se le ruedan los dedos y lo

pegan mal. No importa, “aquí hay otra carpeta igual y tú sigue, hasta que lo pegues bien”. Cuando él lo pega bien, en el sitio que quiere, no importa que rompa tres o cuatro, lo pega y pone su nombre. (Alicia, 2017)

Gradualmente, a criançada aproximava-se do mundo do cinema, de sua história e sua linguagem e criaram vínculos com o *Taller de Cine*, desenvolveram o sentimento de pertencimento ao grupo. Entre as estratégias metodológicas utilizadas nos Talleres, uma delas consistia na entrega de uma sacola com uma estampa de uma filmadora e escrito *Taller de Cine*, uma pasta para cada criança e a explicação do que ela devia fazer: colocar um adesivo com seu nome.

Interessante ressaltar que os monitores orientavam a meninada, porém eram elas que colavam os adesivos, mesmo que para isso fosse necessário descartar as pastas até conseguirem. O foco estava no acolhimento, na autonomia e no envolvimento com as atividades dos *Talleres*. Na pasta identificada, elas guardavam os registros. Era um processo com uma sequência em que tudo se encaixava, além do deleite, tudo fazia sentido e deixava indícios que produziam significados para os *niños*. A organização e sistematização dos encontros, o conhecimento e a compreensão das crianças de que havia um diretor, de que o filme era de um determinado país, a pasta com o nome e suas atividades, pertenciam a elas e elas pertenciam àquela comunidade. Ao término de cada encontro, elas levavam para casa, na sacola com o nome do *Taller de Cine*, a pasta com seu nome, contendo os registros, levavam, também, os registros mentais, afetivos, corporais, a esperança, fragmentos do cinema, o gosto da aventura e aquela pasta.

A exigência para todos os participantes do Taller de Cine, inclusive para os monitores era “La única obligatoriedad: comprometerse cada uno a respetar a todos por igual.” (Alicia, 2018). A presença obrigatória, avaliações com notas, tampouco qualquer avaliação sobre o melhor trabalho, o melhor aluno, nada disso existia. A participação era livre, a criança é que escolhia se queria ou não compor o grupo dos *talleres*, no entanto, se optassem por participar, precisava respeitar a todos!

As películas exibidas²² privilegiavam os curta metragens, porque, segundo Alicia, as crianças conseguiam se concentrar mais, além de provocarem mais o desejo de expressarem suas opiniões.

Así, en formato de 16 milímetros, fueron seleccionadas obras de diversos países y directores: Hermanos Lumière, Thomas A. Edison, Emil Cohl, Charles Chaplin, Salvador Giambastiani, Walt Disney, James Parot, Albert Lamorisse, Norman McLaren, Dusan Vucotic, Bert Haanstra, Brétislav Pojar,

22 Dados retirados do encarte da exposição dos 30 anos dos *Talleres de Cine para Niños*, p. 06.

Lotte Reiniger, Héctor Ríos, David Benavente, Ignacio Agüero. (Alicia, 2018)

Seguindo o cronograma²³ dos *Talleres de Cine*, na programación “Hoy vamos al cine”, segundo Alicia, foram escolhidos os seguintes filmes:

Películas de estreno, en formato de 35 mm, como *El caldero mágico*, *La bella durmiente*, *E.T.*, *Mi amigo Mac*, *La dama y el vagabundo*, *La espada en la piedra*, *El libro de la selva*, *Mi pobre angelito I y II*, *Pollitos en fuga*, *Los Simpson*, *Viaje al centro de la tierra*, *La era del hielo 3*, *Los pitufos*, *Mi villano favorito 2*, *Locos por las nueces*, *Intensamente*. (Alicia, 2018)

Imagem 12: Encarte da Exposição “30 años del taller de cine para niños (1985-2015)”, realizada em abril de 2018.



Fonte: Encarte da Exposição “30 años del taller de cine para niños (1985-2015)”, 2018.

²³ Dados retirados do encarte da exposição dos 30 anos dos *Talleres de Cine para Niños*

Em um ambiente seguro, de estímulo à imaginação, criatividade e à reflexão, o erro e a aprendizagem integravam o processo do ensino de cinema e do resgate da dignidade humana.

Otra parte que hicimos fue también la filmación. Cuando todos filman de mentira con cámaras de cartón, filman un cuento que era Blanca Nieves. Entonces llegó una niñita –que era bien negra también– y dijo “yo quiero ser Blanca Nieves”. Entonces dijimos “ya, claro, por supuesto”, y se puso el traje de Blanca Nieves y los niños que estaban ahí le gritaban “Negra Nieves”. Pero a ella no le importó nada, cumplió el sueño de su vida, claro. (Alicia, 17/10/17)

El día que hablamos de los hermanos franceses que habían inventado el cine, ellos vieron una función exactamente igual como la que se hizo en París. Con la exhibición de las seis primeras películas que ellos filmaron. Para eso hicimos una puesta en escena de dos niños hermanos reales que se disfrazaron de hermanos Lumière y que estuvieron ahí recibiendo a los demás, que también iban disfrazados de fines de siglo. Las niñitas con capas de piel y sombrero, y los niños con corbata. Y ellos compraron una entrada..., con la misma entrada que se hizo y la pagaban con billetes falsos, y recibían vueltos de monedas de oro. Luego entraron y se sentaron en una platea exactamente igual a como fue esa primera función. Entonces, desde ahí partimos con películas que le iban dando a ellos una imagen de cómo se fue desarrollando la creación cinematográfica. Vieron los primeros dibujos animados, hicieron un trabajo sobre ellos. Después vieron todas las películas mudas. Les expliqué por qué era mudo y por qué había una forma de que la gente entendiera aun cuando no le podía oír al personaje. Les dije que por eso ellos exageraban los movimientos para que la persona que estaba mirando la película se diera cuenta que estaba enojado y si se reía, se reía más de la cuenta para que uno viera también que estaba contento. Entonces ellos se fueron fijando en estas cosas, después le dábamos otra película, esto que yo les explicaba con la imagen ahí moviéndose. (Alicia, 29/04/18)

Aquela garotada brincava com os jogos, fazia atividades manuais, representava, aprendia sobre as imagens e criava brinquedos. A confecção do taumatópio, por exemplo, foi feita com um papelão cortado em círculo, com uma imagem de gaiola e, do outro lado, um passarinho, ambos presos a dois pedaços de barbantes. Quando as cordas são torcidas rapidamente entre os dedos as duas imagens se fundem, dando a impressão de que o pássaro está dentro da gaiola, resultado da persistência da visão.

“Yo tuve claro que los niños aprenderían una forma de captar una expresión” (Alicia, 2018). A sensibilidade do olhar, a inventividade, a experiência e o conhecimento, tudo isso foi compondo sua metodologia: teatro, fantasias, ambientes caracterizados sobre determinadas épocas. A criançada brincava, encenava, imaginava, era inserida em um tempo e espaço mágicos, em um tempo anterior ao cinema. Vega fazia voltar à história do cinema. Com calma, ela punha na mão da meninada a história do cinema, a vida da época que estava trabalhando.

Os recursos, as metodologias e as películas integravam o espaço da aprendizagem, da interação afetiva entre a meninada, estabelecendo vínculos com o cinema, com os integrantes dos *talleres*. Alicia explica que oferecia àquelas crianças diversas possibilidades de experiências estéticas pela via do cinema: ver, fruir, analisar, compreender, criar, aproximar-se e “tocar” a história do cinema.

Trabalhos manuais, construções de jogos sobre cinema como o taumatrópio, zootrópio e o bloco mágico, fotograma, teatro, brincadeira sobre a história do cinema com cenários, roupas características, exposições com os trabalhos das crianças, intervenção no espaço público: Cuncuna.

As crianças não possuíam, nem tampouco acessavam equipamentos como filmadoras. Elas criavam esses recursos com caixas, papéis, madeiras. Alicia, em entrevista em 16/05/18, argumenta que não queria as crianças distraídas e que possuía a intenção de ensinar com simplicidade. A história do cinema e sua linguagem embrenhavam aqueles encontros com suavidade e inventividade; a criança se envolvia, recebia o melhor, envolvia-se com atividades diversificadas e aprendia a olhar melhor, a fazer silêncio para captar o que o diretor ensinava ou provocava a reflexão, o olhar, o que ele comunicava pela via película.

As crianças que participavam do *Taller de Cine* não utilizavam carteiras individuais, eram mesas grandes e ficavam dispostas uma ao lado da outra, dependendo também do número de participantes e dos espaços disponíveis. “El grupo familiar ha valorizado el apoyo que significa la proposición de una actividad estable, creativa y enteramente gratuita, para ocupar el tiempo de horario extra-escolar” (Alicia, 2018). O tempo de duração dos *Talleres* eram em média 6 meses e no projeto de verão ocorriam durante a semana durante 1 mês consecutivo.

Pedían que fuéramos rápidos para salir al recreo a jugar futbol y nosotros los apoyábamos les dábamos películas cortas y rápido, y chau, al futbol. Entonces, los respetábamos en lo que ellos preferían hacer porque ellos en el fondo eran los dueños del taller, ellos nos daban a nosotros el ritmo y eso yo siempre lo tuve claro. Sí, éramos un servicio para ellos, estábamos haciendo un programa, pero el destinatario era que él nos daba a nosotros el ritmo y eso fue así... Hay niños, bueno para comer también... Eso fue clarísimo. Ahí hicimos prolongaciones de las sesiones de comida, les preparábamos más coctel para que ellos intervinieran. Ellos tenían gorros de chef, tenían pechera, tenían de todo, cuchillos, en fin. Ellos preparaban y tenían cápsulas para meter los dulces. (Alicia, 29/04/18)

Além de preparar todas as atividades de cada encontro, Alicia também preparava o lanche para todas as crianças, não importando o número de participantes. Em dois momentos, nas duas exposições, eles preparavam o coquetel que era servido antes da exposição dos trabalhos para os familiares e a comunidade.

Os monitores que participaram dos *Talleres* receberam orientações de Alicia além de ensinamentos sobre os fundamentos do cinema. Contou com a ajuda de Ignacio Agüero, que ensinou sobre a projeção de películas. Indicou as atividades para cada monitor como expresso por ela:

Y bien, listo. Las reglas han sido con los monitores siempre muy claras: ellos hacen lo que yo les pido y lo hacen bien, porque yo no les acepto que sea a medias o, por ejemplo, a nadie se le ocurre llegar atrasado. El taller empieza a las diez y media, y nosotros ya estamos a las nueve en la población todos a las nueve, pero a las nueve no están llegando así de a goteras. (Alicia, 2018)

Porque ellos se dieron realmente cuenta que nosotros no estábamos valorizando la competencia, eso fue siempre y el trato igual, los monitores tenían una formación que venía de mí, en que yo de partida les decía, como equipo tener monitores a mí me agradó mucho tener gente que provenía de distintas facultades, había estudiantes que eran de filosofía, otros que eran de idiomas, otros que eran de medicina, otros que estudiaban leyes, otros que estudiaban arte, entonces eran de distintas fuentes que había porque ellos tenían mucha conversación con los niños. (Alicia, 2017)

Creo que una parte importante, como responsable de este programa y en la formación de los monitores, fue el factor paciencia. Yo siempre dije: uno no va a ver trabajos perfectos ni comportamientos perfectos, ni atención ni nada, sino que tiene que hacerse de paciencia y esperar que las cosas vayan llegando y que los mismos niños vayan sintiendo en sí mismos que hay un cambio en ellos, pero este cambio se demora y uno no tiene por qué precipitarlo, ni incentivar a que el niño cumpla con todo al comienzo. (Alicia, 18/10/17)

Vale ressaltar que equipe era orientada a não interferir no trabalho de cada criança, “A liberdade é absoluta, permitindo-se inclusive à negativa ao trabalho” (Vega, 2012, p.16). Os monitores eram preparados para receberem e conviverem com aquelas crianças com respeito, conhecimento e acolhimento. Vinculada a esse contexto, a perspectiva educativa de Vega era permeada pelo fator paciência. Para ela, educar exige calma, escuta, orientação clara, respeito às diferenças. Além disso, era preciso ter noção do conhecimento prévio de cada criança, entender e observar o que já sabiam e, a partir desse conhecimento, oferecer novos elementos que impulsionassem a produção de novos significados e novas aprendizagens.

Alicia relata as aproximações com a meninada, seus familiares e a comunidade.

Y eso lo mantuvimos siempre. Había niños en una población, dos hermanos, un niño y una niña, que iban con un coche, con una guagua al taller, porque los dos padres trabajaban y ellos llevaban a la guagua. Ellos estaban encargados, le hacían la mamadera, se la daban a la hora correcta, eran como los padres de esos niños. Eran bien impresionantes, porque lo hacían con una naturalidad enorme. Entonces nos fuimos dando cuenta que estos niños no tenían un espacio así, libre, de diversión, de tener la infancia, tranquila, feliz, de la mayoría de las personas que uno conoce. Y era conmovedor que ellos pudieran disfrutar de estas horas, sabiendo que el más chico, su obligación,

estaba cuidado por otra persona. [...] Porque no solo liberábamos a la madre de tres niños –porque ella podía ir a la feria–, pero a la vez el más grande seguía siendo responsable de los dos más chicos, entonces le quitábamos a los dos más chicos, y ese de siete u ocho años, podía estar feliz, conversar, trabajar, haciendo sus cosas. Y eso para ellos era muy comprometedor, muy fuerte, muy, muy feliz. (Alicia, 17/10/17)

Sin embargo, hay un niñita que nos pidió traer al hermano down. Esa que tenía el hermano de diecisiete años, que si podía ir al taller. Y yo le dije tráelo mañana de visita y aquí vemos. Él se portó muy bien y siguió todo el verano. Era curso de verano porque en el verano no tenía escuela especial, entonces la mamá estaba desesperada porque lo tenía metido ahí todo el día en la casa y no hallaba qué hacer con él. Y él lo más bien, hizo juguetes, dibujaba, no molestó a nadie y tenía diecisiete años. Yo les dije “es una persona que tiene un síndrome, que no es igual que ustedes, así que ojo”. Diciéndoles “ojo” por molestarlos, porque los niños son bien habilosos. Pues no, así que le dije “ojo” y él llegó y lo más bien. Recibió su diploma y todas sus cosas y la mamá nos fue a dar un abrazo a cada uno. (Alicia, 29/04/18)

Cada criança evoluía a partir de suas habilidades por meio do processo de sua reelaboração pessoal, integrado ao ambiente social, culturalmente transmitidos e da apropriação dos significados.

Pero nunca dejamos desplazado a un niño. Ahora, yo le pedí a dos monitoras que eran estudiantes de arte o pedagogía, que se hicieran cargo de los más chiquititos entonces les hicieran trabajos que fueran correspondientes a la edad básica de ellos y no hicieran la tarea completa como los otros. Entonces, con eso ellos pegaban papelitos, aprendían a cortar. Ellas les enseñaron a cortar y entonces, tenían una actividad que siendo la misma que estaba haciendo el grupo completo era al nivel de ellos. Luego hicimos una cosa genial que fue comprarle las tijeras para zurdos, a los niños les gustó mucho esto porque había en todos los talleres un 10% de niños zurdos y no sabían que existían tijeras para ellos y muchos niños diestros pedían tijeras para zurdos para experimentar y no quedar fuera del reparto de las tijeras para zurdos. (Alicia, 29/04/18)

Nenhum a menos. Tudo bem planejado, atendendo às demandas pedagógicas daquelas crianças com os recursos necessários. Alicia se deparou com crianças que cuidavam dos irmãos e, para participar dos *Talleres*, precisavam levá-los. Seria suficiente deixar os irmãos menores ficarem com os irmãos maiores para que eles participassem e, ao mesmo tempo cuidassem dos irmãos? Ela percebeu que não, era preciso proporcionar o tempo para a infância de todos, portanto, democraticamente, todos teriam o tempo livre. Segundo Vega, sua perspectiva está no acolhimento daquela meninada e não, apenas, o ensino de cinema. A proposta do *Taller de Cine* alicerça-se na acolhida, na amorosidade, no respeito, na dignidade dos seres humanos. Não se trata de ensino focado em determinado conteúdo, mas na integração das crianças, no

tempo da alegria e da partilha dos afetos. Ao incluir os irmãos menores, ela garantiu a todos a oportunidade da convivência entre irmãos e amigos. A responsabilidade de zelar pela meninada era dos adultos, como deveria ser em qualquer espaço. Eram crianças, vivenciando o tempo da infância, da fruição, da criatividade, imaginação e do pensamento entrelaçado às suas experiências históricas e culturais. O cuidado era amplo e com rigor, a meninada menor contou com uma equipe específica para acompanhá-la: “Entonces con eso ellos pegaban papelitos, aprendían a cortar, ellas les enseñaron a cortar y tenían una actividad que, siendo la misma que estaba haciendo el grupo completo, era al nivel de ellos” (Alicia, 2018). Brincando e se envolvendo com as atividades dos encontros de cinema, todos estavam inseridos na aventura do cine, aprendendo, criando e brincando juntos.

El taller se transformaba ese sábado en una sala de exposiciones y todo esto lo colgábamos para que los niños vieran ellos mismos colgados sus trabajos y bien puestos con paspartú y todo con sus nombres. Venían los padres, las abuelas y volvían y ahí estaba la exposición. Entonces, después seguía la segunda parte que es lo que está arriba en la segunda sala, que ya es el lenguaje cinematográfico. Ahora, es bonito porque nosotros expusimos siempre todos los trabajos que habían hecho los niños en cada sesión. (Alicia, 28/04/18)

Y eso, en realidad, sí se fue dando, y los niños vieron que ellos tenían su tiempo de maduración, que para cada uno era distinto, pero que ellos mismos comprobaban, que iban mejorando en muchas cosas. Y en las evaluaciones, cuando les pedíamos a los padres la opinión que tenían sobre el taller, muchos ponían al final una nota que decía: “Y les agradezco por la paciencia que tuvieron con mi hijo”. (Alicia, 18/10/17)

Ellos admiraban eso, la paciencia que tuvimos, porque no eran ningunos santos los niños, pero que nosotros habíamos tenido esto abierto de esperar que ellos mismos fueran cambiando, sin imponerles nada. Y se fue dando en todos los talleres. Los niños entraban muy brutos, muy violentos y de patadas entre ellos, pero se fueron haciendo amigos, socios, y terminaron todos. (Alicia, 18/10/17)

Opinión de los padres de Victor Cardenas Pereira, 12 años:

Me siento muy orgullosa de la labor que ustedes han hecho ya que es un proyecto muy importante para la salud y crecimiento de nuestros niños, ya que en parte cambia un poco la personalidad y carácter de los niños. También me siento satisfecha con lo que ustedes han hecho ya que han enseñado cosas importantes que nosotras no hubiéramos podido enseñarles a nuestros hijos, han acrecentado incluso la personalidad y conducta de ellos. (Alicia, 28/04/18)

Los resultados de mayor relevancia observados:

- gratificación constante de los niños;

- notoria subida de la autoestima;
- agrado por el trabajo manual;
- mejoría de hábitos sociales;
- alza de creatividad;
- afinamiento de la percepción visual;
- mejoramiento en la escuela;
- mejoría en las relaciones familiares. (Alicia, 2018)

Os pais e familiares ficavam admirados e agradecidos a Alicia e aos monitores. Para eles se depararem com um projeto de cinema, gratuito, sem nenhum interesse político ou religioso, apenas pela gratuidade e desejo de acolher a meninada e oferecer o ensino de cinema para as crianças era algo muito diferente e inusitado. Diante da miséria, desigualdade social, ausência de direitos era bastante incomum e improvável que aquelas famílias recebessem um programa como o proporcionado pelo *Taller de Cine para Niños*.

A metodologia de Alicia se revela da seguinte forma:

- a) no planejamento, na prática e na avaliação;
- b) na apresentação do cronograma de todo o processo, explicado e entregue para as crianças acompanharem;
- c) na criação de jogos;
- d) na aprendizagem e na diversão;
- e) no respeito e no planejamento, visando ao tempo de cada criança;
- f) no interesse pelo processo e não pelo resultado;
- g) na exigência do respeito entre todos os participantes;
- h) nas atividades manuais;
- i) no tempo para a inventividade;
- j) no trabalho com poucos elementos para a criança não se distrair, no respeito e na generosidade;
- k) no zelo pelos espaços; nas intervenções nas ruas da comunidade;
- l) nas exposições dos trabalhos das crianças.

Há um respeito pela liberdade das crianças que se revela nas regras dos *Talleres*: só participa quem quiser participar; não faltar com o respeito com todas as pessoas que integravam os *talleres*; no momento da película, ninguém podia transitar. Para Alicia, em um ensino bem feito, todos aprendem e quem ensina deve demonstrar como aplicar essa aprendizagem na vida real.

Em consonância com a proposta educativa do *Taller de Cine para Niños*, Migliorin (2015, p. 108) afirma que o encontro com o cinema nos espaços educativos não é para “ensinar algo a quem não sabe, mas para inventar espaços de compartilhamento e invenção coletiva”. É uma proposta de experiência de mundo diante das potências sensíveis e Alicia afirma que sua proposta de ensino de cinema objetivava que aquelas crianças tivessem a oportunidade de desenvolverem suas capacidades humanas, proporcionar a elas o espaço da emoção, da alegria, quiçá, alargar seus olhares sobre o mundo.

2.3 Y los niños todos fuertes, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos... y ahí empezaba

Entonces se fue creando una solidaridad que era muy conmovedora porque lo hacían con mucho gusto y de una manera totalmente natural. Estuvieron así ellos mismos tomando esta manera de trabajar que era un trabajo riguroso pero al mismo tiempo entretenido. Alicia

Entre as entrevistas realizadas com os monitores e Agüero a metodologia do *Taller de Cine para Niños* entrelaçava-se à sensibilidade e inventividade de Alicia. Há um feixe de relações que atravessa a história desse projeto, entre eles o envolvimento afetivo de cada integrante acompanhou aqueles encontros de cinema. Serão apresentados os fragmentos dos olhares de pessoas que caminharam com Alicia e, pela janela do Trem/Taller, miraram seu fazer pedagógico.

Imagem 13: Montagem da Exposição “30 años del Taller de cine para niños (1985-2015)”, 2018.



Fonte: Galería Macchina. Foto: Verônica Azeredo

2.3.1 Tan bien armada la estructura del taller que ya sabe cómo ir mejorándolo con pequeños toques - Miradas

Dentro das entrevistas realizadas com monitores e amigos, aproximando da perspectiva de Alicia, destacamos alguns relatos:

Es una constancia, una perseverancia en lo que ella quiere (...) y también inventar esto de la nada, porque en el fondo ella inventó una pedagogía, una metodología, que es limpia, que uno lo ve desde cuando llegan al taller hasta cuando se van. O sea, parte de lo que es la imagen, que es esto, y muestra la imagen del membrillo, y dicen, un membrillo, y después muestra el membrillo y dicen y esto ¿qué es? Un membrillo y bueno, ¿cuál es el membrillo? Este, ¿y este qué es? Ah, la imagen y ah, ahí ya hay... Entonces, todo es paso a paso para entender el cine, va así: primero una imagen y después, cuando entienden que es una imagen, ¿qué pasa si ponemos dos imágenes? Así, pa, pa, se sobreponen, y ahí después tres imágenes, ya y ahí, cuatro imágenes, y después el librito. Entonces, como que va desde que los niños llegan de ver una imagen hasta que terminan viendo una película, que es la concuna. Entonces, como que ella inventó esta metodología que es muy bonita. Lo que hace el cine, que une imágenes importantes para la película completa, una imagen no hace la película completa, hace parte de la película, entonces como que los niños también van entendiendo eso. O sea, de que una película son muchas imágenes entonces él hace una, el del lado hace otra, y todos después las ponen una junto a otra y hacen una película. Entonces, también hace un trabajo en conjunto en el que todos aportan con lo suyo para lograr una obra común. Toda esa metodología la inventó ella y la fue puliendo con los años así. Pero encuentro muy buena esa analogía de lo que es una

película con lo que son los niños en la sociedad, bueno un curso, que cada uno es individual pero juntos hacen algo más grande. (Contesse, 02/05/18)

Sí, en esta película que yo te decía *Crin Blanco* que es este de un caballo, tienes que verla, un caballo blanco en la comarca francesa, un caballo blanco que anda corriendo solo que se arranca y están los jinetes que quieren cazarlo y hay un niño que se enamora del caballo y él logra enlazar el caballo antes que los otros. Después, los otros se lo quieren quitar y este niño en una escena de la película mata a un conejo con una onda y se lo come, lo asa, hace un fuego y cocina al conejo y se lo come. Entonces, a Alicia le gustaba siempre después de esta película hacer un asado, un churrasco como para que los niños vieran al conejo que se comían en la película, ellos también se comían después su asado. Esos son los detalles que son tan bonitos del trabajo que ella hace relaciones de cosas por aquí y cosas por allá. Y cómo se van puliendo los juegos poco a poco, con el paso de los años, cómo se va mejorando la metodología, hay juegos que se hacían al principio que dejaron de hacerse, otros que fueron apareciendo. Al final fue tomando mucha más importancia la puesta en escena, cuando se filmaba la caperucita roja o la bella durmiente y que todos los niños participaban, unos como actores. Fue cambiando mucho el taller de cosas que aparecían, pero ella siempre tenía esa visión, si algo no funciona, ¡pam!, lo cortaba. O sea, esto: hay un asado en la película y yo creo que debió haber sido un niño que quizás le dijo “oh, qué rico sería comerse un asadito” y ella “ah, vamos a hacerlo”. Entonces, es muy bonito eso como está, ve algo por aquí y dice lo vamos a usar para los hermanos Lumière, para la actividad de los hermanos Lumière; descubre otra cosa y la vamos a ocupar para esto, ¿entiendes? Y como tiene de todo, tan bien armada la estructura del taller que ya sabe cómo ir mejorándolo con pequeños toques (Contesse, 02/05/18)

En la mañana se hacía el dibujo de la cuncuna, creo, y durante la misma clase después se pegaba en este género rojo que era de muchos metros. Y ahí los niños se ponían de abajo, salían a dar una vuelta por la manzana que también era una sorpresa para los niños salir del taller y salir como con esta actividad que van saludando a los vecinos, van saludando a la gente. Había un niño que era la cabeza de la cuncuna, finalmente era el más grande y él a veces quedaba como con... y claro había niños tímidos que no querían hacerla, pero los niños que se atrevían después se sentían orgullosos de haber sido la cuncuna. Sí, porque era un recorrido, no sé... cómo de 15 minutos. 20 minutos, quizás. Caminando entonces la cabeza es la que va llevando todos los niños es como el que manda. (Orvalle, 2018)

Todos los trabajos de los niños, durante treinta años, que todo fuese... que después de cada taller existiese un informe, entonces un informe donde se explican cómo se llevó a cabo el taller, las metodologías ocupadas, la introducción, entrevista, es decir, hay una rigurosidad por los detalles. Cualquier persona que no entienda eso, no va a entender nada del taller, porque el taller no es ir y mostrar una película, el taller es todo, el taller es planificar un proceso que va a durar meses, hacer un informe, preparar el material, que nadie se quede sin material, tener un equipo de monitores que va a estar yendo. Y un compromiso de parte de las instituciones que reciben el taller, algo en lo que Alicia era muy insistente era en que la institución que recibe el taller, sea un colegio o una iglesia no le fallara. (Riffo, 2018)

Alicia criou tudo do zero. O *Taller de Cine para Niños* é um projeto que nasceu do propósito de Vega de se dedicar às crianças pobres chilenas e contou com sua inventividade, seu conhecimento e o rigor que permaneceu por 30 anos, é um projeto original. Ela criou um projeto de ensino de cinema para crianças pobres. O projeto, os princípios, a metodologia e o público compõem uma proposta audaciosa de uma professora de linguagem de cinema. Como propor um programa de cinema para um público com quase nenhum acesso aos bens culturais? Crianças que passavam fome, roubadas de direitos fundamentais se aproximaram da arte. A crença no papel transformador do cinema impulsionou Alicia. Como, também, revelado pelos monitores, em locais desoladores, ela cria uma metodologia para levar àquelas meninas e meninos a possibilidade de um mundo possível, um mundo a ser construído, vislumbrando não apenas o prazer e a alegria de cada encontro com a arte, mas a ampliação do olhar para eles mesmos e para o mundo que não está determinado e acabado.

Como afirmado por Contesse (2018), o *Taller de Cine* é um projeto bem planejado, com clareza do processo educativo. Recursos variados, material de boa qualidade e metodologia diversificada. Alicia, gradativamente, fornecia elementos e atividades para as crianças conhecerem o processo, a história e a linguagem do cinema. O que é uma imagem? Entender o que é uma imagem e gradativamente novos elementos eram apresentados. Embora complexo, exigindo empenho diário para a realização dos talleres, Alicia oferecia, em cada encontro, leveza, alegria e paciência entrelaçadas a estratégias que instigavam a curiosidade e a imaginação daquelas crianças. Passo a passo ensinava sobre a história e a linguagem do cinema até chegar à película, desvelando os segredos do cinema, sem perder a magia que o atravessa. Sabor e saber, os sentidos aguçados diante da película. Em um dia, surgia o assado, na outra um violinista. O fator surpresa surgia nos encontros. Interessante pensar que os alimentos vistos na TV, inacessíveis para aquelas crianças, alguns se tornavam reais, como o assado, visto na película. Contesse (2018) reafirma que o olhar atento dessa chilena e as reações daquelas crianças faziam com que ela alterasse a metodologia e, também, o acesso a novos materiais, novas ideias. A proposta metodológica do *Taller* é voltada para a educação como formação humana, como cultura.

Riffo, chama a atenção para os registros dos *Talleres* realizados por Alicia, antes, durante e ao fim dos *Talleres*. Tais registros, além de guardar a história dos encontros, eram instrumentos de avaliação e mudanças metodológicas caso ela julgasse necessárias. Riffo, também, destaca o rigor de Alicia não, apenas, consigo mesma, mas também com os monitores e com as instituições que sediavam os espaços para a realização dos *Talleres*. Rigor esse que se entrecruzava com um método diversificado que abria caminhos para o ensino de cinema

para crianças e que exigia o envolvimento e compromisso de todos que queriam contribuir com a proposta educativa de cinema para crianças. Conhecer exige tempo, paciência, aprimoramento das habilidades por meio da reelaboração e produção de significados e Alicia, segundo ela própria e os monitores, embrenhava-se nessa proposta, levando para aquela meninada uma experiência de mundo própria da arte, onde o pensamento e a criação se encontravam e se conectavam a novos fluxos e ritmos.

O *Taller de Cine* ganha as ruas da comunidade.

Entonces, ellos llevaban estos trozos de películas y miraban ahí lo que era un fotograma y como este fotograma se repetía, hicimos en este momento la Cuncuna y fue que cada uno pintó un fotograma con un tema que se elegía entre todos. Ellos siempre eligieron el tema de lo que estaba ocurriendo en el país, en la película *Cien niños...* eligen las protestas porque a ellos los estaban allanando en ese momento, pero más adelante eligen un tema como los juegos olímpicos, el campeonato de futbol, el terremoto. Todo lo que estaba pasando en el país ellos lo ponían y si la mayoría quería, ese era el tema que todos dibujaban. Entonces una vez que ellos hicieron cada uno su fotograma y salimos a pasear por toda la población y salía la gente a mirar, los aplaudían, ellos pasaban con estas cuncunas que eran larguísimas y hacíamos la primera exposición. (Alicia, 28/04/18)

Como, também, apontado por Orvalle (2018), Alicia criava metodologias diversificadas, entre elas, inventou a cuncuna. As crianças criavam o fotograma com o tema que o grupo elegia e desenhavam sua história. Esses fotogramas eram colados, criavam uma centopeia, “cuncuna”, a meninada entrava debaixo dela e fazia intervenções nas ruas do bairro. Eram momentos de brincadeira e exposição das atividades que elas criavam, além de interagirem com os colegas e com a própria comunidade. Mostravam o espaço de pertencimento: o *Taller de Cine para Niños*. A proposta pedagógica de Alicia proporcionava para aqueles *niños* o sentimento de orgulho, alegria e pertencimento ao *taller*. A arte ganhava as ruas entrelaçada às histórias daquelas crianças e do próprio cinema. Pela via de uma ação coletiva se extraía o sentimento do mundo.

O tema que seria o fio condutor para as histórias que as crianças desenhariam no fotograma em tamanho ampliado, foi definido coletivamente. Posteriormente, eram colados em um pano vermelho, com uma criança maior à frente, vestida com uma cabeça representando uma centopeia, com letreiros grandes escrito *Taller de Cine*. Uma grande centopeia, com as crianças por debaixo do pano, percorria a comunidade. Uma centopeia colorida, com fotogramas feitos pelas crianças, que participavam dos encontros de cinema, ganhava as ruas da comunidade. Era uma intervenção artísticas no espaço público. Aquela centopeia com seus inúmeros pés, parece ser uma forma estratégica de Alicia para demonstrar àquelas crianças do que eram capazes e para serem vistas e admiradas pela comunidade. Significavam momentos

de alegria, arte e orgulho coletivo. Como vagalumes, a meninada aqueles espaços iluminavam. Em gestos de gratuidade as crianças eram acolhidas. Elas mereciam o encontro com o cinema, aquelas crianças precisavam se encontrar com o cinema. Seria bom para elas. Vega tinha essa sensibilidade e compromisso, com os quais sabia envolver a equipe de trabalho.

O que revela a metodologia de Alicia? De acordo com Agüero (2020)

En toda la película, lo que se ve es un inmenso amor de Alicia hacia los niños. Y esa cuestión parece ser fundamental en la pedagogía. Es decir, ¿cómo plantarse delante de niños si quien está ahí delante no los ama? Esa es una cuestión central en la pedagogía de Alicia y ese amor está muy bien expresado. Ahí también hay un talento especial: no basta amar a los niños, hay que saber cómo amarlos. Esa es la sabiduría de Alicia, pienso yo, en la forma en que expresa su amor. Ya lo dije antes: eso está en el alto nivel del diseño del taller, en la forma rigurosa de ejecutarlo. Un rigor que tiene que ver con las exigencias que Alicia les hace los niños, a sí misma y a los monitores. Y con el método. Digamos que Alicia está haciendo pedagogía por muchas partes a la vez. (Agüero, 2020)

Ella está haciendo pedagogía cuando antes de que lleguen los niños la sala está perfectamente preparada. Está haciendo pedagogía cuando, al pasar una película, la sala está completamente a oscuras, no entra ni un hilo de luz, ahí está haciendo una gran pedagogía. Luego, es muy pedagógico también que después de pasar la película, ella no hace un cuestionario a los niños sobre lo que entendieron y no entendieron. No, ella mostró la película y los niños la gozaron. Y eso es todo. Porque eso quedará en la mente de los niños. Las películas quedan en la mente sin necesidad de analizarlas, sin necesidad de sacar un provecho particular de ella. Digamos, el hecho de ver una película en condiciones óptimas de luz y sonido ya es pedagógico. Por supuesto, también está la curaduría de Alicia en cuanto a la elección de las películas que va a mostrar a los niños. Luego está la cuestión de darles a conocer el programa completo del taller. Los niños tienen desde el primer momento conocimiento de todas las sesiones, desde la primera hasta la número veinte. Y es muy pedagógico que eso se cumpla tal cual está ahí desde el principio. Luego, está la preocupación de Alicia por los niños. Cuando un niño se enferma, Alicia va a su casa a preguntar por qué no ha ido al taller. Es decir, el niño siente que hay alguien que lo quiere y que no le pide nada a cambio. También es pedagógico que no haya evaluaciones. En el taller no hay notas finales, no hay evaluación sobre el comportamiento de los niños. A mí me parece que eso también es muy pedagógico porque es una forma de mirar la educación de otra manera. Mirar la escuela de otra manera. Entonces, es muy interesante estudiar todo lo que hace Alicia desde múltiples puntos de vista, porque hay pedagogía en todo lo que hace. Creo que eso es lo que atrae de la película: el saber que siempre hay más de lo que uno ha visto. (Agüero, 2020)

Ao mencionar a película *Cien niños esperando un tren*, Agüero²⁴ reflète sobre a pedagogia de Alicia e a seriedade de sua metodologia, destacando que ela conversava com as

²⁴ Seminário Cien Niños Esperando un Tren, com participação especial de Ignacio Agüero, em 06/11/20.

crianças de igual para igual, não havia uma linguagem infantilizada com aquelas crianças. Ele aponta o rigor de Alicia em todo o processo de aprendizagem, inclusive com os monitores, destacando que muitos monitores se tornaram profissionais bem sucedidos, no entanto permaneceram ao lado de Alicia, por acreditarem na proposta, por admirarem e perceberem a dimensão dos *Talleres* e o respeito por aqueles niños. Alicia chamava a atenção dos monitores, quando necessário, atenta aos princípios e à proposta pedagógica. Ignacio evidencia o amor de Vega por aquelas crianças e destaca que esse amor foi o alicerce daquela aprendizagem sobre o cinema.

Difícil distanciar o pensamento freiriano da proposta educativa de Alicia, considerando os seus depoimentos, dos monitores e de Agüero e a radicalidade amorosa dessa chilena por aquelas crianças oprimidas, roubadas de direitos. A metodologia do *Taller de Cine para Niños* transborda o rigor e a amorosidade indispensáveis para quem se dispõe a educar, seja no espaço escolar ou nos espaços informais como a proposta de Alicia, que ensinou, inclusive, em capelas. Freire (2005, p. 27) afirma que, para o educador, é indispensável a amorosidade pelos educandos, com quem ele se compromete com o processo formador. Essa foi a entrega de Alicia, ao criar e levar para os espaços de extrema pobreza, o ensino de cinema. Para o tempo de fruição, pela via das películas e para o tempo de suas infâncias; o tempo para a invenção e reinvenção do mundo, com o mundo e com os outros, como Freire afirma. Alicia, em sua busca esperançosa de transformação e ampliação do olhar daquela menina e sua convicção no papel transformador do cinema, nos lembra o pensamento freiriano. Em sua inquietude e busca permanente em proporcionar métodos que viabilizassem a compreensão e os significados para aquelas crianças, também, nos remete ao ensinamento de Freire (2005, p. 13) ao afirmar que, “quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender, participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade”.

A amorosidade que atravessa a relação de ensino-aprendizagem, em uma prática de respeito e na receptividade entre o educador e os alunos, como apontada por Freire (2005), caracteriza o fazer pedagógico de Vega. Ela não quer que as crianças aprendam a fazer cinema, quer a criança brincar, que aprenda sobre a história e a linguagem do cinema. É uma concepção do cinema como a ordem da emoção, fruição, força, beleza e arte. Alicia oferece o que possuía: o conhecimento do cinema, convencida de que o cinema iria melhorar a vida daquelas crianças. É uma educação do olhar e não da técnica do cinema.

2.3.2 Es puro amor de Alicia por los niños - Miradas de Ignacio Agüero

Agüero, além de aluno, tornou-se amigo de Alicia e participava das atividades que Vega fazia fora da universidade, como por exemplo, o Cine Foro Escolar, projeto que oferecia aos estudantes de escolas particulares católicas e escolas públicas²⁵ para salas de cinema. Eles assistiam às películas selecionadas dentro da programação de Alicia, logo após, discutiam sobre o filme. Depois de muitos anos, segundo Ignácio, ele percebeu que acompanhava Alicia, no entanto não tinha nenhuma atividade. Qual seria o motivo de Alicia para convidar Agüero? No *Taller de Cine para Niños*, Ignácio a ajudou na formação do curso para os monitores do *Taller* como relata:

Era muy rigurosa la preparación, como oscurecer la sala, que no entrara una gota de luz, porque la proyección tenía que ser a sala oscura. Bueno, eso y luego vinieron los talleres de cine en que ella me pidió que fuera a filmar el último día del primer taller que hizo. Cuando fue el evento de clausura del primer taller, cuando entregaron premios a los niños y estaban todos los padres, el evento final, ella me pidió que fuera a filmar, y filmé un rollo de película (...) y cuando filmé eso es que me di cuenta que yo tenía que hacer una película sobre el taller. Entonces el taller siguiente lo filmé entero, que era el tercer taller que hizo en una población (...) en el año ochenta y siete, y ese lo filmé e hice la película, (Agüero, 2018)

O rigor. Palavra marcante nos relatos e fazeres de Alicia, atravessa, também, o relato de Agüero. O amigo afirma que se apropriou desse ensinamento e incorporou-o em sua prática. A proximidade entre eles resultou no convite para que Agüero filmasse a exposição dos trabalhos daquelas crianças no final do *Taller de Cine* de 1985. Na primeira filmagem, Agüero observou que os materiais utilizados eram de muito boa qualidade e bonitos. Em seu relato, há indícios de que o amigo, enxergou o que estava diante dele, aproximou-se da forma como Alicia via aquela criançada, o zelo, o rigor como realizava aqueles encontros de cinema. Além da formação, do gosto, da forma rigorosa em todos os detalhes, inclusive no material e na forma de ensino, ele constatou que havia uma amorosidade que banhava os *Talleres*. Aquela professora de linguagem cinematográfica ensinava à garotada que frente à criação, somos todos iguais. Agüero, se comoveu, pediu para filmar todos os encontros. Em 1986, filmou todas as sessões do cine. Ao concluir, nasceu o primeiro fio de luz do *Cien niños*

²⁵ O Cine Foro Escolar era um projeto para alunos de escolas particulares católicas e Alicia aliou, a esse projeto, estudantes das escolas públicas da periferia, que participavam no dia seguinte, com a mesma programação. Esta experiência culminou no nascimento do *Taller de Cine para Niños*.

esperando un tren. Em 1987, ele filmou os *Talleres* na Capilla Espíritu Santo, da população Los Hermidas. Participaram 187 crianças, 108 meninos e 76 meninas, tendo esse documentário sido lançado em 1988. O espaço sagrado se entrelaçou ao mundo laico da criação, ao espaço da arte. Durante vinte e cinco sábados, aquela capela era desmontada e os integrantes do *Taller de Cine* entravam no espaço. Naqueles encontros, eram desvelados outros mistérios. Ali era permitido escapar e se aproximar de outras verdades. A comunidade do *Taller* fazia daquele lugar uma morada, onde partilhavam o acolhimento, a imaginação, a alegria e se afirmavam como seres humanos, como demonstram as cenas do documentário *Cien Niños Esperando un Tren*, de Agüero.

Yo era un amigo ya, de ella, y entonces me fui sumando a las cosas que hacía Alicia fuera de la universidad. Ella hacía Cine Foro Escolar, llevaba estudiantes de las escuelas, públicas, les llevaba a un cine, y llenaba los cines una —por lo menos una— vez por semana de estudiantes de escuelas públicas y les mostraba una película, luego hacía un Cine Foro con ellos, era, fascinante. Entonces yo era un ayudante de ella, pero recuerdo que... es curioso, ahora me doy cuenta que yo no hacía nada. Yo estaba cerca de Alicia, me tenía cerca, porque en el fondo yo creo que Alicia quería que yo estuviera cerca de todo eso, que mirara, pero yo no tenía una responsabilidad, algo en particular, ella organizaba todo. (Agüero, 2018)

Quanto ao fato de Alicia sempre incluí-lo nas atividades do Foro Escolar, Ignácio compreendeu que, com isso, sua professora estava, silenciosamente, aprimorando seu olhar e sua sensibilidade. Ao percorrer um espaço pobre com trabalhos elegantes, preciosos, Agüero percebeu que a oferta de uma atividade em um local pobre não pode ser com descaso, tampouco disponibilizar material e atividade modestos. O olhar e o fazer de Alicia focava em realizar o melhor, tanto materialmente, quanto intelectualmente, era um respeito absoluto por aquelas crianças. Além do rigor e sua inventividade, Alicia ensinava em sua prática educativa, sem precisar expressar verbalmente, sobre o cuidado com os seres humanos e a potência do cinema. Ela demonstrava com gestos e atitudes que a beleza e a sensibilidade são elementos constitutivos do sujeito e não podem ser negados ou negligenciados ao ser humano.

Y de ahí en adelante he seguido con Alicia, vinculado a todos los talleres que hizo. Y muy cercano a ella como alumno, luego como exalumno y luego como amigo, amigo siempre en la calidad de discípulo. Esto consistía en ir a su casa mucho. Y sus casas eran... conocí la casa anterior donde vivió, que era muy cerca donde vive ahora, que es una casa preciosa también. (Agüero, 28/04/18)

A cadência da voz de Agüero, o olhar afetuoso e repleto de admiração aparentava o resgate de lembranças significativas, de proximidade e aprendizagens que saltitavam a sua

frente. Agüero enfatiza que naqueles *Talleres*, crianças com comportamentos difíceis, como a própria história delas, integravam as turmas e Alicia se relacionava com elas, não como uma adulta e uma criança, mas como ser humano para ser humano, de pessoa para pessoa.

Havia rigor, no entanto, o amor era infinito. Tudo que presenciou foi amor. Não havia nenhuma obrigatoriedade ou necessidade de prestar contas a alguém sobre o *Taller*. O que se via era puro amor pelas crianças:

Todo lo que se ve en el taller es puro amor de Alicia por esos niños. Digo, no hay otra razón para que Alicia haga esos talleres de esa manera, porque son talleres donde ella no tiene que rendirle cuentas a nadie (...), entonces es una exigencia de ella misma por sí misma, ante los niños, y eso es muy lindo en verdad. Sí, yo creo que se percibe también, porque ella cuando les dice a los niños, les enseña las partes de una película, una parte grande una parte pequeña, una escena, una secuencia, un capítulo, les muestra el Quijote de la Mancha, entonces ella dice, este es el mejor libro escrito en lengua castellana. (Agüero, 28/04/18)

Ignácio entende que a exigência de Alicia inicia-se com ela mesma. Há um compromisso com as crianças por gratuidade, por ela entender que é o certo a fazer. Levar o melhor livro da língua espanhola, segundo ela, não foi um mero detalhe, era o melhor livro, por isso o levou. O ponto basilar era fazer e levar o melhor para aquela garotada. A ação pedagógica de Alicia, aproxima-se do pensamento freiriano (2005), ao enfatizar que ensinar é criar possibilidades e não, transferência de conhecimentos. Na amorosidade, no acolhimento por aquela meninada, Vega viabilizava espaços e relações que promoviam e criavam possibilidades porque, ao acolher cada criança, ela reconhecia o outro como um igual, que podia pensar, sentir, avaliar, emancipar-se porque se assemelhavam em dignidade e capacidade cognitiva. Prosseguindo em sua narrativa, Agüero enfatizou:

Cuando les enseña el trávelin, ¿no? Lo hace con los mismos materiales, eso es lo que creo que también tiene la pedagogía de Alicia, que se ve en la exposición. Alicia, sin darse cuenta tal vez, ella hace arte, por ejemplo, el paseo de la cuncuna por las calles de la población, eso, era una acción de arte, una acción de arte, que no está presentada como la obra de un artista, pero lo es, es increíble es decir, así como... no sé, hay intervenciones en espacio público. (...) Intervenciones en espacio público pero de un sentir increíble, sacar a los niños por la población a través de una cuncuna que es la película que ellos han hecho en papel, porque no pueden hacerlo de otra forma, y la exhiben en la población en la forma de una cuncuna. Es una cuestión enorme ¿no? Muy grande, y nadie dice que ella sea una artista y ni ella tampoco lo presenta como una obra de una artista, pero es la obra de un artista, claro. (Agüero, 28/04/18)

Há uma inventividade na proposta pedagógica de Alicia e chega a lugares que rompem com a lógica da seleção de quem pode ser visto e ouvido. Não estaria Alicia, nesses espaços públicos, desafiando a lógica de subordinação como assinala Rancière? Nesse movimento de levar a arte para as comunidades pobres, essa chilena, estava promovendo mais arte, oferecendo mais uma parte, para aquele sem parte. Alicia deixa a impressão de estar acompanhando Rancière ou seria ele que a acompanhava? O que se percebe é que naquele passeio da criançada havia uma ruptura com a forma de pertencimento, política e estética que desfilavam nas ruas. A arte podia ser criada, anunciada, comentada e vista por todos. A meninada do *Taller de Cine para Niños* ocupava espaços internos, privados e públicos. Agüero supõe que, talvez, Vega, não tenha percebido com muita clareza, como a atividade da cuncuna, uma centopeia²⁶ _porque possuem muitos pés_ era uma intervenção artística, uma pedagogia que levava a arte para o espaço público. No entanto há fortes indícios de que Alicia possuía clareza em seus planejamentos e decisões.

Cordillera de los Andes, entonces ponían los carritos, mira el carrito era este, este era el carrito, con la cámara encima. Supón que esta haya sido la cámara. Mirando para acá, la cámara avanzaba así, y acá estaba una hilera de cámara de fósforos con la Cordillera de los Andes. (Agüero, 28/04/18)

As caixas de fósforos se transformaram em uma bela fotografia, um belo cenário das Cordilheiras dos Andes. Aquelas caixas de fósforos, com a fotografia da Cordilheira dos Andes que, provavelmente, tenham representado, apenas, caixas de fósforos, transformaram-se em uma criação de arte. A marca da sensibilidade de Alicia, segundo seu amigo, integra a personalidade dessa mulher chilena, que é muito séria, rigorosa, afetuosa, acolhedora, no entanto causa receios de algumas pessoas por ser também muito categórica. Mas quem se aproxima conhece o grande senso de humor e riso fácil de Alicia. Ri com muita intensidade e tem muitos amigos que são muito queridos e admirados, como afirma Agüero.

Es muy querida, admirada entre los jóvenes, le reconocen una entrega, reconocen en ella a una persona que se entrega a causas nobles, lo cual es cada día más escaso. Nadie se entrega ya, nadie, a nada. Entonces en los jóvenes alcanzas a percibir eso ¿no?, de una persona que se entrega con todo, y con belleza, con calidad, porque todo lo que rodea a Alicia es bello, tiene belleza. Eso también a los jóvenes los atrae mucho, es poético, pero al mismo tiempo es muy efectivo, es muy eficiente. Bueno, y la gente se va maravillando con ella. (Agüero, 28/04/18)

²⁶ A explicação do nome foi narrada por Eduardo Vilches em 29/04/18 sem gravação.

Nos fazeres de Alicia, sua sensibilidade, o rigor e a inventividade se manifestam, contudo, a característica que sobressai nessa chilena é seu radical respeito pelo ser humano. O que se revela nessas histórias de Alicia que atravessaram sua postura ética, política e estética? Agüero pondera que o período da doença de Vega contribuiu para que ela refletisse intensamente, observasse, ouvisse as pessoas e, principalmente, o pai e aprendesse com ele. Ignácio prossegue:

Tuvo mucho tiempo para pensar, observar, profundizar, y también creo yo que fue importante para ella, yo le he escuchado, su padre. Su padre fue muy importante, ella aprendió mucho de su padre, ella practicó la admiración y la entrega también por él, por su padre. Lo que no sé bien de ella es cómo se origina su ser católico, su relación con la iglesia católica, la doctrina católica. (Agüero, 28/04/18)

A relação entre pai e filha parece ter sido um fator relevante na formação de Alicia, além, também, de toda a relação familiar. A influência do catolicismo, herdado da família de origem, também, se manifesta na narrativa de Veja. Sua relação com a igreja, os trabalhos realizados, a amizade com os padres obreiros contribuíra na sua trajetória. Agüero expressou com admiração a energia e a memória incrível de sua amiga e sua gratidão em ter participado de sua vida. Ignácio adentrou as portas da casa de Alícia, um espaço infinitamente maior que a sala de aula, tornou-se discípulo, amigo presente na história dos *talleres de Cine*.

Ao ser perguntado sobre a pedagogia e metodologia no *Taller de Cine para Niños*, imediatamente, respondeu que o amor tem um lugar muito importante na metodologia de Alícia. Contou que uma vez, ela expressou seu amor por Jesus e percebeu que ela concretamente vivenciava esse sentimento, amando o próximo. A religiosidade de Alícia emerge com delicadeza e consistência na fala e no olhar do amigo, resvalaram e penetraram no espaço que compartilhávamos naquele momento. Em suas lembranças, entre as pausas silenciosas, era possível compreender que os laços de amizade entre eles guardam histórias de emoção e cumplicidade.

Para Agüero, o amor ao próximo ganhava uma roupagem no rigor com que Alícia fazia o *Taller*. Uma vez que, segundo ele, o rigor sempre significou para Vega, não falhar, não falhar nunca com os outros, sempre dar o melhor. O trabalho realizado para a meninada era permeado de atividades interessantes e acolhida. Não eram atividades de uma classe comum em que se destaca a base teórica. Ela, “llega con unas cajas llenas de cosas, y ahí hay cosas que ella tiene muy bien preparadas para cada sesión y entonces ella es responsable de que el niño nunca deje de entretenerse en la sesión” (Agüero, p. 21). Outro aspecto importante era que, ao final de cada *Taller*, a criança fazia alguma atividade, demonstrando o que havia aprendido e isso lhe

dava orgulho. Em cada seção, a meninada passava bem, brincava, sentia que era valiosa, pelo menos uma vez, independentemente do que tinham em casa. A criança oprimida e violentada em sua dignidade, toda a semana, experienciava seu valor e resgatava sua dignidade, “, “El objetivo del taller es que un niño se sienta persona por lo menos una vez durante su infancia, yo creo que ese es el propósito del taller” (Agüero, 28/04/18). Ao dizer que tudo era muito bem preparado e que isso requeria muito rigor, ele não conseguiu esconder sua emoção!

El rigor tiene que ver con eso, con acoger un niño. Acogerlo significa cumplir todas las cosas que se prometen: estar siempre ahí, llegar al final de lo que se ha prometido, cumplir, nunca fallar, y eso ha sido siempre así en los talleres. En el caso de la pedagogía de Bergala —en ninguno de los dos, ni en Bergala, ni en el de Alicia—, el propósito no es convertir a los niños en cineastas, pero en Bergala es la emancipación de los niños a través de ver buen cine, y de experimentar la creación haciendo películas, cuestión que no está en el taller de Alicia. En el taller de Alicia no está el hacer películas, el hacer películas, el crear el mundo con la máquina del cine, en el taller, en la pedagogía de Bergala sí está. Es la experiencia de la creación, es distinto por ese aspecto, por la experiencia de la creación de los niños. No crean específicamente en un taller de Alicia, sino que se sienten acogidos en una comunidad distinta a la que viven en la escuela y en su casa. Lo de Alicia es una experiencia de acogida, lo de Bergala es una experiencia de creación. (Aguero, 28/04/18)

A análise comparativa que Agüero faz entre Bergala e Alicia é relevante. O ponto crucial na obra pedagógica de ambos, a semelhança e a diferença entre eles foram destacadas: Bergala e Alicia têm o objetivo de contribuir para a emancipação da garotada, não, propriamente, formar cineastas. As películas são o alicerce para viabilizar suas propostas. Além disso, em suas propostas, há uma manifestação de convencimento do papel transformador do cinema e da relevância de propiciarem para as crianças a experiência estética, ética e o acesso ao patrimônio cultural da humanidade. No entanto, Bergala, em sua proposta educativa alicerça-se no ensino sobre a criação de filmes e propõe que as crianças criem seus próprios filmes. Alicia, no entanto, talvez pela diferença entre os contextos históricos dos dois países, a diferença econômica e cultural entre a França e o Chile, a época em que o *Taller de Cine para Niños* foi criado não trabalhou com essa proposta. O acesso aos equipamentos era difícil, o tamanho das filmadoras, o peso e, principalmente, o preço eram inacessíveis para Alicia e aquela criança pobre. Agüero assinala que a pedagogia dela era a da acolhida. Pedagogia da Acolhida! Mas ele, também, ressalta que, embora, Alicia não tenha utilizado filmadora, os fotogramas realizados e depois transformados na Cuncuna, (centopeia) é, também, um filme. Bergala promove uma experiência da criação. Aos olhos de Agüero, a experiência de Alicia com aquela meninada é de um amor que acolhe, confia, resgata a

dignidade, que educa o olhar, fomenta a emancipação, provoca sorrisos, prazer estético e a imaginação. E, acima de tudo, ela alimenta o corpo e os sonhos da meninada. Porque “todo lo que se ve en el taller es puro amor de Alicia por esos niños!” (Agüero, 28/04/18).

2.3.3 *Un Taller de Cine para niños de extrema pobreza: una decisión que nunca la cambio* - Miradas de Sebastián Ortega

En esa sala oscura todos valemos lo mismo.
Ortega (2018)

Sebastián Ortega foi monitor de Alícia, durante 24 anos. Graduado em filosofia, trabalha como professor de filosofia. Inevitavelmente, seu olhar sobre Alícia e o *Taller de Cine* aproxima-se de sua formação, de sua história. No dia 04 de maio de 2018, ele me recebeu em sua casa, nos acomodamos em uma sala aconchegante. Na parede havia um quadro e Sebastián comentou que aquela obra é de Eduardo Vilches, o marido de Alícia. Compreendi que a história seria longa, que Ortega conhecia bem Alicia e que havia um elo maior naquela história.

Em 1991, Ortega inicia seu trabalho no *Taller de Cine*, como monitor. Depois de um período de aprendizagem, tornou-se o responsável pela projeção dos filmes. Além disso, fazia tudo o que Alicia considerasse necessário. Ortega relata que Alícia o presenteou com um projetor e ele fundou um cine clube na universidade Católica, onde cursava filosofia. Os filmes eram emprestados por Vega e, gradativamente, passou a conhecer sobre o cinema e apreciá-lo. Enfaticamente, Ortega disse que queria formar-se em filosofia, mas o desejo de ser professor surgiu depois de conhecer o trabalho de Alícia. Disse que passou a amar o cinema, a ambicionar a carreira de professor, sentindo-se agradecido por isso.

Quando indagado sobre o trabalho de Alícia e sua pedagogia, Sebastián, após um silêncio intraduzível e o olhar reflexivo que parecia penetrar nas memórias caras de um tempo vivido com intensidade, resgatou a conversa. Ele afirmou que não conhecia outro método tão minuciosamente pensado, sessão por sessão, com materiais preparados para as crianças brincarem e aprenderem sobre o cinema. Segundo ele, somente uma pessoa com denso conhecimento sobre cinema, amor e dedicação a essa arte seria capaz de desenvolver um projeto como aquele. Inúmeras vezes, ele imaginava quanto tempo Alícia se dedicava a preparar cada parte. Aos olhos de Ortega, o tempo oculto no preparo de cada encontro imprimia sua existência no decorrer da execução do *Taller*.

Procurava acompanhar as imagens resgatadas por Sebastián, monitor do *Taller*, um professor que conhece a educação de seu país, ao pisar cotidianamente no solo da sala de aula. A emoção aflorava na narrativa de Ortega, dando a impressão de que as lembranças eram cintilantes e se separavam do presente por uma linha tênue. Os significados produzidos ganhavam sonoridade na sala, ele comentou sobre os esforços de Alícia para levar para aquela

criança seu projeto, seu empenho para conseguir financiamento e sempre a acompanhava. Ao falar sobre o projeto e o custo para executá-lo as pessoas demonstravam espanto,

Porque les impresionaban dos cosas: primero, que se hiciera un taller de cine para niños pobres, eso era como que no les entraba, cómo el cine, que era algo que... digamos un arte, que en ese momento, les parecía algo elevado, algo secundario para la realidad de los niños de extrema pobreza. Les llamaba la atención que se les propusiera un taller de cine para esos niños, y segundo, que ese taller tuviera un costo tan alto, esas dos cosas. Era como que había que romper ahí unos prejuicios que la gente que podía financiar, digamos, empresarios, en general eran empresarios privados, mecenas, gente que quería ayudar, les costaba mucho entender eso. (Ortega, 04/05/18)

A busca de Alícia para o financiamento do *Taller de Cine para Niños* era dura, era preciso sensibilizar as pessoas. Era necessário muito desejo e coragem para alcançar aquele objetivo, mas Alicia demonstrava-se incansável. Importante a observação de Ortega sobre o espanto das pessoas diante da proposta dessa professora de linguagem cinematográfica. Ao mesmo tempo, não provoca surpresa, uma vez que as pessoas, principalmente as de classe burguesa, não entendem que a arte deva adentrar também os locais onde os seres humanos vivem de forma precarizada. Por que financiar um projeto de cinema para crianças pobres? Qual o benefício de se ensinar cinema, de levar ou fazer arte com os pobres? Possivelmente tais interrogações nem sempre foram manifestas e não são exclusivas a grupos do Chile, pois estão em todos os lugares. Entretanto havia um entendimento velado, quando não explícito, de que pobre, o não-humano, não precisa de arte, este artigo de luxo. Aliás, os oprimidos necessitam de disciplina, de comida e trabalho tão precarizado quanto a vida que resiste ao descaso público. Conforme Arroyo (2015)²⁷ salienta, os pobres são caracterizados como “inferiores em moralidade, cultura e civilização”, tal caracterização adentra não somente o imaginário de classe e a ideologia hegemônica, como também os espaços educacionais e as políticas públicas, razão pela qual não precisam, pois não entenderiam, não gostariam e não precisam ter acesso a certos bens culturais.

²⁷ Módulo “Pobreza, Desigualdades e Educação” do Curso de Aperfeiçoamento em Educação, Pobreza e Desigualdade Social. Este curso “constitui-se em uma ação voltada à formação continuada de profissionais que atuam na educação básica e/ou em políticas sociais que estabelecem relações entre educação, pobreza e desigualdade social. Esse processo formativo a distância insere-se no contexto da Política Nacional de Formação dos(as) Profissionais do Magistério da Educação Básica e da Rede Nacional de Formação Continuada dos(as) Profissionais do Magistério da Educação Básica Pública (Renafor), instituídas pelo Decreto nº 6.755, de 29 de janeiro de 2009, e pela Portaria Ministerial nº 1.328, de 23 de setembro de 2011. Ele também responde ao preconizado na Lei nº 13.005/2014, de 25 de junho de 2014, que aprova o Plano Nacional de Educação. Sua materialização se efetiva por meio da dimensão que trata da formação continuada no âmbito da Iniciativa Nacional Educação, Pobreza e Desigualdade Social”. <http://www.epds.ufc.br/> Acesso em: 15/12/19.

Contrariamente a este tipo de concepção sobre a pobreza e sobre os pobres, segundo Ortega, o *Taller* não era uma prática assistencialista. Não. Alicia quebrou essa lógica e propôs um trabalho para crianças de populações pobres. Mas isso não significou que ofereceria qualquer coisa ou coisas de qualidade inferior para os pobres. Ao contrário. Alicia gestou o *Taller* com muito cuidado e clareza plena de que o cinema estaria entrelaçado ao amor, à alegria, ao seu respeito inabalável aos seres humanos. Por isso, sua proposta foi alicerçada no princípio de que os monitores receberiam uma remuneração justa, que os recursos utilizados pelas crianças fossem de boa qualidade, que os espaços para as seções seriam limpos, organizados, tudo rigorosamente planejado. Ortega enfatizou “Alicia nunca quiso ofrecérselo. Le han ofrecido, pero nunca quiso darle este programa a otro tipo de niños que no fueran de pobreza, de extrema pobreza, esa fue una decisión que ella tomó y nunca la cambió” (Ortega, 04/05/18). Essa não foi uma decisão qualquer, tampouco fácil, pois não integra as políticas de Estado. Além disso, o empresariado não estava habituado a financiar projetos de qualidade para os mais pobres.

Quanto à metodologia do *Taller*, o professor salienta que era difícil explicar aquela proposta pedagógica, no entanto salientou que ela passou a vida ensinando cinema. Lembrou-se dos *Talleres* oferecidos por 3 anos, para crianças da “Ciudad del Niño”, um orfanato com aproximadamente 350 crianças.

Todos juntos en un teatro. Ahí, con la luz apagada, en los momentos previos a la proyección, se escuchaba la ansiedad de los niños: “¿Que película viene?”. Siempre que yo ponía la película comenzaba el conteo: diez, nueve, ocho... ¿Has visto que las películas lo tienen? Y los niños todos fuertes, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos... y ahí empezaba. Y ahí, el respeto, el ver la película en silencio. (Ortega, 04/05/18)

O respeito pelo cinema, pelo diretor e pelo público era ensinado naqueles encontros e aquela garotada usufruía de experiência estética inesquecível. Ensinou a todos a amarem o cinema, segundo o monitor. Aos olhos de Sebastián, Alicia permitia que os integrantes dos *Talleres* desfrutassem coletivamente daquela magia, da possibilidade de acessarem a alegria e o sonho que teimavam em deixá-los. Ortega relata:

Por un lado es esa, la Alicia, su pasión, sus conocimientos son Por un lado es esa la Alicia, su pasión, sus conocimientos son esos. Ella enseña cine, ese fue siempre su trabajo, entonces ella quería enseñar lo que ella conocía mejor. Pero el cine al mismo tiempo, de todas las artes, yo siempre me pregunte eso, de todas las artes, era el arte popular, o sea, era el arte de las masas, el arte del pueblo. O sea, era el arte que los rusos consideraban como el mayor arte.

La Alicia me cuenta, por ejemplo, que el cine tiene cosas que eran muy importantes que el niño aprendiera en ese minuto. Por ejemplo, una de las cosas, nunca me olvido, ella me decía que uno de los momentos en que más satisfacción sentía de un taller, era cuando se apagaban las luces de la sala de cine, porque ahí hay una experiencia con el cine que la Alicia quería que los niños la tuvieran. Esa sensación colectiva de estar todos en una sala juntos como comunidad, con las luces apagadas, eso que es tan colectivo, eso, y que los niños estuvieran todos reunidos en una sala masiva, porque recuerda que en esa época, estamos hablando de talleres de doscientos cincuenta niños, trescientos niños, o sea, los años noventa fueron los años de los talleres más masivos de la historia. Yo por eso me siento afortunado, porque participé de esos talleres, en la Ciudad del Niño eran los talleres. La Ciudad del Niño era un lugar de acogida de niños, que por razones judiciales o económicas la familia los dejaba en manos del Estado. (Ortega, 04/05/18)

Sebastián reconhece que Alicia ensinou aquelas crianças compreenderem as imagens, em um mundo permeado por imagens, no qual, quem não sabe interpretá-las, torna-se quase um analfabeto. O *Taller de Cine* propiciou que cada criança pudesse ser protagonista ativa, que construísse seu trabalho avançando, gradativamente, até fazer uma película de papel ao final das atividades. Era a criatividade, a emoção, a alegria compartilhada, indiscriminadamente.

Para além de tudo isso, algo importante se passou com Ortega. Ele considera que se educou, aproximou-se de ferramentas preciosas das quais se apropriou em sua prática educativa. Segundo Sebastián, Alicia é uma referência e, embora acredite que copia de sua professora, ele aprendeu com os gestos, a postura, o fazer pedagógico de Alicia. Como afirma Freire (2005, p. 20) “há uma natureza testemunhal nos espaços” e nos fazeres dos educadores, sejam eles nos espaços educativos escolares ou não escolares. Essa foi uma das experiências de Ortega em sua formação de educador. Ele, ainda, manifesta que compreendeu que os três pontos basilares na prática educativa de Alicia tornaram-se presentes em sua atividade como professor: o planejamento, a execução e a avaliação de sua prática.

Es muy generosa, y se compadecía siempre de los niños más carentes, y los más complicados, por ejemplo, los más violentos, los que tenían más carencia, los más disruptivos, los que tenían menos hábitos, que a lo mejor tenían un hogar muy descompuesto, a lo mejor había violencia en su casa. Esos niños llegaban al taller y eran disruptivos y producían peleas o llegaban con armas. A esos niños la Alicia les daba una particular atención y por (Ortega, 04/05/18)

Ressaltou que, talvez, se no lugar do *Taller de Cine* fosse um *Taller* de matemática, de ciência, a visibilidade fosse maior. Mas a arte, assim como a filosofia, não tinham muita visibilidade em uma época “pobre de experiências” e afoita por resultados imediatos. Além do mais, o entendimento de muitos era e ainda é que arte é um luxo e uma das necessidades últimas dessas crianças seria o cinema. No entanto o resgate da alegria, da dignidade e o

reconhecimento de sujeitos de direitos eram visíveis naquelas práticas. Emocionado, relembra das partes em que Alícia ensinava sobre a película *El Evangelio Según Mateo*. Pasolini usava para a semana santa, quando o *Taller* era anual e era apresentado nos projetos de verão no campo, no período de férias.

Y esa es una película que a la Alicia le encanta y yo creo que refleja toda su visión, su cosmo, su visión filosófica. La visión que tiene Pasolini sobre el evangelio de Jesús, pero una visión proletaria, solidaria, de vivir en comunidad, de compartir. (...) ella siempre me contaba que al Jesús lo eligió Pasolini por un aviso, a cualquiera y llegó un estudiante de filosofía, entonces ella me contaba que el Jesús es un estudiante de filosofía español”. (Ortega, 04/05/18)

Sebastián ressalta que esse filme é uma versão materialista do evangelho e acredita que essa seja, também, a posição de Alícia. Talvez na brincadeira de Jesus como um estudante de filosofia, estivesse afirmando que Ele está entre nós. Ela é uma mulher religiosa, mas a igreja histórica do Chile foi se transformando e Vega procurou outros lugares para sua prática cristã e de cidadã. Não seria esse um dos objetivos dos *Talleres de Cine*? Como apontado pela análise do amigo e monitor, o trabalho de Vega, voltado para crianças de extrema pobreza, realizado com muito critério, permeado de amor e respeito pelo ser humano e o resgate da dignidade, afastado dos holofotes, do espetáculo deixa pistas de que o silêncio era, apenas, externo. Seus atos contribuíram, como vagalumes escassos, mas luminosos para encantar um pouco a vida daquelas crianças. Creio que o silêncio não foi de passividade, foi de uma sábia rebeldia instalada no solo daquelas comunidades oprimidas.

Com olhar sereno e o sorriso deslizando em seus gestos, o professor Sebastián continuou:

Para mí, como profesor, cómo ella enseñó el cine, cómo lo resolvió, metodológicamente para mí eso es una maravilla, una obra de arte. O sea, es mi sueño alguna vez poder enseñar filosofía y crear un método para enseñar como lo hizo la Alicia. En —no sé, antes eran veinte sesiones... veinticinco, por ahí, ese número fue cambiando— veinticinco sesiones poder enseñar, seleccionar obras del cine y crear los trabajos. Eso para mí es una obra maestra y va a quedar en la historia. Y si yo pudiera acercarme un poquito en filosofía... por ejemplo, poder ir anotando todas mis cosas y voy creando mi método, pero yo creo que me voy a morir sin tener una visión como lo hizo ella de conjunto. Es una cosa perfecta, desde la primera sesión a la última, con la ida al cine, hacer una película... Y los niños entienden perfectamente. (Ortega, 04/05/18)

Para esse monitor, o método de Alícia, é uma obra de arte. A forma como ela foi criando cada parte para que as crianças, enquanto brincassem, fossem criando e aprendendo sobre a linguagem do cinema e a história do cinema. Como professor, ele procurou anotar o que criava para suas aulas de filosofia e criou um método próprio, como Vega, embora soubesse que precisaria aprimorá-lo para tentar alcançá-la. Sebastián compreendia que a visão do conjunto, a capacidade de Alicia de criar um projeto para ensinar sobre cinema em, aproximadamente, vinte e cinco sessões, era surpreendente.

Yo creo que una persona que más conoce del cine por lo menos del cine del siglo veinte y del mejor cine de los años veinte y de Chaplin. Sobre todo, Chaplin es para la Alicia el que hace del cine algo masivo. Entonces, es lo mismo que hace la Alicia, o sea, Chaplin es el que llena de gente las salas de cine. (...) Alicia rompe con eso, porque al mostrarles a los niños cine, a niños pobres, está diciéndoles que el cine no es un tema elitista. (Ortega, 04/05/18).

Sebastián, embora destacasse o conhecimento de Alicia sobre o cinema, percebia que o conhecimento de Alicia era o elo entre Chaplin e aquelas crianças. As personagens de Chaplin se aproximavam daquela criançada e, para Ortega, essa professora, de certa forma rompeu com o elitismo. O cinema, até então, era para uma elite e Alicia adentrou o solo dos miseráveis, dos trabalhadores que viviam à margem social, destituídos da vida digna e compartilha a arte fílmica com aquela criançada. Sem fazer alarde, permeada de estratégias afetivas, ela lança luzes e novos significados para a meninada. O cine passou a ocupar novas moradas, onde antes não era possível adentrar.

Chaplin emociona as massas, os proletários, faz rir a todos e Ortega destaca que, talvez, seja por isso que Alícia gostasse tanto desse diretor. Nos encontros de cine a meninada se divertia e permitia que a potência do cinema interrompesse, por algum tempo, aquela violência material, social e cultural, lançando um novo olhar, novas possibilidades. Era uma via de emancipação estética, como assinala Fresquet (2014, p.69): ensinar cinema no espaço educativo é fomentar a “emancipação intelectual, afetiva e estética, enquanto ampliamos o repertório e alargamos as possibilidades de escolha do acervo cultural que cada um oferece.” Entre brincadeiras, acolhimento, atos criativos, envolvidas na proposta de emancipação, alicerçados pelo cinema, aquelas crianças, também, se reconheciam em outros mundos que, antes, pareciam tão distantes.

Nesse exercício e emancipação estética cultural, curiosamente, Sebastián destaca que essa chilena sempre registrou todos os *Talleres*, com detalhes, até o último, em 2015 e o mais intrigante é que todos os registros foram datilografados. Ela não usava o computador; a

máquina de escrever permaneceu como sua fiel companheira. Ortega relata a curiosidade de Alicia, sua astúcia, independência, no entanto não tinha interesse pelo poder. Controlava o *Taller*, era plenamente responsável por ele, mas não se preocupava com o poder, os aplausos, a vida pública. Ela gostava mesmo é de ser vista pelas crianças pobres. Empenhava-se para que aqueles *niños* e *niñas* assistissem, sentissem e pensassem pela via das películas, percebessem o papel transformador que se mostra e se esconde em cada filme.

Completando e entrando em searas da vida privada, segundo Sebastián, é uma mulher com um casamento muito sólido. Ela e Eduardo Vilches são grandes parceiros. Uma vez perguntou a ela pelo segredo do casamento deles e, sorrindo lhe disse que a chave era a arte. “Alicia con el cine y Eduardo con la plástica, la pintura, no se, es como un tema en común, un proyecto de vida en común, y eso lo fortalece, con los hijos también los observaba arto, como son como papás”. (Ortega, 04/05/18). Como todos os seres humanos, há muitos papéis sociais em Alicia: a mãe, a esposa, a cozinheira, a amiga, a professora, a cidadã, a pesquisadora, a escritora, a criadora e condutora ou diretora, conforme os registros nos relatórios, dos *Talleres de Cine*. Aos olhos de Ortega que acompanha Alicia desde 1990, como amigo da família e monitor, ela demonstra sabedoria nesses papéis, que se refletem na amorosidade, no rigor e no radical respeito à dignidade humana. Ele também evidencia que Vega possui uma mulher com a visão muito otimista sobre a vida e, muitas vezes, lhe disse que a morte é um feito natural, que não há motivos para se entristecer, pois ela acredita que a vida após a morte é melhor, que todos estarão bem.

Finalizando a entrevista, Ortega comentou que um sonho não realizado por Vega foi o de fazer um *Taller de Cine*, exclusivamente, para as crianças Mapuches. “Alicia siempre tuvo una predilección a esos niños Mapuches. Yo creo que eso hubiera sido algo bonito, así de que, un proyecto, ella siempre soñó con un taller para niños en la Araucania, es que la Alicia nos da como identidad”. (Ortega, 04/05/18)

Esta mesma observação já ouvimos de Alícia, em sua primeira entrevista, na qual ela destacou sua origem Mapuche, que considera um povo muito original, com pouca mestiçagem. Talvez sua identidade Mapuche atravesse seu sentido de mundo, sua valorização e o respeito pela dignidade humana, sua vontade de apagar as luzes, para ver outras luzes, quiçá outros vagalumes que só distante do holofote conseguimos vê-los e senti-los. Como nos ensina o integrante do povo Krenak, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro, Ailton Krenak (2020), os índios em seus viveres, em seus rituais, em seus modos de ser e estar no mundo integram a todos os seres vivos. Vinculado a essa concepção, ele afirma que o ser humano deve dançar, cantar, viver com mais calma, vivenciar suas subjetividades como via para alargar os horizontes, *suspender o céu*.

CAPÍTULO 3

***DARLES UN ESPACIO UNA VEZ A LA SEMANA, EN QUE ELLOS
PUDIERAM SENTIRSE LIBRES DE ESTAS ATADURAS:
DA PEDAGOGIA ALICIA, CONCEPÇÕES***

Y así me ocurrió siempre en treinta años, es difícil. Pero yo creo que hay que lanzarse para hacer las cosas en las cuales uno cree y en las cuales uno está seguro que está haciendo algo que tienen un beneficio para niños que son inocentes. Alicia 15/05/18

Seguindo em busca de uma Pedagogia criada por Alicia Vega, depois de haver apresentado alguns aspectos das atividades e metodologia do *Taller de Cine para Niños*, este capítulo discute algumas concepções de fundo que a constituem seu pensamento pedagógico, que fundamentam e direcionam tanto seus princípios, quanto o desenho metodológico/atividades do *Taller* registrados anteriormente.

Entendendo que toda teoria Pedagogia contém concepções e princípios, aspectos indissociáveis, porém distintos, que direcionam as ações e práticas educativas que a constituem, este capítulo contém uma discussão inicial de concepções de Alicia sobre as crianças pobres e sobre o trabalho de ensinar cinema, a arte cinematográfica para elas.

Consideramos que a obra de Alicia nos terrenos da Educação e Cinema contém uma formulação pedagógica própria, que revela suas visões de mundo, pilares de sua proposta. E ainda que a sensibilidade, os fundamentos, os compromissos e as proposições de Vega se aproximem de outros pensadores/as desse campo, o *Taller de Cine para Niños* é uma proposição autoral. Alicia concebeu e realizou algo que representa uma invenção própria, algo original, a partir de concepções, princípios e modos de fazer, de agir e de pensar o cinema e a educação.

Tais concepções, por um lado, estão imbricadas e dão a ver visões de mundo, formas de interpretar e sentir a vida, a humanidade, a natureza e a cultura. Nos termos de Drummond (2012), existe em Alicia um “sentimento do mundo”. Nestas formas de compreender e de pensar o mundo, estão indignações, inquietações, preocupações e sonhos. Concepções podem conter utopias, tanto quanto elas revelam as formas e significados que os sujeitos atribuem à sua condição no mundo, tanto quanto nas concepções podem haver visões humanizadoras do

mundo, nelas podem formulações discriminadoras, hierarquizadoras, preconceituosas, violentas, opressoras, dominadoras. Este não é o caso de Alicia, definitivamente.

De outra parte, visões de mundo não são estáticas e estão sempre em elaboração, Freire (1997) afirma que a própria perspectiva de ser humano, seres que inscrevem sentido em tais perspectivas, por um lado, estão imbricadas e dão a ver visões de mundo, formas de interpretar e sentir a vida, a humanidade, a natureza e a cultura. Nos termos de Drummond (2012), nas concepções podem estar presentes, um “sentimento do mundo”, como vimos em Alicia. Nelas estão indignações, inquietações e sonhos. Concepções podem conter utopias, tanto quanto elas revelam as suas ações e as visões que os humanos criam e recriam, são processos inacabados, em permanente construção em aprendizados sobre si mesmos e sobre o mundo. Nesta direção, Freire (1997) refere-se à vocação ontológica do homem, do ser mais e o processo de humanização que o impulsiona a tornar-se, no entanto, a distorção dessa vocação está presente na história humana, resultando no processo de desumanização. Alicia, em sua forma de agir no mundo, manifestada em seus depoimentos, na criação e execução do *Taller de Cine para Niños*, aproxima-se do entendimento de que a vocação humana é um ser para mais. Há em seu fazer pedagógico, as formas e significados que os sujeitos atribuem à sua condição no mundo. Concepções contém elementos da ordem de uma consciência histórica e de nosso lugar no mundo, tal como Alicia (2018) nos lembra nesta entrevista.

3.1 Los niños pobres no eran nada, no eran nada para nadie

Era muy bueno porque el niño que no entendía algo como lo hacía después con las manos se le explicaba todo, y era muy maravilloso. Alicia

Tentando identificar algumas concepções de Alicia sobre as crianças com quem trabalhava, idéias que fundamental sua Pedagogia, alguns traços se destacam. Um primeiro aspecto é seu entendimento de que aquelas são crianças pobres, o que resulta em vários problemas. Ao falar de sua decisão de trabalhar com crianças pobres, seu relato vai desenhando as cenas da pobreza.

Decidí que quería dedicar todo el tiempo y todo el resto de mi vida nada más que a los niños pobres. Porque ellos no tenían padres que los llevaran a vacaciones, elementos en sus casas, diccionarios y posibilidades de salir a ver

un espectáculo. Ellos no tenían nada. Entonces lo que se les diera en una forma ordenada, cariñosa, inteligente, a ellos les iban a iluminar su infancia, les iban a hacer que recuperaran algo que ellos no estaban viviendo en ese momento. (Alicia, 29/04/18)

Em outro momento de nossas entrevistas, Alicia esclarece algo mais, ela e a equipe haviam percebido quando as crianças ganhavam algo, sobretudo alimentos, elas guardavam partes para levarem a seus irmãozinhos e outros de suas casas. Sobre isso ela relata:

Para el otro año que volvimos a tener la pascua de resurrección, les regalamos dos huevos más chicos a cada uno, para que se pudieran comer uno y guardar otro, claro. Entonces, así también nosotros fuimos aprendiendo mucho de ellos y siempre tenían muy presente, fíjate, a la familia. (Alicia, 28/04/18)

E Alicia prossegue em suas reflexões sobre seu trabalho e sobre a pobreza – que não é divertida - daquelas crianças e de suas comunidades de vida:

Claro porque yo advertí desde que propuse este proyecto a la comunidad en cada población, como un trabajo de entretenimiento para los niños, pero teniendo muy claro que si ellos se iban a divertir. Iban a pasarlo bien, que ser pobre no era divertido, y quise conservar siempre los trabajos que ellos hicieron con creatividad, su expresión personal, y por eso los niños llevaron a sus casas siempre el juego que tenía una plantilla común para todos (Alicia 15/05/18)

Essa falta permanente, essa carencia dos bens necessários à sobrevivência humana com dignidade, bens materiais e simbólicos, os bens culturais é presença marcante em milhares de famílias latinoamericanas. As do Chile não seriam uma exceção.

Adiante das formulações de Alicia sobre aquelas crianças tão pobres, suas mães e seus pais, somos levados ao escritor mineiro Bartolomeu Campos Queirós (2011). É possível pensar que Vega e ele têm a mesma sensibilidade para esse problema, estando Bartolomeu no campo da literatura e Alicia, do cinema para quem declara, em entrevista,

A literatura, por não ignorar a fantasia, por nascer da necessidade de perguntar ao leitor sobre as questões que afligem a vida, torna o sujeito mais atento e refinado diante do mundo. A literatura nos abre para outras perguntas. Daí compreender sua importância para construção de uma passagem mais digna pelo mundo e a preservação deste mundo. (Queirós, 2011)

Alicia, com seu enorme “sentimento do mundo” a partir dos Andes Chilenos, está para as crianças e o cinema, assim como Bartolomeu, também com seu largo “sentimento do mundo”, partindo das montanhas de Minas, está para as crianças e a literatura nas mesmas estradas que Alicia. Um sensibilidade e um sentido comum os enlaça. Como teria sido farto e

feliz, teria sido uma fortuna, um encontro entre ela e ele? Quiçá possamos ainda fazê-lo a partir de suas palavras, de seus escritos, dos trabalhos de Alicia e equipe nos Talleres de Cine.

Acerca das crianças pobres junto de suas mães e pais na partilha da experiência comum da fome, na experiência da pobreza, é preciso lembrar o livro “De não em não”, de Bartolomeu, no qual em cenas cinematográficas vemos a atitude de uma mãe quando seus filhos não têm o que comer. Os olhos e palavras fortes e cálidas, sensíveis e indignadas do escritor captam inventivamente o sofrimento materno de impotência

e a fragilidade das crianças, a carência do lugar e a força destrutível e arrasadora da Fome. Dessa percepção tão aguçada, nasce um texto marcado pela ternura e pelo afeto. Um conteúdo simplesmente comovente! Ela bem conhecia a origem das lágrimas dos meninos. Era a Fome, hóspede previsível. Entrava sem chaves, sem respeitar trancas. Surgia sem consentimento, negando trégua ao repouso. (...) Era maio, e o frio da noite aquecia mais e mais a Fome. Na casa, porém, só havia o vazio e resto - nem mais tempo, esperança ou ruído. (Queirós, 2009, p. 34)

Ainda nesta aproximação entre Alicia e Bartolomeu é preciso voltar ao escritor, pois nele está contida a mesma promessa na força, na importância, na necessidade da literatura, que o aproxima das concepções de Alicia sobre a força.

Outro aspecto a destacar nas concepções de Alicia sobre as crianças do Taller é a sua clareza sobre o fato de que elas são consideradas seres sem importância, que nada são, fato que entendemos como algo associado à sua condição de crianças pobres. Essa marca discriminatória, de nosso ponto de vista, faz com que elas nada importem para ninguém, nas palavras de Vega. Diríamos, a partir desse pensamento de Alicia, que os niños e niñas do Taller fazem parte de segmentos da população que não interessam aos poderes instituídos, à lógica capitalista, para a qual seus familiares e muitas vezes as próprias crianças, só interessam como força de trabalho a ser explorada. São crianças abandonadas, exceto quando se trata de transformá-las em fator de produtividade para lógica da acumulação capitalista, em nosso entendimento, extrapolando a formulação de Vega. Delas retira-se, ainda, a palavra e a voz, que não devem e nem precisam ser ouvidas e consideradas, inclusive no interior seus grupos familiares, também eles socialmente desvalidos por sua origem social e condição de classe. Alicia observa:

Entonces eran con niños pobres y los niños pobres no eran nada, no eran nada para nadie. En esa época ni siquiera los padres los consideraban interesantes. Los niños no hablaban de la casa, el niño a través del taller va teniendo palabra en su casa. Esa es una de las cosas que consiguió el taller como experiencia de vida de un niño, de que ellos tuvieron palabra. Porque

contaban lo que había ido en el taller y antes nunca habían hablado en su medio familiar como un grupo. Por eso te digo yo, que el niño puede abrirse a capas, que van más allá de él. Y que a él, lo junto con identificarlo, lo gratifican porque se dan cuenta que él tiene valores que antes no lo había descubierto y que su familia tampoco. Entonces cuando yo te digo que hay un progreso de parte de uno y que uno tiene que colaborar a que eso funcione, porque nadie más lo va a hacer por ti. (Alicia, 16/10/17)

Paralelamente à ênfase nesta total desconsideração por aquelas crianças, seu abandono, vivendo sem nenhuma importância, Alicia explicita outros elementos a considerar em sua compreensão sobre aqueles niños e niñas. Ela acredita que eles podem abrir-se a camadas, a novos horizontes, que eles podem progredir, que podem conquistar autonomia, quando se sentirem reconhecidos, valorizados, quando passarem a ser ouvidos. Aqueles meninos e meninas podem chegar a uma nova condição – de serem ouvidos, de serem reconhecidos - para a qual Alicia entende que o *Taller* contribui. O *Taller* lhes garante a palavra, fator essencial para o seu reconhecimento.

Vega constata que a vida daquelas crianças era menosprezada, que se encontravam em condições de precarização, condições essas que os adultos e o Estado deveriam eliminar e combater. Elas são vistas como não existentes, como afirmado por ela. São como um nada do nada, condição produzida pelos processos sócio históricos de produção de desigualdade, de injustiças e de violência econômica, política e social da história de seu país e pela crueldade de um sistema que impede o acesso aos direitos humanos. Contrariamente a essas visões, Alicia evidencia, no pensamento e na sua obra, muita esperança e respeito pelo ser humano presente em cada criança. Ela confia na possibilidade do resgate de sua humanidade e de sua condição de sujeitos de direito, embora esteja deles apartadas.

Indignada, como manifestou nas entrevistas e conversas, ela assinala seu respeito à vida humana e seu convencimento de que o *Taller de Cine para Niños* é uma contribuição para a valorização da vida, em lugares onde os adultos e crianças são atemorizados, em que o ato de humanização encontrava-se intimidado pelas violências múltiplas, pela negação do humano. Entretanto, à medida que se sentiam mais reconhecidos, acolhidos, que vivenciavam a infância e acessavam novos conhecimentos nos encontros semanais, aqueles niños fortaleciam a autoconfiança, se conscientizavam que tinham mais o que compartilhar com a família e a comunidade.

Quanto à negação da importância daquelas crianças pelos seus pais, se de um lado é um fato grave, pois essa negação começa por quem lhes dá a vida desde sua origem, a linguagem, o afeto e o sustento, é necessário considerar que em razão de sua condição de classe, as famílias pobres, os trabalhadores e trabalhadoras também pobres não importam. Sua palavra

também é negada, impedida, silenciada, deturpada e violentada pelas forças dominantes, sobretudo em regimes ditatoriais, como o de Pinochet, no Chile, forças às quais interessa somente a exploração de sua capacidade de trabalho para o enriquecimento alheio, de uns poucos.

Aos olhos de Vega, o acolhimento e o laço de confiança impulsionavam a aprendizagem sobre o cinema e ampliavam o olhar das crianças sobre o mundo e sobre si mesmas. Elas criaram asas, percebiam que poderiam ir mais à frente com a participação no *Taller*. Alicia sinaliza que estabeleceu uma relação dialógica como fundamento ético da solidariedade e impulsionou a curiosidade crescente, a experiência mais criativa daquelas crianças, como proposto, também, por Freire (1997), trazendo a cultura do educando para o espaço da aprendizagem, para ampliá-la pela via do diálogo, provocando a curiosidade e o desejo de conhecer mais. Em seus relatos, Vega demonstra sua interação com aquelas crianças, para quem ensinou não apenas cinema, mas o trato, o respeito, a partilha e a aprendizagem humanizada, oferecendo possibilidades.

A eso voy yo en que uno tiene también su propio camino trazado en lo que puede hacer...las posibilidades. Ahora si tú no las ocupaste, no las ocupaste con... nadie te ayudó en eso, fue mala suerte no te encontraste con nadie que te abriera ese camino. (Alicia, 16/10/17)

Vega entende ainda, que para quem está na condição de pobreza, é preciso o apoio de pessoas, de políticas, de projetos e ações que ofereçam oportunidades e de exercício de seus direitos, a eles negados, de modo a ampliar sua autoestima, abrindo caminhos. Este é um outro elemento que marca as concepções de Alicia sobre aquelas crianças: elas necessitam de apoio. Naquelas comunidades pobres, a população oprimida, vive o processo de desumanização e, muitas vezes, são interpretadas, como aponta Paulo Freire, como condição natural de um determinado grupo. Contrariamente, sabe-se que a pobreza, a negação de direitos, a violência material e simbólica resultam das estruturas e dinâmicas capitalista e de colonização, que geram as várias formas de desigualdade social, que oprimem os trabalhadores, negando-lhes o direito a uma vida digna. Vale ressaltar que a pedagogia freiriana é alicerçada pela proposta de uma reconstrução crítica do mundo humano, o projeto de um mundo humanizado, que faça da opressão e suas causas o objeto da reflexão e luta pela libertação dos oprimidos. Em outros termos, e aproximando-se de Freire, Alicia realiza e se fundamenta em uma perspectiva humanista, de radical respeito e resgate da dignidade daquelas crianças. Há em Vega e sua obra, uma concepção de profundo reconhecimento de que o ser humano, presente em cada criança, é um ser de dignidade, é um sujeito de direitos.

A forma de ver, sentir e entender o ser humano e o mundo de Alicia Vega, suas concepções mais profundas, inscrevem-se em uma matriz humanista, que acredita na capacidade e nos valores dos seres humanos, que deve viver em condições de igualdade e de respeito, sem qualquer tipo de distinção e de discriminação. Alícia, reconhece que cada indivíduo possui características próprias que o diferenciam de outro ser humano, que ele não está isolado no mundo e o respeito à vida, aos direitos e às pessoas é fundamental. Posiciona-se segura de que os seres humanos são capazes de se ajudarem e de se transformarem, no entanto, nem sempre nas interações humanas o comportamento ético se manifesta. O mundo não é um espaço permeado de bondades, há muitos desafios e enfrentamentos diários, nele há muitas maldades. Entre os desafios humanos, Alicia apresenta a proposta de abrir-se ao mundo e aos seres humanos, acerca-se da consciência de que pela via do cinema e pela sua ação no mundo contribui para o aprimoramento de si e de outros seres humanos e abre caminhos para um espaço melhor para a convivência humana.

O processo de desumanização não é recente na história da humanidade. Arroyo (2015a) adverte que a história da humanização veio acompanhada pela desumanização. Mulheres e crianças, desde a antiguidade, foram consideradas como seres inferiores e destituídos de interesses pela sociedade. Até a Idade Média, a criança era considerada um adulto em miniatura, participava das atividades dos adultos, vestia-se da mesma forma e também trabalhava. Não havia incômodo social por participarem das mesmas atividades. Consideravam que as limitações eram apenas físicas.

Somente a partir do século XIX, inicia-se a preocupação com a criança. Na modernidade, nasce o conceito de infância, que passou a ser considerada a idade de ouro do indivíduo. Criou-se, então, a ideia de uma vida perfeita, protegida e tranquila para viver essa fase, sem as exigências do trabalho e o olhar de que eram adultas em desenvolvimento. Não. Eram seres humanos, vivendo uma fase que os diferenciava dos adultos. Esse período passa a ser caracterizado por um tempo ideal para o ser humano, uma vez que o entendimento de ser criança caracterizava-se no puro gozo de sua inocência. Porém é possível afirmar que esse tempo encantando contemplou todas as crianças? Ser criança, de fato, equivale a ter infância?

Como postulado na modernidade, a infância como modelo de ouro do indivíduo, o puro prazer e alegria, não contempla a totalidade das crianças. Uma parcela pobre, oprimida não têm acesso aos devidos cuidados e não tem seus direitos garantidos. A infância, portanto, não significa, apenas, um tempo de processo da formação humana, há um feixe de relações que compõem essa visão. Por exemplo, a família, a escola, o grupo social, a história, o fator econômico e temporal integram a forma de pensar, de constituir e de viver a infância. Nesse

sentido, existem diversas infâncias, embora se busque um conceito para nortear as políticas públicas e ancorar as ações afirmativas dos países.

No Brasil, no Estatuto da Criança e do Adolescente, ECA²⁸, o conceito cronológico de criança é estabelecido para pessoa até doze anos incompletos. O acordo da UNICEF especifica que a “Infância está relacionada ao estado e à condição de vida de uma criança: envolve a qualidade desses seus anos de vida”. Importante ressaltar que na convenção da Organização das Nações Unidas, ONU, em 1989 fica demonstrado que a maioria dos países concordaram com este conceito e com os direitos estabelecidos. Entretanto, em muitos países, ainda, permanece a luta pela defesa dos direitos à infância, com alguns avanços que a protegem.

Em 2005, o Fundo das Nações Unidas para a Infância _UNICEF_ ampliou o conceito de infância, passando a considerar não apenas a idade cronológica do ser humano, mas abrangendo suas condições de vida.²⁹

O ideal preconizado de infância não contempla crianças que vivem em uma estrutura econômica de exclusão, de concentração de riquezas, do domínio dos meios de produção. Países com grandes desigualdades sociais sofrem da enfermidade de descaso com os seres humanos. As condições sociais, culturais e econômicas interferem na vivência da infância e na constituição da imagem do ser humano, vislumbrado por uma parcela comprometida com os direitos humanos e com as políticas públicas. Portanto não basta garantir a sobrevivência de uma criança; é preciso propiciar o acesso aos direitos instituídos.

De outra parte, os avanços da ciência, das Ciências Humanas e Sociais, sobretudo, as lutas políticas e de grupos sociais em defesa das crianças, principalmente, das que são vítimas de uma estrutura social de exclusão, do processo de desumanização propiciaram ações para garantir direitos, suscitando políticas públicas. Importante destacar que há grupos religiosos, educadores, ONGs e políticos engajados na defesa dos direitos das crianças. Embora exista desigualdade social, na América Latina, existem grupos que permanecem lutando pelo

²⁸ Estatuto da Criança e do Adolescente - Lei 8069/90 | Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. seus anos de vida. Sendo o tratado de direitos humanos mais amplamente endossado na história, a Convenção sobre os Direitos da Criança, adotada em 1989 pela Assembleia Geral da ONU — e que, com exceção de dois países, foi ratificada por todos os demais —, efetivamente representa um consenso global com relação ao conceito de infância. Embora não haja acordo absoluto quanto à interpretação de cada um dos dispositivos da Convenção, existe substancial concordância com relação a quais devam ser os padrões de infância. (UNICEF, 2005, p.11)

²⁹ A infância é mais do que simplesmente o tempo entre o nascimento e o início da vida adulta. Está relacionada ao estado e à condição de vida de uma criança: envolve a qualidade desses seus anos de vida. Sendo o tratado de direitos humanos mais amplamente endossado na história, a Convenção sobre os Direitos da Criança, adotada em 1989 pela Assembleia Geral da ONU — e que, com exceção de dois países, foi ratificada por todos os demais —, efetivamente representa um consenso global com relação ao conceito de infância. Embora não haja acordo absoluto quanto à interpretação de cada um dos dispositivos da Convenção, existe substancial concordância com relação a quais devam ser os padrões de infância. (UNICEF, 2005, p.11)

processo de humanização, pelo reconhecimento dos direitos humanos. Contudo pouco dessas ações têm real importância, sem a transformação das estruturas e dinâmicas sociais que produzem e reproduzem as desigualdades sócias, as injustiças e a opressão.

Diante disso, percebe-se que o sentimento de infância é mais perceptível nas camadas com maior poder aquisitivo, anseio nem sempre conhecido pela camada de crianças pobres, como afirma Ariès (1973). A desigualdade social e o endividamento dos países atravessam essas questões e, conseqüentemente, geram a pobreza e o comprometimento do sentimento de infância para as crianças que vivem em exclusão. As condições sociais, culturais e econômicas permeiam a vivência infantil e a constituição da imagem do ser humano que vislumbramos para a sociedade.

Didonet (2005) pontua que a concepção que temos da criança e as representações que fazemos da infância permeiam a maneira como nos relacionamos com ela. Influências que ocorrem com base no ideal da família, dos filhos, se expande nos espaços sociais e reverberam nas concepções e formulações das políticas públicas, dos programas e ações sociais. Ao se perguntar sobre o lugar da infância, é preciso destacar os seguintes fatores: o biológico, o imaginário, o intersíquico, o social, o jurídico e o espaço da cidadania.

O biológico se constitui como uma etapa da vida do ser humano, seus primeiros anos de vida. É a fase da formação das estruturas mentais, sociais e afetivas que reverberam nas experiências da criança e na personalidade do adulto. O imaginário é o lugar que a criança ocupa em nosso inconsciente. Está relacionado com nossas vivências na infância e a imagem de criança que carregamos. O intersíquico representa a relação da criança com seus pais, familiares, profissionais e os adultos próximos. “Esse lugar nos interroga sobre o que pensamos sobre a criança, como falamos e nos entendemos com ela, quanto nos ocupamos ou nos preocupamos com ela”. (DIDONET, 2017). Esse fator está interligado às condições concretas da vida da criança: relações afetivas, culturais, religiosas, situação econômica, tempo histórico para entender a infância. O social, também, está interligado com a vida concreta da criança. Sinaliza como a criança vive, convive, brinca, e o que a sociedade lhe proporciona ou lhe rouba. O jurídico é o fator que é assegurado para a criança pela via da lei do país. Finalmente, o espaço da cidadania, que se caracteriza pelo acesso a um nome, ao registro civil, à educação, aos conhecimentos e ao desenvolvimento pessoal. Acesso que possibilite o processo humanista e que garanta a realização do sujeito social, integrado ao contexto social, econômico e político conforme Didonet (2017).

Vale lembrar, aqui, que Vega é cristã, que não se desvinculou do catolicismo e que conviveu com padres progressistas que se posicionaram em defesa dos oprimidos, trabalharam

defendendo a vida, os trabalhadores pobres, o povo injustiçado. Inclusive, esteve presente na ocupação de 1958, no documentário *Las Calampas*, presenciando e atuando no registro do sofrimento daquelas pessoas destituídas de direitos, fatos registrados em capítulo anterior. Ela aprendeu com os familiares, padres e a comunidade sobre o amor ao próximo e a defesa dos pobres, sendo essas uma das razões pelas quais sua história pessoal e profissional vincula-se aos pobres e reverbera em seu posicionamento de mundo e concepção de homem claramente humanista.

Como dito anteriormente, Alicia afirma que fez a opção de se dedicar às crianças pobres do Chile. Ela entende que aqueles niños, além da fragilidade e da violência a que eram submetidos, não tinham autonomia, eram reféns e dependentes dos cuidados e decisões dos adultos. Vega nos faz pensar na pobreza de experiência em Benjamin (1987) que pressupõe que o que está dentro, na interioridade humana é o que importa. E não seria essa a proposta de Alicia? Levar suas experiências e conhecimentos sobre cinema aos espaços permeados pela experiência da pobreza e da escassez de experiências humanizadoras. Proporcionar àqueles niños a experiência estética pela via da manifestação artística do cinema ela seu objetivo maior. Aguçar a sensibilidade e a capacidade da meninada para usufruírem com maior profundidade e gozo com a proximidade da película. Quiçá, propiciar à garotada um feliz e fecundo mergulho na vivência com a arte.

Na sequência de seus relatos em nossas entrevistas, Alicia aponta mais uma das características daquelas crianças: elas trabalham muito. Ela observa:

El niño pobre trabaja mucho. En su casa lo mandan a todo, a estar cargo de los hermanos menores, tiene que ir a hacer tareas para la casa, generalmente el padre está ausente. Entonces es un niño ocupado, es un niño hombre. Las niñas son muy fieles a los 8 años, 7 años. Entonces darles un espacio una vez a la semana, en que ellos pudieran sentirse libres de estas ataduras, porque las hacen sabiendo que están contribuyendo en forma importante al núcleo. Era para ellos una suerte, una amplitud muy grande de sus posibilidades a esa edad. (Alicia, 29/07/20)

Tais entendimentos e percepções de Alicia dialogam com as pesquisas e reflexões de Walter Kohn (2015) sobre as infâncias (preocupadas), crianças, adolescentes e jovens que precisam trabalhar prematuramente. E também nos conduzem às reflexões de Arroyo (2015), não somente sobre a criança pobre de uma forma geral, sobre sua condição de pobreza, mas sobre a brutalidade, a violência, a subalternidade de suas vidas de crianças ameaçadas, na expressão do autor. Ameaçada se não pela morte logo à vista, quando nem adultos se fizeram, quanto pelo prejuízo cruel com suas vidas, ameaçadas pela situação de abandono, de pobreza.

No caso dos niños e niños dos Talleres, ameaçadas em seu tempo presente e futuro, pelas agruras, pela brutalidade da vida quando falta alimento, habitação, escola, equipamentos culturais e tudo o mais que é negado aos pobres. Pode-se pensar, ainda, que Vega e a equipe do Taller estavam junto de crianças severinas, como as do Auto de Natal de João Cabral, pobres crianças pobres, presentes em toda a América Latina, do Nordeste brasileiro aos Andes chilenos.

As concepções de Alicia sobre aquelas crianças pobres, fundadas em sua visão humanística constituem-se, também, de reflexões em que as contrasta com a meninada do Cine Foro que realizou com crianças ricas. Nesse cotejamento, e Alicia vai observando e compreendendo sempre mais a condição de pobreza das crianças dos Talleres e consolidando sua opção por aquelas crianças, e não outras. Ela lembra em nossa entrevista no dia 17/10/2017: “Entonces cuando yo me curé, sentí que había nacido de nuevo, por eso yo no me conformé con ocupar mi vida con gente que tenía medios para vivir bien y quise dedicarme a los pobres.”

Era una pobreza muy fuerte y decidí en ese momento, después de hacer cinco años de Cine Foros para ricos y pobres, que iba optar por los pobres. Que me iba a restringir nada más que a estos niños que no tenían ninguna ventaja, ninguna familia que los pudiera sacar a comer algo el sábado o a alguna vacación, que les regalara un libro. Estuve entonces treinta años haciendo estos talleres, con la ayuda naturalmente de los monitores que fueron acompañándome en grupos de dieciocho, veinte, diez, dependiendo del número de niños que asistía a cada taller. Y que fueron los brazos que me permitieron trabajar con grupos grandes, regulares y chicos de niños. (Alicia, 15/05/18)

Seguindo a premissa de respeito e amor por aqueles niños, Agüero aponta outro aspecto presente nas concepções de Alicia sobre aquela criança, ao se referir ao fato de que elas os trata como pessoas, porque assim os percebe. O cineasta observa:

Los niños también se ven felices en ese taller, los niños disfrutan, lo pasan bien, como que viven su niñez en ese espacio, en eso lo emocionante yo creo que tiene, y también es que es muy particular lo que ocurre, porque hay una profesora que es estricta y que trata a los niños como, personas ¿no? Eso es muy bonito! No hay un trato especial a un niño en la manera como los trataría alguien que no los quiere tanto ¿no? Yo me acuerdo de haber estado en proyecciones, ante profesores, que veían la película, en el año ochenta y nueve, noventa ¿no? Y era impresionante, fíjate, porque veían a alguien que se enfrentaba a niños que eran difíciles, niños difíciles, pero que los trataba de persona a persona, por un lado así con una cierta dureza, pero con un amor infinito. (Agüero, 24/04/18)

Segundo Agüero, Alicia, a partir do pressuposto de um ensino muito sério, fez muito para as crianças pela via do Taller. Alicia tinha uma justa concepção sobre a infância e criança

pobre, mais especificamente. A forma como ela falava com as crianças demonstra que ela as enxerga como pessoas que vivem uma vida muito dura, mas, apesar disso, tratava-as com seriedade, rigor, mas também amorosidade. Não era uma relação artificial entre um adulto e uma criança, mas entre pessoas.

No contexto da pobreza, as fronteiras entre a infância e a idade adulta se tornam cada vez mais imperceptíveis e os mecanismos de proteção social da infância fragilizam-se, cotidianamente. No documentário *A invenção da Infância*, algumas crianças, que aparentam ter entre 8 a 12 anos, relatam o cotidiano delas, no trabalho na Pedreira de Santa Luz, na Bahia, e no trabalho rural, cortando sisal. Nos relatos das crianças, percebe-se que elas pensam que não há outra alternativa, “trabalham porque não tem jeito.” Precisam trabalhar para ajudarem os pais, na compra de alimentos, roupas. “O que eu posso fazer é, depois de grande, não trabalhar por aqui, estudar muito para aprender a ler e escrever e sair para outro lugar.” (SUZBACH, 2000)

Tais depoimentos se somam aos corpos fragilizados, cansados, oprimidos, com expressões de desilusão, gestos de entrega. A esperança se mostra miúda. Ali, sentadas no chão, quebrando pedras, prenunciam-se as muitas pedras que encontrarão pelo caminho. Será possível sair daquela situação, na qual seus familiares, seus pais estão alijados de um lugar social compatível com seus direitos e humano pertencimento? Pais que dependem do trabalho dos filhos para ajudarem na sobrevivência. A meninada se sente, também, responsável pela sobrevivência familiar. Com os corpos cansados vão para a escola e vislumbram a possibilidade de deixarem o lugar. Se ficarem, a história se repetirá. Naquela comunidade, no interior da Bahia, vê-se a vida oprimida dos adultos e das crianças. A violência pela qual crianças vivem distantes da infância e em companhia da pobreza. O sonho é poderem partir quando se tornarem adultos. O desejo é o domínio dos códigos da escrita: aprender a ler e a escrever para, um dia, poderem mudar de vida. Meninos e meninas, como as que trabalham na pedreira Santa Luz, nem sequer conhecem o sentimento de infância. Vivem distantes de seus direitos e diante do sofrimento e da usurpação de sua vida, da precarização da humanidade.

Pensando esses corpos, Arroyo (2020) afirma que os corpos dos pobres oprimidos, são corpos-vidas precarizados. Ficam no corpo, como tatuagem, os sofrimentos das infâncias ameaçadas. “A desumanização como política, como norma no precarizar corpos, vidas”. (ARROYO, 2020, p. 20). Assim vivem, também, as crianças pobres chilenas que Alicia escolheu colocar a vista nelas, para terem acesso à infância e poderem um dia relatar um tempo de criança com infância. Vale ressaltar que a América-Latina, (CEPAL, 2019, p. 11) é apontada como a região com maior desigualdade do mundo. A pobreza e a extrema pobreza assolam a

história de idosos, adultos e crianças, como é o caso das crianças chilenas filhas da pobreza. Uma vez mais, vemos severinas-vidas-infantis atravessarem variadas regiões do Chile e do Brasil, da América Latina.

Entretanto, Vega afirma que o peso da pobreza daquelas crianças ela não o carregava em seus ombros, entendendo que agiu e ofereceu o melhor que possuía para aqueles niños. Sentia-se segura de ter cumprido seu compromisso ético e estético. Fez o que estava ao seu alcance como pessoa e como profissional. Reconhecia que aquelas crianças viviam à margem de seus direitos, que o tempo da infância era miúdo, surgia esporadicamente na vida delas, mas Alicia tinha convicção de que elas tinham direito à infância, como todas as crianças. Por isso buscou proporcionar e resgatar um tempo para vivenciarem a infância. Um período precioso da vida daquelas meninas e daqueles meninos, que se resvalava no tempo negado. O sentimento é de que fez o que estava ao seu alcance, sem se descuidar de nada. Tudo realizado com a busca permanente pela primazia. Mais não poderia fazer.

Nesta direção, surge outro traço que compõe as concepções de Alicia sobre as crianças pobres: sua condição de sujeito de direitos, de um lado e, de outro, a outra ideia de que aquelas crianças merecem o melhor do que pode haver. A partir dessa compreensão, sobre aquelas severinas-crianças-chilenas, Alicia e a equipe sob a sua coordenação, levam o melhor que pode haver para aquelas crianças, conforme Agüero observa assertivamente. Seja referindo-se aos Relatórios que Alicia escreve, não para dar conta às instituições ou quem seja, que não a si mesma e às próprias crianças, conduta que o documentarista considera da ordem da beleza, seja quando leva para as crianças o livro *Dom Quixote*, porque o considera o melhor livro escrito em castelhano. Sobre isso, Agüero relembra:

Digo, no hay otra razón para que Alicia haga esos talleres de esa manera porque son talleres donde ella no tienen que rendirle cuentas a nadie. Los informes los hace para ella, no los hace para nadie, ninguna ONG que le tenga que rendirle cuentas, a nadie. Entonces es una exigencia de ella misma por sí misma ante los niños, y eso es muy lindo en verdad. Yo creo que se percibe también porque ella cuando les dice a los niños, les enseña las partes de una película, una parte grande, una parte pequeña, una escena, una secuencia, un capítulo, les muestra el Quijote de la Mancha. Entonces ella dice, este es el mejor libro escrito en lengua castellana. (...) no les lleva cualquier libro, les lleva el mejor libro escrito, en la historia del mundo. (Agüero, 29/04/18)

Vega entende aquelas crianças como sujeitos de direitos e se solidarizava com elas. Compreendia o processo de opressão em que viviam e se indignava com sua condição social, com seus modos de viver, de morar, de se alimentarem, sempre distantes de seus direitos.

Completando esse esforço por identificar as concepções de Alicia sobre seus niños, Agüero assegura que Vega confiava que aquelas crianças pobres eram capazes de aprenderem sem dificuldades, com o que concordamos integralmente, porque isto está evidenciado em todo o material empírico da pesquisa. Difícil era a vida que levavam. Entre a dureza de suas vidas e o amor de Alicia, a meninada se alegrava, deleitava-se nos encontros. Este aspecto, da crença incondicional naquelas crianças, em suas capacidades, nas possibilidades de seu “progresso” é uma ideia que está na raiz, é uma ideia de fundo nas concepções de Vega sobre as suas crianças, tal como ela dizia ao falar de “mis niños”

Alguns de seus dizeres são muito claros a esse respeito. Vejamos alguns deles:

me pude dar cuenta que los niños entendían muchísimo más de lo que yo pensé al comienzo y que prácticamente yo podía usar el mismo lenguaje que usaba con los alumnos universitarios pero en una forma más concisa, más concreta, y que la respuesta era instantánea (Alicia, 29/04/18)

Empezaron cada uno a hacer y se fueron dando cuenta que era igualmente importante un dibujo que otro, en el sentido que era la creación de ellos. Y fueron creando el sentido de lo que era la expresión propia, y eso lo fuimos manejando siempre en todos los niveles, y luego que había niños con aptitudes distintas. (...) fueron dándose cuenta que podían hacer unas letras grandes, pero con dedicación y metiéndole color, y les fue dando el gusto, fueron dándose cuenta que la gráfica también tenía una importancia, que era como saber dibujar,. Entonces ellos mismos pudieron apreciar que no todos tenían que ser los buenos para el dibujo y que sacaban las buenas notas de la escuela, acá todos eran igualmente valiosos. Lo que ellos hicieran y eso, claro, necesitaba un tiempo que uno los vaya cuidando y les vaya levantando el ánimo para que continúen y daba muy buenos resultados. (Alicia, 18/10/17)

Agüero pondera: por que Alicia se dedicava com tanto zelo a essas crianças pobres, se não existia nenhum tipo de cobrança? Nunca houve para quem prestar contas, pessoas ou instituições, mas, apenas, para ela mesma. Aos olhos de Ignácio, o que a moveu e a comoveu foi o amor. Por mais que acreditasse no cinema e seu papel transformador, o amor foi o condutor e a força que fez com que, diariamente, com chuva, sol ou neve, por 30 anos, Alicia e sua equipe arrancassem todos os obstáculos e realizassem os *Talleres* como planejou e apresentou para as comunidades e para os niños. A proposta era o rigor de nunca falhar com os niños. Aquela meninada estava submetida a muitas falhas humanas. No *Taller de Cine para Niños*, era preciso uma história diferente. Um enredo que talvez possa ser traduzido, em parte, nestas considerações de Alicia:

Y esto a mí, me fue impresionando porque lo que tiene el taller de cine es que uno siente que ha cumplido una etapa desde que empezó hasta que terminó el taller. Pero que cada sábado, cada sesión, uno tiene una compensación en el

sentido en que lo que hizo, se entendió todo. Funcionó a la primera parte, funcionó el trabajo manual con los niños, funcionó la temporada breve, del recreo, funcionó la proyección de la película, funcionó como se habló de esa película, funcionó el trabajo que se hizo después del final. Y funcionó el ambiente que se produjo entre la relación de los niños, de unos con otros, y entonces eso se va viendo en el mismo día, uno ve un progreso de los niños que empieza y que termina. (Alicia, 29/07/20)

3.2 Yo les iba a enseñar y que eso iba a mejorar sus vidas: ensinar cinema

Para melhor traçar os contornos da Pedagogia de Alicia, esta seção apresenta algumas de suas concepções acerca de como trabalhar o cinema com as crianças do Taller, sobressaindo, de imediato, a ideia de que a linguagem cinematográfica, como de outras artes, não se aprende sozinho e sua visão de que o cinema pode transformar as pessoas, ampliar o olhar e o entendimento de mundo, entre outras de suas formulações. Nas palavras de Vega, através do cinema, “El niño puede abrirse a capas, que van más allá de él”.

Alicia atribui ao cinema uma função pedagógica, não no sentido de uma pedagogia autoritária³⁰, mas, a nosso ver, no sentido de uma atitude sistemática de mediação. Uma atitude facilitadora da aprendizagem nas interações humanas.

Como destacado por Teixeira e Lopes (2014, p. 10) “O cinema é uma forma de criação artística, de circulação de afetos e de fruição estética. É também uma certa maneira de olhar. É uma expressão do olhar que organiza o mundo, a partir de uma ideia sobre o mundo”. Portanto, na Pedagogia de Alicia, está em cena o desejo de alargar o olhar e o mundo daquelas crianças, mesmo diante da precariedade econômica, cultural e social em que viviam. Ela entende que o cinema é uma via potente. Essa arte poderia oferecer às crianças experiências com o belo, vigorosas vivências de dias risonhos, criativos e encantados, dias de infância para aquela garotada. Partindo, ainda, de sua crença incondicional nas capacidades daquelas crianças, em suas possibilidades de aprender, Alicia observa:

Claro, porque ellos aprenden que hay una belleza del cine y que ellos la están apreciando cada vez más. Cuando un niño es capaz de emocionarse y tener un momento de silencio absoluto es porque está totalmente concentrado y tomado en algo que le está diciendo más allá de la historia que le está contando. Ellos van más allá del argumento, están pendiente de la forma en que se les están entregando una cosa. (Alicia, 29/04/18)

³⁰ Pedagogia autoritária capitalista, “a instrumentalidade da racionalidade do mercado, do Estado, do poder e da autoridade a agirem e a intervirem sobre o comportamento do indivíduo de forma tutelar e separada. Ferreira,

Essas formulações de Alicia são claras. Ela sabe que o cinema possibilita às crianças a experiência estética, a emoção, o ir além do que está sendo contado, ideia que ela associa às formas como o cinema lhes é entregue. Daí todo o seu cuidado e rigor no planejamento e realização dos Talleres, como nesse relato em que ela mostra como vai trabalhando com as crianças a singularidade do gesto criativo, o gesto autoral de cada artista, cada um com sua sensibilidade e inventividade própria, mesmo quando as artistas e os artistas estão criando a partir de um mesmo conto literário. E as crianças, receptoras da obra cinematográfica, Alicia as conduz para que aprendam a ver que há várias formas de mostrar o que se pretende, o que as crianças deverão perceber, identificar. E valorizar. Ela relata:

Hay un ejercicio que yo se los hacía bastante hasta que se nos fundió la película de tanto exhibirla y era dos versiones, de la fábula: esa de la cigarra y la hormiga. Entonces yo tenía una versión francesa y una versión alemana, les mostrábamos las dos y les fiense que este es el mismo cuento. Pero aquí lo hace una alemana que recorta figuras que está en blanco y negro y acá tienen ustedes una que la hizo un dibujante francés con colores y con 8 dibujos y más rápidos. Entonces son dos artistas que están haciendo el cuento de lo mismo, pero de manera distinta. Ahí ellos iban entendiendo como existían formas artísticas para narrar lo mismo y que uno podía decir la que le gustaba más. Y eso siempre se fue privilegiando que no había una sola manera de hacer película, se hacen de acuerdo a los realizadores que quieren hacer esta expresión. No hay una sola forma de mostrar, hay muchas y uno como receptor tiene que tener la capacidad de darse cuenta del valor que tiene ellos. Había niños que veían menos televisión, muchos padres nos decían que después del taller veían menos televisión y salían más a jugar, porque se daban cuenta que les estaban llenando espacios de imágenes que no tenían valor. (Alicia, 29/04/18)

Seguindo à procura das visões de Alicia quanto ao trabalho/ensino de cinema, concepções que sustentam sua Pedagogia, vemos seu entusiasmo e convencimento de que o ensino de cinema é importante e a experiência estética é para todos. Segundo os entendimentos da pesquisadora chilena, aquelas crianças possuíam plena capacidade de aprenderem e tinham o direito a esse conhecimento. Vega considera que, através do cinema, apresentado correta e cuidadosamente às crianças, elas eram provocadas e convocadas a usufruírem intensamente dessa arte, dessa emoção. Os encontros semanais nas sessões dos Talleres, os *niños e niñas* aprimoravam sua experiência estética, desfrutavam da arte cinematográfica, refinavam sua sensibilidade, sorvendo o que é belo, no prazer fomentado pela arte.

Como vimos no capítulo anterior, nos *Talleres* as crianças tinham ensinamentos sobre a linguagem cinematográfica, sobre seus códigos e suas vias para provocar determinadas emoções. Aprendiam a conhecer mais esses códigos, para perceberem que há diferenças entre a forma de se fazer as películas, há distintas intencionalidades nos filmes, como também

existem diferenças nos gestos criativos dos realizadores e realizadoras dos filmes. E como desdobramento desses aprendizados, Alicia ressalta o fato de os pais falarem que as crianças estavam vendo menos televisão. Certamente que poderia haver outros fatores a interferir nisso, mas Vega associa este fato às atividades e metodologias dos *Talleres* de que as crianças participavam.

E Vega prossegue em suas reflexões, dando a ver suas perspectivas e concepções, expondo seus entendimentos sobre cinema e o trabalho com as distintas linguagens das diversas artes, sugerindo princípios pedagógicos aos educadores:

Yo creo que la educación más importante es hacerles sentir a los niños que cada arte tiene un lenguaje propio. La música tiene un lenguaje propio, la pintura, el cine, el teatro, la literatura y que uno tiene que aprender esos códigos para poder percibir de mejor manera lo que uno está practicándolo en su obra. Si uno está oyendo una sinfonía tiene que saber que hay tiempos, que hay repeticiones y que eso le va a permitir escuchar mejor lo que al principio creía que era una casualidad; que la obra de teatro tiene tres actos y que pasa una cosa determinada en el primer acto, que después y que hay un acto final; que la pintura tiene colores con los cuales se expresa y están ahí puestos de determinada manera y que uno tiene que percibir para que están puestos así; que uno teniendo esos niveles elementales de formas, de cada arte va a percibir mejor la obra completa y eso lo tiene que dar un educador porque la música no se aprende solo, ni el cine, ni la pintura nada. Tiene que haber una persona que diga esto; son los códigos de expresión a través de los años y esto va cambiando. Pero hay una estructura que es importante cuando uno le dice que la música es tan importante lo que suena como el silencio, que es la separación entre una cosa y otra. La recepción cambia porque uno ve que eso no es arbitrario; que cuando hay un silencio me está indicando algo. Y cuando yo voy a una obra de teatro y cae el telón, yo pienso, aquí se terminó una parte importante y ahora voy a ver que pasó con estos personajes o si este personaje no va a aparecer nunca más. Entonces tengo que tener claro esos códigos de expresión de cada arte que son particulares y aunque todas las artes están buscando la belleza y al llegar al espectador cada uno lo hace con sus propias herramientas y estas herramientas hay que conocerlas. (Alicia, 29/04/18)

Esse relato de Vega indica, por um lado, sua convicção de que a linguagem das diferentes artes não se aprende sozinho e de que a percepção se altera quando se conhece a linguagem. De outro lado, partindo do pressuposto de que não se aprende a linguagem das artes solitariamente, uma linguagem que não é arbitrária, Alicia entende que é necessário haver alguém que fale sobre isso, que possibilite às pessoas compreender tudo isso, em processos de ensinar e aprender.

Nessa direção, Duarte (2002, p. 20) considera que educar o olhar requer “conhecer os sistemas significadores de que o cinema se utiliza para dar sentido às suas narrativas, aprimora nossa competência para ver e nos permite usufruir melhor e mais prazerosamente do filme”.

Alicia estava segura sobre o valor do ensino de cinema, “Yo sabía” cine era algo que “yo les iba a enseñar y que eso iba a mejorar sus vidas.” (Alicia em 17/10/17, p. 23). Em sua narrativa, ela assevera que, pela via do cinema, aqueles *niños* chilenos aprendiam a olhar por outra perspectiva, ao conhecerem a história e a linguagem do cinema. Ela confiava na especificidade e na abrangência de seu conhecimento, na potencialidade da sétima arte, na importância do olhar mais atento diante das imagens, no valor da aprendizagem estética, conjugada à ética. Para educar o olhar daquela meninada, ela ofereceu o melhor que possuía, o ensino de cinema para despertar a atenção e o gosto pela obra fílmica e sua linguagem.

Outro aspecto a pontuar no pensamento de Alicia é o fato de que o ensino da arte requer conhecimento. Quem ensina arte, tem que conhecer para ensinar os códigos que permeiam a especificidade de cada arte. No *Taller de Cine para Niños*, primou para que as crianças tivessem todo o acesso ao conhecimento elaborado sobre o cinema. Vega entendia que, além do direito de acesso à arte, elas mereciam isso, por várias razões, entre elas, porque eram perspicazes e compreenderam os códigos da linguagem do cinema sem dificuldades. Dessa forma a ampliação da experiência estética, educou o olhar, levando a reconhecer que, por essa via, a garotada acessa a beleza que percorre, envolve e desenvolve a narrativa fílmica. A pesquisadora chilena ensinou-lhes os elementos que produzem significados, emoções, sentimentos, entendimentos em uma película, demonstrando que o posicionamento da câmera, a iluminação, o som, a montagem, a forma como são arquitetadas os planos, as imagens, a luminosidade e a sombra, o silêncio e o som são escolhas dos diretores e diretoras. E tudo isso produzirá determinados efeitos e significados. Alicia ensinou bem o que tão bem conhece, o que conhece muito bem.

Bueno, luego hay algo importante para mí que fue darle al niño, al grupo de los niños películas en que a él lo podía conectar con la historia social del hombre. Entonces poder contarle que en la época del cine mudo, ellos empezaron a mostrar lo que pasaba porque la gente se maravillaba solamente con ver la gente caminando, nunca lo habían visto y esto le pareció maravilloso. Pero les contamos que además de presentar esto mágico de que la gente caminaba, también empezaron a ver películas de cuando la gente trabajaba y que ahí ya podía formarse una opinión de si eso estaba bueno o estaba malo. Entonces los fuimos interesando en que siempre la imagen había tratado de dar un testimonio de lo que nos estaba pasando a nosotros como grupos humanos y eso a ellos les interesó mucho. Ahí les contamos la historia de cómo Chaplin estaba haciendo historias para hacer reír, con bromas y todos: siempre mostró al inmigrante, siempre mostró al que estaba sin trabajo, el mismo no tenía ropas, tenía que ponerse ropa encontrada en la basura. Y que eso que era divertido también, tenía un fondo de demostrar que no toda la gente tenía todo lo que necesitaba para vivir, que había injusticia y eso le fue dando un marco para todas las películas que ellos iban viendo. Después les mostramos una película chilena muda en que se ve el niño trabajador del año diecinueve. Entonces les mostramos como los niños trabajaban, y eso a ellos les pareció muy feo, muy

horrible porque eran niños que cargaban unos haces de leña tremendos que llevaban ahí. Así fuimos dándoles, junto con lo que ellos se entretenían, un aspecto de como el cine a uno le había procurado con la imagen un acercamiento a todo lo que estaba ocurriendo al ser humano. Eso fue dándoles una perspectiva que no se los habían dado en su escuela ni se los podían dar en su familia, y eso fue siempre siendo parte como algo muy natural de las películas que ellos veían. (Alicia, 18/10/17)

Ressaltando que aquelas crianças não tinham a oportunidade de aprender sobre cinema na escola, pode-se dizer que Alicia entende o cinema como algo que faz não apenas sentir, mas um cinema que faz pensar, lembrando Ismail Xavier (2011). E conhecer o cinema como arte foi a aprendizagem oferecida no *Taller de Cine para Niños*. Vega ensinou para aquelas crianças que, além do prazer, do riso, a película, também, é uma via de denúncia dos sofrimentos humanos e injustiças sociais. Os códigos da linguagem do cinema eram revelados nos movimentos exagerados de Chaplin. Os pobres, imigrantes, eram apresentados, nas telas, por Chaplin, nas personagens que as ideologias dominantes insistem em inferiorizar, em violentar, em apartar. Como assinala Comolli (2008), Chaplin estava do lado dos perdedores, dos fracos, dos esquecidos. Alicia conhecia Charlin Chaplin. A escolha desse personagem não foi aleatória, apresentou-o a seu público intencionalmente, da mesma forma que exibiu documentário sobre o trabalho infantil. Ela educava não somente o olhar daquelas crianças, mas seus sentimentos, nelas cultivando virtudes humanas, entre elas a compassividade, como também ensinava que há um contexto histórico e que o “fogo da tela” (Comolli, p. 136) possibilita a compreensão sobre o que ocorre com os seres humanos. Sua intenção era fomentar naqueles espectadores a identificação com aquelas histórias, com os dramas sociais e com situações de desumanização. A meninada aguçava os sentidos, pensando em si mesmas e no outro na tela, muitas vezes, seus iguais na mesma desvalia. A criançada via o que parecia não ser visto e compreendia o que aparentemente estava acobertado. Os filmes escolhidos promoviam a identificação daquelas crianças com seus iguais e possibilitava que reconhecessem o lugar que elas e seus familiares ocupam na vida social. A desigualdade social, as injustiças impregnadas em seus corpos e nos espaços da comunidade se projetava, de suas vidas cotidianas para as telas do *Taller*.

Entendendo que no cinema a imagem é a força, toda a ambientação da sala dos *Talleres* era pensada e montada de modo a assegurar a atenção das crianças, para melhor fruição. Ciente, ainda, de que o cinema é obra, é trabalho, é esforço inventivo do cineasta e equipes, que devem ser respeitados, essas condutas, esses entendimentos eram colocados para que as crianças observassem nos filmes nos momentos de exibição. Tais concepções acerca do cinema eram entrelaçadas com os princípios educativos, com a metodologia e com as regras do *Taller*, como Alicia relembra:

Yo observé que los niños fácilmente se distraem, entonces se apreciaron mucho que la sala, y en eso siempre fui muy estricta con los monitores, fuera estrictamente cerrada. El lugar en que se exhibían las películas era totalmente hermético, había un negro absoluto. Y los monitores andaban con linterna, de manera que los niños en el momento en que entraban a la película estaban en un mundo realmente en que la imagen era la fuerza, era la luz. Así alguno si quería salir no podía salir, si alguien quería entrar desde afuera tampoco podía entrar. Y esas eran reglas fijas, porque les inculcamos esto, de que se está dando una obra hecha por una persona. Y que uno tiene que respetar a esa persona en el tiempo en que hizo esa obra, y si él la hizo en 10 minutos estamos 10 minutos atentos a lo que él hizo. Y eso para ellos fue la primera vez que veían un respeto así por la obra hecha por otra persona. (Alicia, 18/10/17)

Como é possível perceber nesse relato, a sensibilidade de Alicia para a cultura infantil norteia seu gesto pedagógico em seus esforços de desenvolver na criança, o respeito pela película que será assistida, pois ali está uma obra de um artista e das equipes que fazem cinema. Ali não está uma coisa qualquer. E, através de exemplos simples, mas sem aligeiramento ou simplificações, ela vai adiante, provocando o pensamento e a conduta das crianças. Alicia prossegue sua narrativa:

Entonces era decirle: *“Mira, tú estás jugando al fútbol y no te gusta que te vallan a buscar porque tu mamá te necesita para que vayas a comprar el pan, tú estás ocupado jugando al fútbol y no quieres que te interrumpen. Y si tú hiciste una obra que es una película, quieres que la vean tal como tú la hiciste, no que se estén parando por esto, por lo otro, porque tiene que avisar.”* Entendieron correctamente, perfectamente y, esos son los niños, que cuando terminaron el taller de cine se sintieron que habían recibido algo más. Algo más que una cosa mecánica, que una ayuda en lo básico, en comer o en vestirse o en recibir una camiseta de regalo; alguna cosa. Ellos recibieron algo que es para su espíritu, sí; crecieron, lograron, crecer, sí. (Alicia, 29/04/18)

A potência da imagem, a luz da imagem. O tempo do cinema-arte. Alicia agiu com segurança e sensibilidade porque entendia que a linguagem do cinema tinha que ser aprendida, porque acreditava no valor da aprendizagem que oferecia ao *niños*. Para ela, aqueles *niños* e *niñas* são valiosos e o cinema, também, por isso ela lhes ensinou o que julgou mais importante a ser ensinado. O respeito ao diretor: apreço pela sua obra de arte; regras como o silêncio, a quietude. No momento da projeção da película, era preciso deixar a sala completamente escura e o olhar atento. Vega confiou que a emoção e o prazer penetrariam no espaço e nos corpos dos espectadores. Com a sala, cuidadosamente, alinhavada e a criança, também, preparada para o encontro, a experiência diante da arte seria inevitável. Sem conter a emoção e expressando sua confiança no cinema, a pesquisadora chilena considerava que aquela meninada sentia que, naqueles encontros, semanais receberiam mais que um gesto mecânico

ou benefícios materiais. Retomando a narrativa de Alicia, ela considera que as crianças entenderam que recebiam um conhecimento que não se esvai com o tempo, que transcende, que pode se alojar na alma de cada uma delas. Era uma aprendizagem para o espírito.

Para Alicia, concebido como obra de arte, o cinema que faz pensar, que promove além da fruição, a reflexão sobre o nosso tempo e sobre a nossa existência no mundo, provocando e ampliando a nossa mirada para o mundo e outros mundos possíveis. Como nos lembra Larrosa (2006, p. 115), “El cine nos abre los ojos, los coloca a distancia justa y los pone en movimiento”. Alicia, ao conceber e ensinar cinema propicia àquela criançada o exercício do ajuste do olhar, a ampliar e multiplicar a mirada e o pensamento. Por isso, o cuidado com a obra de arte está antes de sua chegada, no espaço preparado para que aquelas crianças, oferecendo um lugar escuro e silêncio, para que aguçassem os sentidos e, também, como uma atitude de respeito pelo trabalho de criação dos diretores, diretoras e demais envolvidos com aquela criação. Integrando a essa aprendizagem, assim como a palavra escrita, Alicia primou para que a criançada aprendesse a decifrar os códigos de linguagens que constituem as películas, para além do fascínio de sua magia, para usufruírem dos filmes com maior intensidade. E como nos lembra Teixeira e Lopes (2014, p. 14), talvez para melhor precavê-las das ciladas das imagens.

Trazendo novos elementos às concepções de Vega sobre o trabalho com cinema entre crianças, o monitor e amigo Sebastián Ortega, em entrevista que nos concedeu, destaca algo mais. Depois de dizer que Alicia ama o cinema e que é uma pessoa que mais conhece cinema, do século XX, sobretudo ele percebe que ela vê o cinema de forma não elitista. A experiência estética é para todos, reiterando sua ideia. Ortega observa:

Yo creo que es una persona que más conoce del cine, por lo menos, del cine del siglo veinte, del mejor cine de los años veinte y de Chaplin sobre todo. Chaplin es... Como el para la Alicia como... es el que hace del cine algo masivo entonces es lo mismo que hace la Alicia, o sea, Chaplin es el que llena de gente las salas de cine. Antes las salas de cine era una cosa más elitista, pero justo la Alicia rompe con eso. Porque al mostrarles a los niños el cine, niños pobres, está diciéndoles que el cine no es un tema elitista. Y Chaplin en el cine es el que lleva a las masas, a los obreros; a la gente al cine. Entonces por eso yo creo que la Alicia le gusta tanto Chaplin y dábanos los cortometrajes de Chaplin. La Alicia hace que los niños se disfracen. Una vez, don Francisco invitó a la Alicia a hablar de Chaplin en Sábado Gigante porque es una de las personas que más sabe en Chile de Chaplin. Entonces, bueno, y yo creo que solo alguien que quería tanto el cine, que sabía tanto de cine, podía inventar esta metodología de estudio. (Ortega, 04/05/18)

Há uma admiração por Alicia na narrativa de Ortega não, apenas, pelo seu conhecimento sobre o cinema, mas pela forma como ela se apropriou profissionalmente dessa arte e o integrou à sua conduta pessoal, à sua história, a seus tempos de vida cotidiana. Ele afirma que Vega rompeu com o elitismo do cinema, ensinando cinema para as crianças pobres chilenas. Ensinou com todo o rigor, levou películas, projetou-as para um público improvável de acessarem o conhecimento sobre o cinema. A mulher chilena que mais conhece sobre cinema, sobretudo do século XX, reiterando, foi quem levou esse conhecimento para as comunidades mais pobres da região de Santiago e algumas regiões rurais. Nos *Talleres de Cine para Niños*, ela ensinou que o cinema é para todos, que a meninada, também, poderia aprender e usufruir desse conhecimento e dessa arte. Para Sebastián, conhecendo o cinema, o cine como arte, Alicia desenvolveu um método bem elaborado capaz de envolver e desenvolver o olhar e a sensibilidade daquelas crianças que viviam à margem de seus direitos.

Ortega considera, ainda, que Alícia é uma grande conhecedora da obra de Chaplin. Vale ressaltar que, ao destacar tal conhecimento de Alícia, o monitor observa que ela se aproxima das ideias e do posicionamento de Chaplin. As películas de Chaplin assemelham-se à história daquelas comunidades que vivem à margem dos direitos da cidadania, em companhia da brutal violência aos seres humanos, ao processo de desumanização e da infância roubada daquelas crianças. As películas e personagens chaplinianas oportunizam a experiência estética, os sorrisos e as lágrimas, a reflexão ética e política sobre as desigualdades sociais, as violências que permeiam as sociedades capitalistas, aos viveres individuais e coletivos de seus povos, empurrando-os para as margens dos direitos sociais, enquanto deles aproveitam a força de trabalho. Trata-se, pois de um cinema que denuncia, que pensa sobre os valores, que encanta, que exhibe os cantos que abrigam e obrigam seres humanos oprimidos a viverem e conviverem com a violência e a desumanização e que “desmascara o carnaval capitalista” (CANDELÁRIA, 2008 *apud* ROCHA, 1983). Charles Chaplin foi escolhido por Alicia e adentrou os espaços onde o *Taller de Cine para Niños* como se fosse um companheiro de Alicia, um membro especial da equipe. Se Alicia levou para as crianças o livro *Dom Quixote*, que considera o melhor livro da história da humanidade, jamais esqueceria Charles Chaplin.

Entre os encantamentos e possibilidades do cinema é possível encontrarmos outras faces que nele podem se revelar? Além de papel transformador, o cinema pode ocultar seu viés de instrumento de consumo e reafirmação de ideologias? Aqui, essa pausa se faz necessária, para alguns outros tipos de considerações.

A impressão da realidade foi o grande sucesso do cinema, pois tem-se a sensação de que é a própria vida o que se vê na tela. As imagens conferem uma realidade, mesmo sabendo

que são fantasias. O movimento seduz. “No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem”. (Bernardet, 1985, p. 14). Máquinas que demonstram, não apenas, o poder da burguesia, mas que facilitam a acumulação do capital e que ampliam o domínio cultural, ideológico e estético. Nesse sentido, no final do século XIX e no século XX, a burguesia criou o cinema, se apropriou dessa arte e fez dela uma mercadoria, embora buscasse ocultar por subterfúgios o empenho em dominar, em entranhar nas estruturas da sociedade, plantando a ideia de verdade. Os filmes criados com essa configuração deixam a impressão de que a imagem e a narrativa são neutras. Portanto uma imagem na tela pode convencer o espectador de que ali há uma prova da verdade, ofuscando os artifícios e as manipulações utilizadas. Decorre daí o desenvolvimento de máquinas e técnicas estéticas utilizadas não apenas para fruição, reflexão, reconhecimento de identidade, denúncia, mas também para a dominação cultural e do consumo. O cinema, sua história, como toda a área cultural, também vive de enfrentamentos e de disputas. Ao espectador, cabe desvelar quem cria, para qual público, as intencionalidades das narrativas, o que se oculta. Sem nos esquecermos de que um filme necessita demonstrar qualidades para provocar o interesse do espectador potencial para assisti-lo. Isto é, tem que agradar para ser consumido. A fórmula mais utilizada é homogeneizar o produto e o público. (Bernardet, 1985).

O otimismo de Alicia parece compreensível pelos seus fundamentos sólidos sobre o cinema e o acesso a filmes de arte, ensinando seu público a refinar mais o gosto, a aguçar o sentimento estético e o senso de apreciação e de avaliação. Em proporções menores que o ensinado aos alunos universitários, ela procurou ensinar aos *niños* a realizarem uma leitura mais crítica sobre as imagens e a reconhecerem as mensagens enganosas. Propiciou àqueles meninos e meninas o acesso ao cinema, o que lhes era negado e a possibilidade de um encontro com um mundo que, provavelmente, nunca tinham pensado que existisse. No entanto, como apontado por Bernardet, o cinema, como toda a arte pode, também, ser um instrumento de dominação ideológica e de consumo.

Integrando a esse mesmo posicionamento Rancière (2019) certifica que é necessária a crítica à imagem, para não se confundir a ilusão das imagens com a própria realidade. A sociedade do espetáculo nos impõe a avaliação dos subterfúgios das imagens. “Conhecer a lei do espetáculo, equivale a conhecer a maneira como ele reproduz, indefinidamente, a falsificação que é idêntica à sua realidade” (RANCIÈRE, 2019, p. 45). Portanto conhecer os códigos que atravessam a arte, os signos e a forma para não cairmos em sua cilada, permite ao espectador a ampliação de seu gozo diante da arte. Vale ressaltar que, para Rancière, o que há

em comum entre os espectadores é a sua maneira de perceber e de se relacionar com a arte, aliás é a condição de toda a forma de comunicação. Portanto todo o espectador possui em si mesmo essa potencialidade de perceber e se relacionar com um dispositivo qualquer. O espectador em seu ato de apropriação é conceituado pelo autor como a forma poética de tradução, através de sua capacidade de associar e dissociar a multiplicidade das imagens e dos discursos, ação na qual reside a sua emancipação como espectador. Também, é importante desatar o nó do entendimento de que uma parcela da sociedade precisa ser salva da incapacidade de ver e interpretar as imagens, de “desamarrar o elo entre a lógica emancipadora da capacidade e a lógica crítica da captação coletiva” (RANCIÈRE, 2019, p.48). Não há um consenso de que exista uma realidade oculta a ser permanentemente desvelada, ou que imponha uma interpretação. E toda situação é passível de ser interpretada sob outra forma de percepção e significação.

Entre as interrogações múltiplas e os confrontos presentes na arte e sua intencionalidade, há, também, filmes valorosos que promovem reflexão, conhecimento, deslocamentos, interrogações sobre os conflitos humanos, como aqueles que são levados ao *Taller de Cine para Niños*. “Por outro lado, há outro ‘tipo’ de cinema, que nos coloca diante do diferente, porque mira com outros olhos, observa o que não vimos, abrindo-se ao indeterminado, ao relativismo, à multiplicidade” (Teixeira e Grammond, 2016, p. 39). Filmes que desprendem o espectador de seu local de existência, que provocam suas certezas, que o submerge em estado de gozo. Filmes que lançam o espectador para outros mundos, novas possibilidades, tempos e espaços, podendo também projetá-lo como em um espelho ou transportá-lo levemente a um estado de calma e silenciamentos. Nesse feixe de relações, Teixeira e Grammond (2016) reafirmam que esse é o cinema que sensibiliza, pensa, interroga, convoca à alteridade, que alarga o processo de formação humana, de construção e desconstrução de aprendizagens e desaprendizagens, que suspende nossas certezas.

Dentro das dimensões citadas, percebe-se que o cinema pode ser usado como ferramenta de consumo e formação de ideologias, no entanto, pode e deve ser elemento de formação dentro e fora da escola, “[...] de forma a conjugar como elementos inseparáveis forma e conteúdo, arte e técnica, ética e estética” (Teixeira e Grammond (2016, p. 41). De outra parte, o ensino de cinema deve oferecer ferramentas adequadas para ampliar a educação do olhar, alargar e fortalecer a mirada. Para Vega, vale a pena o empenho para ensinar cinema para aquela garotada, porque os guris aprendem que há uma beleza nas películas, miram com profundidade, se deslocam no tempo e no espaço. Aprimoram o olhar, aguçam os sentimentos, a imaginação e as ideias. Percebem que é possível ressignificar as marcas deixadas em nós por

outras narrativas, especialmente, a película que é assistida em um espaço coletivo, onde se compartilham, também, as emoções e as percepções.

Alicia, tal como Duarte (2002), defende a valorização do hábito de assistir a filmes, de fazer discussões sobre o que é visto e o reconhecimento dos confrontos de diferentes interpretações. Advertindo que o cinema não pode ser considerado apenas como diversão, mas também como arte, como patrimônio artístico e cultural da humanidade. Para estimular o gosto pelo cinema, para apreciar uma película, é indispensável conhecer a contextualização da produção, o diretor, o financiador. É necessário possuir instrumentos para identificar, avaliar, criticar os elementos que permitem uma reflexão mais elaborada sobre o cinema, sobre a própria vida do espectador e da sociedade. Portanto, na escola e nos espaços que se propõem a ensinar cinema, é basilar o acesso a diferentes tipos de filmes, em ambientes em que esta prática seja compartilhada e valorizada.

Recorrendo às concepções e metodologia de trabalho de Alicia, em seu rigor “quase religioso”, segundo Agüero, ela nos ensina importantes formas de encaminhamento, entre elas: o cuidado detalhado com a sala de projeção das películas, deixando-a completamente negra para se ver as películas em ótimas condições, manifestando, assim, respeito pelo diretor e pelo espectador. Alicia acredita que os seres humanos merecem respeito, tanto quanto são sujeitos de direitos. E todos eles, dentre os quais os que criam as obras cinematográficas.

Para Alicia, cada filme era a busca de uma conversa com as crianças para dar nova forma e elementos a seu imaginário. Era como retirar, um pouco que fosse, as ataduras que envolviam as crianças, em tantos cenários e planos de suas vidas cotidianas. Por isso, a imagem que intitula esta tese: cada encontro que compunha as várias sessões do *Taller* era sempre uma nova experiência. Nele estavam novas imagens, cenas e roteiros para se (ad)mirar os vagalumes em revoada, a *suspender o céu*.

Para finalizar essa discussão, voltando ao diálogo entre as ideias de Alicia Vega e de Bartolomeu Campos Queiros, vê-se que em ambos está contida a mesma crença na força, na importância, na necessidade da arte. Do cinema, no caso desta chilena, e na literatura, no caso deste brasileiro, que destaca algo nesta direção, em uma de suas entrevistas em periódico. Ele fala:

A literatura concorre para que educadores e educandos venham a tomar posse da importância da fantasia para desenvolvimento do universo. Na medida em que reconhecemos que todo real é uma fantasia que ganhou corpo, que antes morou na fantasia de alguém, é que adjetivamos sua importância. A literatura vai estabelecer um diálogo com a fantasia do leitor. Desse diálogo profundo, pois a fantasia é o que há de mais íntimo em nós, é claro que um novo mundo vai surgir. É preciso compreender que a escola não pode ser apenas uma

entidade consumidora. Deve ser, paralelamente, um espaço investidor. A fantasia nos garante isso. E investir movido pela arte é ir em direção ao afeto, à beleza. (Queirós, 2011)

Nem Bartolomeu nem Alicia se enganaram: com o Taller de Cine para Niños, um novo mundo vai surgir para aquelas crianças. Da mesma forma que, com a literatura, um mundo novo surge para os leitores.!!!

Seguindo com Bartolomeu, semelhante das ideias de Alicia, o que ele escreve sobre o ato de escrever, poderia ser deslocado para o pensamento desta chilena quanto à prática social de fazer cinema e de ensinar cinema. O escritor brasileiro prossegue na entrevista:

Escrever é procurar parceiros para decifrar a intensidade dos mistérios. Escrever é “não saber” e recorrer ao leitor para nos ajudar a decifrar o mistério que inaugura o escritor. Cada livro é um momento, é uma interrogação, é a busca de uma conversa. Escolher um tema é dar corpo ao que sufoca, é buscar razão para a fantasia, é dar forma ao imaginário. Escrever, digo sempre, é abrir a porta sabendo que o resto da paisagem está no coração do leitor. E mais: escrever é tomar posse dos limites. (Queirós, 2011)

Também para Alicia, cada filme é a busca de uma conversa com as crianças para dar nova forma e elementos a seu imaginário. Trabalhar com o Taller de Cine para Niños é abrir a porta para as crianças entrarem. Por isso, voltando aos versos de João Cabral, é belo porque ... Ver, falar, assistir, pensar, conversar sobre cinema, como nos Talleres, era como entrar no trem filmado pelos irmãos Lumière para explorar, conhecer e imaginar outras paisagens. E assim como para Bartolomeu cada livro é um momento, é uma interrogação, também para Alicia cada filme é um momento especial. Cada filme – devidamente escolhido, tal como nas atividades dos Talleres, era uma feliz oportunidade. Era como retirar, um pouco que fosse, as ataduras que envolviam as crianças, em tantos cenários e planos de sua vidas cotidianas. Por isso a imagem que intitula esta tese: cada encontro que compunha as várias sessões do Taller era sempre uma nova experiência. Nele estavam novas imagens, cenas e roteiros para se (ad)mirar os vagalumes em revoada, a *suspender o céu*.

Para seguir em frente, diante das formulações de Alicia, que se aproximam da tradição de pensadores e pensadoras que refletiram sobre as artes desde os antigos como Platão, Aristóteles, os modernos como Kant, Schiller, como os frankfurtianos, Deleuze, entre outros, talvez possamos dizer que a arte educa e quanto mais diversificado é o conhecimento, maior é a liberdade para escolher e se posicionar no mundo.

Desde Platão, a percepção estética é o fio condutor do processo educativo, uma vez que experimentar não é só viver uma coisa, é sistematizá-la, pensá-la. Lembrando que a técnica compõe a arte, é preciso sensibilidade, habilidade e saber fazer a arte. Em seu ensino do cinema

para aquela meninada, Alicia se aproxima dos homens e mulheres que se envolveram, se dedicaram/dedicam, vivenciaram/vivem e cultivam a arte deixando-a florescer. Alicia mexe com as emoções e o pensamento daquelas crianças para que elas se aproximem de suas próprias dobras para entenderem a si mesmas. Para que elas possam fazer um esforço de se conhecerem e quiçá entenderem um pouco do que está fora. Sem nos esquecermos de que a experiência com a arte só é fecunda quando deixa o expectador está livre para o jogo da imaginação, como nos ensina Glauber Rocha (1971, 221) ao afirmar que “A arte não é uma representação, uma metáfora. O cinema é da ordem do sonho”. Portanto a arte contribui para *suspendermos o céu*.

CAPÍTULO 4

***QUE EL NIÑO, EN DOS HORAS A LA SEMANA, O TRES HORAS
A LA SEMANA, O CUATRO HORAS A LA SEMANA,
EXPERIMENTE SU VALOR Y SU DIGNIDAD:
DA PEDAGOGIA ALICIA, OS PRINCÍPIOS.***

El niño sintió que lo fuimos a ver porque él no había venido, sí que él era importante para nosotros. Alicia, 18/10/17

Observando um pouco mais os fundamentos educativos do que consideramos a Pedagogia de Alicia, associados às suas concepções de fundo, que norteiam as atividades e metodologia de seus trabalhos no *Taller de Cine para Niños*, encontramos os princípios que os inspiram. Embora essas dimensões, das concepções e metodologia, sejam indissociáveis dos princípios que fundamentam qualquer proposta pedagógica, optamos por distingui-las, na tentativa de melhor alcançar, de melhor compreendê-la, de configurar em linhas mais adequadas a Pedagogia de Alicia.

Devemos destacar, ainda, que a Pedagogia é aqui entendida como um conjunto de concepções, princípios e formulações sobre os modos de se realizar os processos educativos, a prática social de ensinar-aprender-ensinando, sejam eles escolares ou não escolares, sejam eles do campo dos conhecimentos científicos, sejam relativos a outros conhecimentos, saberes, como o cinema. A palavra pedagogia: vem da Grécia clássica, o *ethos*, o conjunto dos costumes e hábitos essenciais, na esfera do comportamento e da cultura, como os valores, ideias e crenças, característicos de uma determinada coletividade, época ou região, passou a significar a procura por meio da educação, da harmonia e concórdia entre os homens sob a forma da cidade. Afinal, se o ser humano é constituído do *logos*, a palavra e o pensamento constituem ser social, um animal político e deve primar pela vida boa. Vida essa que preza pela justiça e pelo bem comum na *polis*, Olgária Matos (1998).

Diante das demandas para a sobrevivência e como seres inacabados e em permanente humanização, necessitamos dos processos educativos. Afinal, não nascemos prontos, com todas as informações necessárias para nos mantermos vivos e nos comportarmos coletivamente. Uma longa aprendizagem nos acompanha.

Mas o que é educar? O que é educação e o processo pedagógico? O que esperar da educação para formar cidadãos comprometidos com o bem comum? Qual o adulto que projetamos quando criamos uma estrutura pedagógica? Que adultos desejamos transformar? *E-ducere*³¹, vocábulo de origem latina, que significa “conduzir para fora de...”, representando o entendimento de caminhar para um determinado ponto ou de uma pessoa a outra. Preparar o indivíduo para ser capaz de humanizar-se permanentemente. Etimologicamente, educação, do verbo educar, denota “trazer à luz a ideia”. Na filosofia, a acepção é fazer a criança passar da potência ao ato, da virtualidade à realidade. *Educare*, do latim, tem o sentido de criar, nutrir, fazer crescer. Pedagogia, na língua grega: *paidagógos*³², que significa o adulto encarregado de conduzir as crianças à escola; preceptor de crianças, pedagogo. Do latim, o termo *paedagogus* designa o que dirige meninos, pedagogo, preceptor, mestre, diretor. A expressão “teoria da educação”, não tem um sentido único e deve ser analisada no contexto em que está inserida. Como existem diferentes visões de educação, também, há variadas teorias da educação. “Assim, postulamos que uma concepção pedagógica se distingue de outra não necessariamente por conter esse nível e não aquele, mas, frequentemente, pela maneira como articula esses níveis e pelo peso maior ou menor que cada um deles adquire no interior da concepção”. (Saviani 2007, p. 17). A pedagogia ampara-se em uma teoria que se estrutura a partir e em função da prática educativa, contextualizada historicamente. No sentido amplo, educação é tudo aquilo que pode ser feito, intencionalmente, para o desenvolvimento do ser humano ao longo de sua vida. Abrangendo o aspecto físico, intelectual, ético, estético, afetivo e técnico, agregando a herança cultural, histórica e, também, criando possibilidades para a gestação do novo. A educação inicia-se na família e se insere nos espaços coletivos, na instituição escolar. Sem perdermos de vista que a condição humana é histórica, em cada temporalidade, a sociedade adquire a forma e o conteúdo das condições materiais e sociais de existência ali produzidas.

Consideramos que o *Taller*, trata-se de se constitui como uma Pedagogia não escolar. Trata-se de processos educativos, de Pedagogia e não de escolarização. Duas dimensões dos percursos de formação humana que não podem ser confundidas nas sociedades modernas: o pedagógico e o escolar.

O argumento da tese se coloca mediante este entendimento. De outra parte, é preciso reiterar que as reflexões contidas em seus capítulos 3 e 4, assim como em toda a tese, as

³¹ Dicionário Etimológico. <https://www.dicionarioetimologico.com.br/educar/>

³² Dicionário Etimológico. <https://www.dicionarioetimologico.com.br/pedagogia/>

consideramos como primeiras aproximações ao argumento de que existe uma Pedagoga Alicia. Não se trata de esgotar essa ideia, mas apenas de apontar possibilidades de registro e de análise. Voltando ao Auto de Natal de João Cabral ao falar do franzino Severino que nascia, o propósito é que aqui mostrar algo “Belo porque é uma porta, abrindo-se em mais saídas”.

Nesse esforço, identificamos alguns princípios, também indissociáveis, porém distintos e, através de longos estratos de entrevista, os apresentamos, seguidos de pequenas reflexões, visto que a intenção foi dar maior ênfase aos sujeitos que falaram, sujeitos falantes, em um dos tipos de abordagem das narrativas, na perspectiva da História Oral e da Investigação Narrativa. Neste capítulo, como ao longo de toda a tese, a opção foi por valorizar, por dar a ver, por enfatizar o que escutamos ao longo das entrevistas e do estudo do *corpus* documental, ficando em segundo plano, a palavra da pesquisadora. Por certo que esse caminho tem potencialidades e limites como outros que poderiam ser percorridos.

Mas como desvincular o princípio da amorosidade, do cuidado, do rigor, da inclusão? Os princípios que permeiam a obra educativa de Alicia se entrelaçam de tal forma que nos parece uma tarefa árdua e, talvez, difícil de ser realizada. Examinar concepções e princípios do fazer pedagógico dessa professora de linguagem de cinema que em seu radical compromisso das crianças pobres chilenas, entrecruzou o cinema a sua proposta de vida. Entrecruzou o melhor, o mais rico do cinema, com as crianças mais pobres de seu país. A escolha desses princípios, por sua vez, foi baseada em ideias presentes com maior frequência e que se destacaram nos relatos dos/as entrevistados/as, principalmente, de Alicia Vega.

4.1 Yo pienso de verdad en despertar una persona. Y eso es un acto de amor –

Amorosidade, acolhimento e a beleza.

Les parecía muy extraño que los niños ahora hablaran, hablaran de algo que habían hecho.
Alicia, 2018

O princípio da amorosidade é basilar em toda a obra e pedagogia de Alícia, além de reverberar em outros de seus princípios como o cuidado, a participação de todos/as e o princípio do rigor, da liberdade e demais.

Como a amorosidade está presente nessa obra? Para discutir essa questão voltarei às narrativas da própria Alicia e aos relatos das pessoas que contribuíram com esse projeto. Vega está convencida de que é possível estimular a autoestima de uma pessoa, de que um ser humano

é capaz de ajudar o outro a reconhecer-se como sujeito de direitos, a se sentir encorajado, amado e integrado ao mundo que lhe rodeia, o que ela entende como um “acto de amor”, tal como nestes seus dizeres: Yo pienso de verdad en despertar una persona y eso es un acto de amor. Y que eso va a tener una respuesta grande o poca, pero la persona va a sentir que alguien en la vida le dio una cosa especial. (Alicia,17/10/17).

Vega deseja acordar as pessoas, reanimá-las. Ela pretende trazer um alento a quem se encontra socialmente abandonado. Em suas intenções manifestas, vê-se a sensibilidade pelo ser humano que sofre e o compromisso de que é preciso se posicionar diante da dor e da injustiça. Para aquelas comunidades roubadas de seus direitos, submetidas à estrutura de desigualdade social, essa chilena, oferece um projeto de cinema, configurado, para trazer alegria, despertar a imaginação, a criatividade, promover momentos felizes para aquela criançada, que já tem tantos trabalhos em seu dia a dia. Ao se preocupar e ocupar generosamente com aquelas crianças, familiares e as pessoas que rodeiam suas histórias, a aprendizagem atravessa o ensino de cinema entrelaçado ao respeito entre todos os envolvidos e, também, à própria comunidade, a partir de um princípio de amorosidade e não de assistencialismo. A partir da concepção de que aquelas crianças têm direito ao cinema, ela se aflige, como também se envolve e se revolve com os *niños* e *niñas*, acolhe-os e amplia seus olhares e experiências de mundo, para o mundo, com o mundo.

E Alicia não se limita às crianças dos *Talleres*. Sua amorosa preocupação pelas crianças dos *Talleres*, se estende para além das atividades pedagógicas de suas sessões. Ela chega a seus familiares, aos que estão em suas casas. Sobre isso, além de indicar, também, o princípio da hierarquia associado à autorização e à flexibilidade na dinâmica da realização dos talleres no relato abaixo, Alícia observa:

Claro, y tengo que tener la flexibilidad de que él me diga: tengo una hermana que está enferma en cama y me gustaría llevarle unos plumones para que ella se entretenga. Entonces yo llamo a la monitora y le digo que búsquele un blocksito con papeles, le pone una caja con plumones y se la manda con el niño. Pero yo hago todo esto delante del niño. Para que él vea que hay una jerarquía, que no es cuestión de que él me pidió a mí o le pidió a la monitora, sino que somos dos los que estamos autorizando que salga este material para allá, para darle un poco de color también, claro. (Alicia em 29/04/18)

Lembrando outras cenas ela vai revelando a largueza dos compromissos do *Taller* com os mais pobres, ainda que ela reconheça que isso é pouco diante de tanta escassez:

Hay otra que en este último taller la fuimos a ver, eran dos hermanos que no habían ido más, habían faltado tres veces, y nos encontramos que estaban enfermos. Pero era una pulmonía leve, algo chico, que lo estaban tratando en

la casa. Pero nos encontramos con unos mellizos así, que no tenían un año, que esos sí que estaban enfermos, muy enfermos, con unas diarreas terribles, y le dije: “Señora, usted, estos niños los llevó al médico;” “No!”, me dijo. “No tengo como dejar”; - “Y usted podría dejar a alguien y los lleve”; “Es que no tengo plata para el bus”. Entonces yo saqué ahí un billete y le dije: “Mire: nosotros tenemos una plata para emergencias en el Taller, así que aquí tiene usted veinte mil pesos. Llévelos en un taxi, pero que lo vea un médico”. Y después al otro día fuimos a verlos de nuevo, los habían llevado y les habían dado unos medicamentos. (...) Entonces quedó muy agradecida, pero la gente pobre está tironeada todos los días de muchas cosas y aunque esto sea muy poco, es lo que ocurrió ese día. Y el niño sintió que lo fuimos a ver porque él no había venido, sí que él era importante para nosotros. (Alicia, 15/05/18)

Yo me sentía que estaba... que estaba llenando un hueco que ellos tenían debido a la pobreza. Yo estaba llenando algo y estaba contribuyendo a que disminuyera en ellos el sentimiento de pobreza, pero yo no le podía dar un cheque a cada papá para que mejorara la situación económica de cada grupo familiar y eso siempre lo tuve muy claro. (Alicia, 15/05/18)

As mães e pais das crianças acompanham os “acontecimentos” e percebem que, tanto eles, como as crianças eram importantes para a equipe dos *Talleres*. E as mães e pais se alegram com o que vão observando em seus filhos/as, como Vega relembra:

Pero en general tuvimos una acogida buena de los padres porque se dieron cuenta que a los niños les gustaba; que los niños estaban entretenidos con algo que a ellos nos les costaban nada porque no tenían que pagar, y que los niños habían mejorado en términos de desarrollo. Todos decían: “Han desarrollado personalidad”. Les parecía muy extraño que los niños ahora hablaran, hablaran de algo que habían hecho ellos solos, de algo que tenían nuevos amigos, que conocían nuevos tíos. (Alicia, 15/05/18)

Comprometer-se em despertar novas possibilidades ao ser humano que se sente menosprezado, aprisionado diante das limitações que lhe são impostas socialmente e materialmente é um dos princípios basilares da Pedagogia Alícia. Aqui se vê que o entendimento de amorosidade está interligado à esperança, à crença na capacidade do ato de educar encharcado de confiança no ser humano e na sua capacidade de ser mais. Vega manifesta a esperança de contribuir para o crescimento daqueles *niños* e *niñas*.

Aos olhos de Alicia os *Talleres de Cine* deveriam ultrapassar o espaço físico e o grupo de crianças daqueles encontros semanais, pois os *niños* e *niñas* tinham famílias, viviam em uma comunidade. E ao verem seus familiares bem considerados, elas, também, se sentiam acolhidas e atendidas em suas necessidades, inegavelmente. Ao permitir e solicitar que o monitor separasse materiais dos *Talleres* para a irmã enferma, de um dos participantes, Alícia desejava que a criança levasse mais cor para a vida da família. Aquelas crianças percebiam que

o grupo do *Taller* compreendia suas aflições. Incluir e acolher uma pessoa é um ato de amor, segundo Alicia, significa estar atenta aos familiares das crianças, inclusive às necessidades materiais daquela gente pobre “*tironeada todos los días de muchas cosas*”. Nesta direção vê-se, ainda, a compreensão de Alicia no sentido de que o exercício de seus direitos estava muito distante daquele grupo: dos adultos e das crianças.

Alicia, em sua decisão de ir até a casa das crianças, acompanhada de um monitor em dia e horário diferentes dos encontros semanais, demonstra que o *Taller* tem uma proposta abrangente e humanizada. Colocar-se disponível e ir ao encontro dos familiares é um gesto muito importante para a criançada. É um gesto muito amoroso!!! Como não se sentir feliz diante das manifestações de respeito e atenção para com elas e seus familiares?

Acompanhada de um monitor, Vega ia até a casa dos *niños* que não retornavam por mais de três vezes às sessões dos *Talleres*, compreendendo que por algum motivo era preciso dar uma atenção particular para aquela criança. O gesto de haver se deslocado até à casa da meninada produz reações de encanto e gratidão em toda família. “Y el niño sintió que lo fuimos a ver porque él no había venido, sí que él era importante para nosotros”. Com esse tipo de conduta ou atitude Alicia deixou o ensinamento de que todos os seres humanos importam. Deixou, também, uma indagação para as escolas que, muitas vezes, não têm esse tipo de sensibilidade e conduta.

A prática educativa de Vega reverberava nas comunidades onde os *Talleres* chegavam. Os pais, a comunidade e a garotada manifestavam alegria e respeito pelo projeto. As crianças voltavam para casa com histórias para contar, externavam alegria e afetividade. Os gestos de respeito pela meninada, a promoção de bem-estar, de reconhecimento e valorização de cada participante daqueles encontros, resgatavam e, ao mesmo tempo, propiciavam às próprias crianças um olhar mais atento para elas mesmas. Além disso, elas poderiam entender que tinham o direito de usufruírem de sua infância, de se sentirem respeitadas. Tinham esse direito. Os irmãos doentes que foram acolhidos, a irmã também acolhida com materiais dos *Talleres* para brincar e ter mais conforto em momento de dor e mal-estar, a atenção aos pais e membros da comunidade são gestos de amorosidade que não passam despercebidos. E não somente a meninada que demonstrava a alegria e tinha o que dizer, os pais, também, tinham novas histórias, novas vivências que poderiam resgatar sua esperança de dias melhores. Nessa prática, por meio de seu comportamento ético e estético, Alicia ensina que todos são importantes, são sujeitos de direitos e de dignidade.

Os ensinamentos vivenciados nos *Talleres* e no fazer pedagógico de Alicia alcançavam, também, os monitores, em processos de formação humana, “muy fuertes”. Alicia, tanto quanto os monitores, estavam cientes disso.

Para esos estudiantes universitarios que por primera vez ponían un pie en una población, que nunca habían visto de verdad, un niño con hambre o una señora enferma que no tienen un hospital a donde ir porque hay una cola de gente y no puede entrar. Para ellos fue un impacto y fue una formación muy flerte, porque en la medida en que ellos después sean profesionales, yo creo que nunca se van a olvidar de lo que es ser pobre, van a tener una sensibilidad. (...) Entonces yo aprovecho también de alargando la oreja, de meter mano en como ellos se pueden relacionar, pues como soy más vieja, relacionar mejor con los niños y eso les han servido mucho. (Alicia em 29/04/18)

O compromisso e a crença amorosa que caracteriza a obra educativa de Alicia atravessa a formação dos monitores, que além de aprenderem sobre o cinema e a metodologia, o trabalho nos *Talleres*, se preparavam para atuarem posteriormente, para serem profissionais com o olhar mais sensível e comprometido com valores contrários às injustiças e ao sofrimento dos mais pobres. Vega possibilitava que os monitores alargassem seus olhares e sua escuta para o encontro com o outro pelo diálogo. Mostrava a todo momento com gestos e atitudes que a afeição e dialogicidade seguem juntas na defesa de uma vida digna. É preciso ensinar para que “después sean profesionales, yo creo que nunca se van a olvidar de lo que es ser pobre”, nas palavras da chilena.

Em suas lembranças, Vega revelava que a proposta do *Taller de Cine para Niños* era permeada pelo bem-querer, o respeito e o combate à discriminação entre os seres humanos. Ela mostra que é preciso resgatar o vigor, o direito à infância, ao sonho, à criatividade, à alegria da meninada. E os/as monitores/as aprenderam tudo isso.

Os princípios e os aconteceres dos *Talleres* em suas viagens chegavam em vários outros lugares, com novos passageiros: da Ciudad del Niño à casa de Alicia, Eduardo e filhos. Por essa razão, Vilches nos pediu que o ouvisse para um outro relato, de que se esquecerera no momento de sua entrevista. Ele relembra:

Entonces mira, esto sucedió en un taller que la Alicia hizo en un lugar que se llama la *Ciudad del Niño*. Es un lugar donde van niños que están en situación de abandono o que han delinquido. Siendo niños y los tienen ahí durante un tiempo o niños que han sido por alguna razón acogidos porque sus padres están en la cárcel, cosas así bastante duras. Pero lo que sí recuerdo, es que era Navidad, diciembre, y nosotros siempre para Navidad la pasamos juntos con mis hijos. Y la Alicia estaba en ese Taller de la Ciudad del Niño y se dio cuenta que había muchos niños que se quedaban durante la fiesta de Navidad porque los parientes no iban a recogerlos para que pasaran en sus casas. Y se tenían que quedar ahí

solos y se le ocurrió y nos propuso a nosotros: “¿*Qué les parece si la Navidad la pasamos acá con estos niños y les preparamos una fiesta?*” Entonces todos dijimos que sí inmediatamente porque las ideas de la Alicia realmente son muy buenas. Les preparó una comida rica, compró algunas cositas que eran como regalos que no te puedo dar los detalles. El asunto era que fuimos a ese lugar y los niños estaban felices porque era por primera vez que la Navidad era una fiesta y que ellos eran los invitados y que ellos estaban atendidos por nosotros. Y que lo único que hacían era esperar de recibir y a nosotros. Nos dio mucha alegría a todos, a lo mejor. Pero para mí fue muy importante porque, fíjate, que después de esa experiencia me sentí mejor persona. Porque estábamos compartiendo algo que siempre fue lo nuestro de la familia. Los cuatro hoy día somos pocos y que sí pasamos bien porque la Alicia siempre inventa algo bonito, entretenido y siempre pone una mesa muy bonita. [...]“Fue maravilloso, realmente. Mira: gozamos todo, estábamos todos en la misma situación, así, de alegría”. Después nos advirtió porque ya no coincidió con la Navidad, fue una sola vez, pero fue algo imborrable y después me acordé y dije: “*Se lo tengo que contar a Verónica!*” Yo no sé si la Alicia te lo dijo en algún momento porque, mira, las cuidadoras también estaban felices, había comida para todos y te advierto que era un grupito no tan chico, no sé serían unas 30 personas. [...] Después de haber hecho eso, que maravilla poder darle algo a un niño que lo necesita cariño, que necesita compañía y que no cuesta nada hacerlo. En vez de hacerlo en la casa, lo hacemos acá con estos niños. (Vilches – conversa em 29/04/18)

Nessa rememoração, Vilches parece resgatar uma das belas lembranças que possui sobre a obra pedagógica de Alicia e sua amorosidade revelada em seus gestos, sempre largos, de cuidado, acolhimento e de respeito pela história daqueles *niños*. O companheiro de Alicia manifesta sua admiração pelo *Talleres de Cine*, por sua sensibilidade e sabedoria e à sua conduta ética e estética diante das crianças, atitudes e sensibilidades que envolve Eduardo, a filha e o filho que, de alguma forma, seguem os trilhos do Trem/Taller na companhia de Vega.

Vilches agrega elementos que caracterizam a proposta pedagógica nas viagens do *Taller de Cine para Niños*, por entre encontros que ultrapassavam o ensino sobre a história e a linguagem do cinema, a Pedagogia de Alicia é banhada de amorosidade por onde possa andar, por onde passa, como prática de respeito incondicional àquelas crianças.

O Taller de Cine adentrou a *Ciudad del Niños*, um espaço que recebe crianças vítimas de violências e que já chegam nesses lugares com seus sonhos enfraquecidos. Histórias entrecruzadas pela pobreza material, familiar, afetiva, social e cultural. Reconhecendo isso, e a urgência de que tudo fosse diferente, os sensíveis gestos de amor e de cuidado de Alícia, se estendem para muito além dos momentos das sessões dos *Talleres*, como podemos ver neste relato de Vilches. Daí a preocupação e iniciativa de Vega de deslocar o Natal de seu grupo familiar, do conforto de sua residência, para celebrar a data com as crianças, modestamente, lá onde estavam meninos que não teriam, sequer no Natal, visitas de seus familiares, um afago, uma atenção especial: “*Que les parece si la Navidad la pasamos acá, con estos niños y les preparamos una fiesta?* [...] Y los niños estaban felices porque era por primera vez que la

Navidad era una fiesta y que ellos eran los invitados y que ellos estaban atendidos por nosotros”, Viches recorda. Talvez possamos dizer que naquele gesto, naquela boa ideia, conforme Eduardo, Alícia estende sua concepção e suas vivências de família para além da parentalidade, em um gesto que envolve a família humana.

Eduardo nos auxilia, ainda, a entender algo mais que está presente em Alícia e seus princípios pedagógicos: sua amorosidade é permeada por uma sensível inventividade. Não seria esse o sentido maior de suas formulações sobre ela? “Alicia siempre inventaba algo bonito, entretenido y siempre pone una mesa muy bonita... [...] y todo por idea de la Alicia, ella es la que inventa todas estas cosas”. Fraternalmente, aquele grupo familiar dividiu os rituais natalinos. Quem sabe, levava a esperança e o sonho, possibilidades remotas para aqueles niños e niñas, ao mesmo tempo em que se sentiam bem com aquele gesto: “Fue maravilloso, realmente. Mira, gozamos todo, estábamos todos en la misma situación, así, de alegría”.

Aproximando-se do pensamento de Vilches, Ignacio Agüero é enfático ao dizer que, de um lado, Alícia sempre buscava a beleza, o poético. E, de outro, ao enfatizar seu amor aos seres humanos, princípios que fundam sua pedagogía, que se desdobram no rigor, outro princípio fundante de sua Pedagogia entrelaçado ao cuidado e à inclusão de todos, à liberdade e outros. Tudo isso sem perder a efetividade, a eficiência e o olhar atento a todos os detalhes. Agüero observa:

Todo lo que rodea a Alicia es bello, tiene belleza. Eso también a los jóvenes los atrae mucho, es poético, pero al mismo tiempo es muy efectivo, es muy eficiente. (Agüero, 28/04/18)

Ya lo dijimos, que no hay ninguna otra razón por la que Alicia entra en esta, es el amor. (...) No fallar nunca al otro, y darle al otro lo mejor. (...). Alicia hace y propone que el niño, en dos horas a la semana, o tres horas a la semana, o cuatro horas a la semana, experimente su valor y su dignidad. (Agüero, 28/04/18)

É esclarecedora essa observação de Agüero, pois ela indica que a afetuosidade presente nos *Talleres* e nas relações de Alicia e das equipes com as crianças, não dispensa a efetividade e a eficácia do trabalho. O rigor é um dos pilares, dando os contornos da ação educativa, como veremos adiante. Também é importante a consideração do cineasta quanto à intencionalidade que move os *Talleres*. Agüero destaca o que considera o propósito, a intencionalidade de Alícia com os *Talleres* e o fato de que não podia haver falhas. Como também é significativo o aspecto estético, a poética de todo o trabalho.

Agüero nos faz pensar na beleza que rodeia Alicia em suas ações que entrecruzam o que é belo com a dor humana. Através da arte e de sua crença no papel transformador do cinema, na experiência de mundo, no entrelaçamento do pensamento e da criação, o Taller acolhe e oferece a beleza.

Como não lembrar de Paulo Freire nos relatos de Alicia? Como não perceber sua proximidade com a proposta desse pensador e sua defesa pelos pobres, pelos oprimidos, violentados em sua dignidade, sequestrados de seus direitos? Como não relembrar a proposta freiriana de uma escola, de uma educação que tenha boniteza, na expressão do autor?

Freire (1997, p. 35) assegura que o objetivo fundamental da educação é promover a humanização o que passa pela experiência da beleza, pelas emoções, pelos sentimentos e não somente pelo pensamento e a razão. E “sua ação deve estar fundida na profunda crença nos homens. Crença no seu poder criador”. Nesse sentido, Alicia e Freire se aproximam claramente. A criação dos *Talleres*, é uma demonstração clara de sua crença no cinema, mas, essencialmente, naqueles niños, na capacidade criativa, sensível e cognitiva de cada criança, tal como a convicção de Freire quanto ao ser humano.

De igual forma, a amorosidade é um princípio educativo destacado por Freire, tanto quanto é basilar na Pedagogia de Alicia enlaçando um e outro ainda mais em trançados éticos e estéticos. A amorosidade seria, então, como na formulação de Bell Hooks (2020) uma ética da vida.

Já em “Pedagogia da Autonomia” (1997, p.19), Freire ressalta que quando ele está se referindo à ética universal do ser humano, está falando da “ética enquanto marca da natureza humana, enquanto algo absolutamente indispensável à convivência humana.” Uma ética que além de se conjugar com a estética, vai dos pequenos aos grandes gestos, dos mínimos detalhes aos cuidados maiores, como se vê em Alícia, em seu zelo não, apenas, com os melhores recursos pedagógicos para ensinar cinema, mas no cuidado com o lanche dos recreios das sessões dos *Talleres*, com as sacolinhas e com as pastas das crianças, com os horários para que não haja prejuízos, com o rigor e exigência de que nada falhe.

Também em vários outros aspectos de seu pensamento e de sua obra, a chilena se “encontra” com Paulo Freire (1997, p. 8). Seja em sua crença incondicional nas capacidades humanas dos mais pobres, os oprimidos, na linguagem freiriana; seja porque tal como esse educador, Vega parece se sentir convocada diante da pobreza daquelas crianças e suas comunidades; seja porque também ela considera que se deve educar em comunhão, por meio de um trato atento, amoroso e do acesso aos conhecimentos adquiridos pela humanidade, aos bens culturais. Em sua narrativa, Alicia manifesta sua prática esperançosa de humanização, na

prática solidária, na interdependência tecida no afeto da escuta e do diálogo presentes na pedagogia freiriana.

Pensando a partir de Maturana (2017), outro grande pensador latino-americano, ressalta que amar educa, porque no amor ocorre o acolhimento, a escuta atenta para entender o outro, o que implica ver o outro, em considerá-lo. O autor nos ensina que o amor é um fenômeno biológico cotidiano e básico. Segundo Maturana, o amor é negado culturalmente, criando dessa forma os limites na legitimidade da convivência em função de outras emoções. Isso significa que a emoção não se desvincula da racionalidade e que os interesses culturais, como por exemplo, o de poder, podem nos afastar de nossa origem biológica. No entanto, o amor está em nossa origem, pois “o amor é a emoção que constitui as ações de aceitar o outro como um legítimo outro na convivência. Portanto amar é abrir um espaço de interações recorrentes com o outro, no qual sua presença é legítima, sem exigências” (MATURANA, 2002, p. 66). E não é esse o sentido da pedagogia de Alicia? O amor que atravessa os gestos de acolhida, da escuta e dos fazeres que permeiam cada sessão dos encontros do *Taller*? Qual o sentido de tanto zelo e compromisso de Vega para com aquelas crianças se não o amor, lembrando palavras de Agüero? Maturana ensina, ainda, que amar é deixar aparecer e Alicia via aquelas crianças e as colocava no centro não, somente, para verem as películas, mais que isso, para se verem e serem vistas.

Em relação às autoimagens que vão sendo socialmente construídas pelas crianças pobres em seus percursos de vida, Arroyo (2020, p. 207) afirma que, desde muito novinhas, elas começam a escutar que não devem criar expectativas de serem reconhecidas como gente, como humanas e que devem aprender a ser o Outro, como se assim estivesse decretado. Como se houvesse uma norma no sentido de que elas não deveriam ser reconhecidas como humanas, destruindo suas autoimagens, o sentido e o valor de suas vidas. Contrariamente a essa tipo de visão, mesmo sabendo que sua ação era pouca diante da complexidade da realidade daqueles *niños* e *niñas* e diante do problema das negativas e discriminadoras imagens sobre as crianças pobres, Alicia as vê de outra maneira. E procura resgatar suas autoimagens, propiciando-lhes o entendimento, o sentimento e a possibilidade de reconhecimento de si próprias como seres humanos, como sujeitos de direito e dignidade. Em Alicia ecoa a convicção de que todas elas têm pleno direito à vida digna e que os ensinamentos dos *Talleres* podem contribuir para isso, inclusive, para que construam um sentimento de pertencimento ao gênero humano, à sociedade e à história, mediante autoimagens de valorização própria.

Para maior compreensão dos sentidos da amorosidade como um dos princípios fundantes da Pedagogia de Alicia, aproximando-nos com propriedade da prática amorosa de

Alicia na realização dos Talleres, é importante considerar a discussão de Bell Hooks (2020, p.55). Para essa teórica feminista, “o amor é o que o amor faz [...] Quando amamos, expressamos com cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança.” Dito de outro modo, a amorosidade é nossa responsabilidade diante das pessoas, principalmente, das crianças, as mais frágeis, que precisam aprender com nossas ações e que não podem ser deixadas à deriva, conforme Arendt (2006) salienta. Nossas aprendizagens nos mostram que os seres humanos não são propriedade de ninguém, são sujeitos de direitos e devemos respeitá-los. Essa é a busca de Alicia, promover o amor em suas ações e assegurar a dignidade humana para aquela garotada. Porque, “Sem justiça, não pode haver amor”, ainda segundo Hooks (2020, p.72).

Lembrando um letreiro visto em um canteiro de obras, como destacado por Bell Hooks, com os dizeres “a busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades”, lembramos Alicia esparramando afetos nos *Talleres*, nos espaços improváveis daqueles encontros de cinema. Alicia persistiu, por ser teimosa, por ter amor e convicção de que o cinema pode transformar vidas e aquele/as *niños* e *niñas* poderiam viver felizes, terem belas experiências, ainda que por algum tempo, nas sessões dos *Talleres*.

Enfim, segundo Hooks, (2020) é preciso colocar a amorosidade no centro da vida, sobretudo em uma sociedade em que isso anda tão escasso. Entendendo o amor como ética de vida e não apenas como um sentimento, entendendo que o pessoal, também, é político e a amorosidade é uma postura perante o mundo e uma forma de inserção na sociedade, Bell enfatiza que o amor não tem nada a ver com fraqueza ou irracionalidade. É força propulsora que rompe e irrompe contrariando o círculo de produção e reprodução dos sofrimentos e violência. Assim entendemos a amorosidade que percorre toda a proposta e fundamentos do *Taller de Cine para Niños*.

4.2 Estar en un lugar que para ellos era cómodo y por lo tanto les permitía poder expresarse con toda la alegría de sus años de infancia – o cuidado

O princípio do cuidado, que identificamos na obra educativa de Alicia, o abordaremos a partir do pensamento de Bernardo Toro, filósofo e educador colombiano que pressupõe que o cuidado é a expressão do amor. Toro afirma que é preciso mudarmos o paradigma do sucesso, do poder, de ganhar, de acumular e de vencer que tem acompanhado grande parte de nossas decisões pessoais, familiares e profissionais para uma nova ética, a ética do cuidado.

Reconhecer uns aos outros como integrantes da mesma espécie é um dos desafios da humanização e, por meio dessa compreensão e postura, praticamos o cuidado que restabelece e promovemos a dignidade, a verdadeira condição humana. A análise sobre o cuidado em Alicia, também, será realizada a partir do conceito de “*Mundos Possíveis*”, do filósofo, líder indígena e ambientalista Ailton Krenak. Mundos esses que acolhem e cuidam da diversidade de povos, culturas, seres vivos. Lançando a base da compreensão de que integrar esses mundos é, irremediavelmente, cuidar, Krenak (2020) potencializa-se o entendimento de que não há humanidade na desigualdade. Nesse sentido, Alicia, ao decidir se dedicar àquelas crianças pobres chilenas, tem como um de seus princípios de trabalho, o cuidado. Essa atitude, essa sensibilidade estrutura seu fazer pedagógico. Para além do cuidado que seus pais e mães lhes ofereciam e que os próprios niños e niñas ofereciam a seus irmãos menores, a experiência de serem cuidadas pela equipe do Taller adentra a história da criança, tomando feição de dignidade que se entrelaça na aprendizagem do cinema: emoção, sensibilidade, imaginação e pensamento ganham espessura nessa experiência de encontro no mundo e com os mundos pelo cinema.

Em vários de seus relatos Alicia manifesta sua postura cuidadosa e criteriosa na condução dos *Talleres*:

Entonces nosotros temprano teníamos que barrer y dejar todo adecuado para que los niños encontrarán un lugar bueno para ellos. Y esto fue creando un vínculo que es el que realmente se aprecia en la película, que es el de la seguridad, el de sentirse protegidos, el de estar en un lugar que para ellos era cómodo y por lo tanto les permitía poder expresarse con toda la alegría de sus años de infancia. (Alicia, 15/05/18)

Entonces se llevaban los lápices, los plumones, cosas en los calcetines o en las mangas de las chaquetas y se les fue diciendo que esto era para todos y que en realidad si ellos se robaban los plumones a la semana siguiente no iban a tener con que colorear. Porque nosotros no teníamos plata para comprar más plumones, entonces lo fueron devolviendo y de a poco fueron distanciando esto de los robos, ya no les pareció tan atractivo como al comienzo de que todo eran cosas nuevas. Luego ellos mismos consideraron que había que cuidar las cosas y empezaron a cuidar los elementos de trabajo y eso fue muy productivo porque ellos mismos se preocupaban. (Alicia, 29/04/18)

Y se dio cuenta que era verdad, que lo estábamos esperando a las diez de la mañana con todo listo, todos los monitores, con todos sus materiales y que ahí estábamos y al sábado siguiente llovía pero ahí estábamos. Entonces fue viendo que cada semana esto se iba cumpliendo, y esto fue solamente eso, un nexo de confianza pero al mismo tiempo de cariño hacia nosotros. Porque les estábamos entregando algo que era mucho más que un juego, que una diversión, era poder darles parte de nosotros de un compromiso, el respeto que sentíamos por ellos (Alicia, 15/05/18)

Quanto à experiência do cuidar, já era vivida por muitas daquelas *niñas* e *niños*, Alicia observa que eles tinham gestos e cuidavam como se fossem os pais de seus irmãos menores. E era impressionante sua naturalidade nestes cuidados, segundo ela:

Ellos les hacían la mamadera se la daban a la hora que, eran como los padres de esos niños. Era bien impresionante porque lo hacían con una naturalidad enorme, entonces nos fuimos dando cuenta que estos niños, no tenían un espacio así libre de diversión, de tener la infancia, tranquila, feliz. Era conmovedor que ellos pudieran disfrutar de estas horas, sabiendo que el más chico, su obligación, estaba cuidado por otra persona. (Alicia, 17/10/17)

Cuando ocurría algo en el taller siempre tuve comunicación con el grupo familiar. Yo les mandaba cartas a los padres que los niños les ponían estampillas, les ponían para su mamá y les ponían adornos a los sobres. Pero estos sobres, yo siempre los hice cada mes de un color distinto y una vez una mamá me contestó lo que se le preguntaba y abajo puso una nota: “*Yo me he dado cuenta que usted cada vez nos manda la carta con un color distinto en el papel, no crea que no me he dado cuenta.*” Entonces siempre uno sabía que cualquier cariño hacia el otro fuera el niño o fuera la madre o el padre era percibido. (Alicia, 17/10/17)

E, por certo, que o cuidado envolvia, antes de mais nada, o zelo, a delicadeza, o esmero no modo de olhar, de observar, de sentir cada criança, tal como Alicia demonstra na sua observação sobre o menino que usava gestos com sua mãozinha, para explicar o que estava com dificuldade de entender. Como quem se encanta, ela relata: “entonces era muy bueno porque el niño que no entendía algo, como lo hacía... después con las manos se le explicaba todo. Y era muy maravilloso esto!” (Alicia, 18/10/17)

A estética do espaço, a arquitetura do lugar onde se realizavam os *Talleres* é uma outra das sinalizações da espera atenta, do acolhimento e da alegria em receber a meninada. A equipe do *Taller de Cine* cuidou dos espaços, cumpriu os compromissos assumidos com as crianças, garantindo o vínculo de confiança com a meninada. Alicia e os jovens monitores levavam mais que o conhecimento e propósito de ensinar sobre a linguagem e a história do cine. Aqueles encontros, aquela comunidade de cinema que se constituía era o momento em que todos da equipe se entregam para “poder darles parte de nosotros, de un compromiso, el respeto que sentíamos por ellos”, nas palavras de Alicia.

As crianças, inseridas em lugares organizados, limpos, diante de pessoas disponíveis e comprometidas com aqueles encontros, com materiais, criteriosamente, escolhidos e disponibilizados, provocava nelas o desejo de levar alguns objetos para a casa e o faziam sem permissão. Essa atitude sinalizava que aquelas crianças ainda não tinham se identificado com

o grupo e, talvez, sentissem e ressentissem ao pensar que poderiam não ter mais acesso a tudo aquilo. No entanto, à medida que participavam, foram se integrando, ampliando o sentimento de segurança, pertencimento e passaram a cuidar dos objetos e dos espaços, que eram comuns. Eles pertenciam ao *Taller de Cine para Niños!*

Os gestos e palavras, os atos de cuidado ganharam largueza, passaram a percorrer os espaços da comunidade, sendo vistos e ouvidos, adentrando as casas das famílias. Chegavam pelas vozes, os materiais, pela alegria e as histórias da meninada. Com suas múltiplas faces, o cuidado vindo do *Taller* se juntou a outros cuidados presentes em suas casas: dos gestos da mãe, do pai e de uma criança cuidando da outra tão prematuramente.

Dos *Talleres* chegavam, em formato de cartas coloridas, mensagens da equipe sob coordenação de Alicia, despertando a curiosidade e a sensibilidade dos familiares. Era o sopro do zelo, do trato atento ao ser humano e o convite para que a criançada e seus familiares se relacionassem com os objetos com prazer, despertando os sentidos e a beleza nos gestos e nas cores. Alicia, ao mencionar as cartas e as reações dos familiares, em seus gestos, quiçá estivesse provocando os sentidos e a memória das crianças e da família, prolongando dessa forma o tempo dos *Talleres*, expandindo-o para além dos encontros aos sábados.

Em sua narrativa, Vega manifesta um olhar atento e muita sensibilidade, promovendo o espaço afetivo, a fruição, o tempo de encontro com o cinema, experiências pessoais e coletivas, além de aguçar a imaginação e a reflexão daquelas meninas e daqueles meninos. Para isso, integrou os irmãos menores para que os maiores pudessem ter um tempo para si mesmos, sem se preocuparem com seus irmãozinhos menores. A prática do cuidado entrelaçava-se aos acontecimentos dos *Talleres*, como um princípio fundante, associado a outros. Ela se dedica, permanentemente, à “arquitetura” dos *Talleres*, em gestos e práticas de encontro entre seres humanos compartilhado pelo respeito, permeado pela aprendizagem do cuidado consigo e com o outro, com o grupo e no grupo, com os espaços e objetos, gerando o sentimento de pertencimento e do reconhecimento de seus próprios direitos.

Nos relatos dos monitores, o princípio do cuidado também emerge. Expressa-se em suas lembranças, nas cenas do dia a dia dos *Talleres*, atitude que se constitui como uma prática recorrente e intencional da equipe, havendo especial atenção de Alicia para os mais pobres entre os pobres.

Alicia me podía mandar a comprar un par de zapatillas para un niño, en ese sentido, era muy generosa y se compadecía siempre de los niños más carentes, por ejemplo: los más violentos, los que tenían más carencia, los más disruptivos, los que tenían menos hábitos, que no tenían un hogar, muy descompuesto. A lo menor que había violencia en su casa y esos niños llegaban al Taller, eran disruptivos y producían peleas o llegaban con armas,

esos niños, la Alicia les daba una particular atención. (...)En el momento o después que terminaba el Taller le llevaba una bicicleta de regalo de Navidad. Esos eran sus preferidos, sobre todo esos niños que habían sido violentados más por la sociedad, de los pobres los peores, los más pobres, los que nos hacían también más problemas, a la disciplina al orden. (Ortega, 04/05/18)

Recordando de cenas comoventes, resplandecia a delicada atenção para com as **crianças, que iam sendo compasivamente** observadas em suas reações, inclusive quando assistiam aos filmes. A partir dessas observações, iam sendo planejadas novos encaminhamentos para os próximos *Talleres*, ações que não estavam no roteiro, tal como presentear a meninada com um assado para comerem juntas.

Crin Blanco, que se trata de un caballo salvaje que se escapadel lugar donde lo quieren criar, y están los hombres del patrón, lo logra domesticar. Un niño que escapa en la película con este caballo para poder salvarlo de estos que lo andan persiguiendo. Entonces en un momento en su escape están haciendo, están acampando y el chico está haciendo un asado y justo cuando está el conejo al fuego, vienen estos matones que buscan al caballo y se tienen que dar a la fuga. En ese momento, en que el asado queda botado, se escucha a un niño que dice: ‘*Pero no se comió el asado*’ y se lamenta porque el asado quedó. Ese tipo de situaciones, lo ven en la película y lamentan que se pierda. Que pasó que en la siguiente semana, se le hizo un asado, se les regaló un asado a esos niños y disfrutaron de un asado en comunidad. (Faria, 18/04/18)

Por certo, todo aquele cuidado exigia, não somente, vigilância sensível, mas também constante atenção e gestualidade. Todo esse cuidado exigia muitas horas de trabalho na preparação, realização e na elaboração dos Relatórios sobre cada sessão, que Alicia nunca deixou de escrever, como Contesse observa:

Es un trabajo enorme que ella hace de organización, también que el sábado uno va y cuando ve el Taller de cine, por ejemplo. Ahora en la exposición se ve todo tan armado, tan organizado y eso es algo que ella va haciendo como día a día, semana a semana. (Contesse, 02/05/18)

Conforme os monitores observavam e relatarm em nossas entrevistas, Alicia fazia uma leitura da história daqueles *niños* que, embora nem sempre expressassem, verbalmente, as dores emocionais, a história violenta que carregavam, eles “falavam” em seus comportamentos, em seus corpos marcados pela pobreza e o descaso social. Crianças precárias de infâncias e responsáveis por outras crianças, que denunciam em seus corpos a história de violência, também, de seus ancestrais. Segundo os monitores e nos próprios relatos de Alicia, percebia-se um olhar atento, cuidadoso para aquelas crianças, seus corpos, seus gestos, que

manifestam a dor compreendida e sentida não, apenas, pelas crianças, mas por suas famílias e pela própria equipe e por Alicia.

E então, o que a compra dos sapatos pode revelar? E os brinquedos oferecidos às crianças no Natal? E o lamento das crianças diante da película, ao mirarem o assado e a impossibilidade de ser comida? Como seria possível não comer aquele assado? Perplexa, a meninada se lamentava diante da imagen.

Segundo os relatos de Faria e Ortega o propósito de Alicia vinha de seu compromisso radical por aquelas crianças, sua busca por ensinar e apresentar oportunidades de exercerem seus direitos à infância e à vida digna. O saber fundante de sua prática educativa, gradualmente, revela-se como uma convocação para a promoção de um ambiente que sustententasse, desse um novo sentido à existência daqueles niños. A sua pedagogia alimenta a esperança, a autoestima, o respeito de uns pelos outros e sua radical defesa pela justiça, pelos caminhos do cuidado.

Os mundos se entrecruzavam: monitores universitários, crianças pobres, Alicia, cinema. E como não se envolver, se sensibilizar, se compadecer e se indignar diante daquelas severinas-vidas-chilenas de crianças famintas, maltrapilhas, muitas sem casas, sem agasalho, sem comida, sem infância? Os sapatos, os brinquedos, os alimentos, o assado na semana seguinte, após a projeção da película, *Crin Blanco*, os momentos de deslocamento, fruição, brincadeiras, alegrias e aprendizagem. Tudo aliado à presença atenta e cuidadosa de Alicia e dos monitores assinalam que a equipe reconhecia em cada uma delas o direito à vida digna. São iguais, seres da mesma espécie e do mais respeitoso processo de cuidado e humanização. Ao acolher aquelas crianças nos encontros semanais, Alicia sinaliza que as compreendia e, possivelmente, se certificava das ações que as desumanizavam.³³

Toro (2019) afirma que, quando amamos, cuidamos e ao cuidarmos, amamos. E, na prática do cuidado, o ser humano é capaz de prever danos futuros e reparar os danos passados. Segundo esse educador, fomos educados pelo paradigma do sucesso, do poder, de ganhar e acumular, conseqüentemente a competitividade permeia as relações e se instala na vida pessoal, social e profissional. Tal princípio e comportamento propiciam os conflitos humanos,

³³ Considerando esse contexto de pobreza e extrema pobreza, segundo Laís Abramo, diretora de desenvolvimento social da Cepal, em 2019, a América Latina é o continente mais desigual do mundo. Desigualdade essa originária da característica estrutural. Nos países latino-americanos, mesmo em períodos de crescimento econômico, é preciso um olhar mais atento, porque essa desigualdade vai além da renda. É resultado de uma herança escravocrata que instituiu uma cultura de privilégios e naturalizou a discriminação, promovendo a concentração de riquezas e de terra, dos meios de produção, das oportunidades sociais, dos bens culturais simbólicos fechados nas mãos de poucos grupos. <https://cee.fiocruz.br/?q=Lais-Abramo-da-Cepal-America-Latina-e-o-continente-mais-desigual-do-mundo>

sociais e a escassez do planeta. O paradigma que precisa ser estabelecido é o da ética do cuidado, visando ao cuidado de si, o cuidado com o outro e com o planeta. Saber cuidar é compartilhar. Dessa forma, todos ganham em dignidade e justiça. A educação não pode ser diferenciada. Ela precisa contemplar todos os seres humanos, igualmente. Cuidar é promover e defender a equidade, rompendo a cultura de privilégios e naturalização da discriminação, como ocorre na América-Latina, conforme inúmeros estudos apontam.

Como afirmado por Contesse (2018), um dos monitores, os *Talleres* precisam ser construídos, eles não estão prontos. E sob a ética do cuidado, esse trabalho é maior: “Es un trabajo enorme que ella hace. (...) ella va haciendo como día a día, semana a semana.” Planejar, preparar todas as atividades, promover os encontros de cinema aos sábados e, durante a semana, preparar novamente o próximo encontro não são claros indícios de cuidado em sua obra educativa. É o radical reconhecimento e zelo por aquelas crianças.

Reconhecer-se no outro. Alicia indica, em seu fazer pedagógico, que o princípio do cuidado permeia aqueles encontros de cinema. *O Taller de Cine* foi criado para aquelas crianças pobres. E nele, elas seriam recebidas, vindas de qualquer território de pobreza para adentrarem novos mundos, vivenciarem novas experiências e resgatarem um pouco da infância escondida, negada pela injustiça social. Levar o cinema, a linguagem, a história do cinema, a experiência com o cinema, o prazer diante das películas, compreendendo ao mesmo tempo o papel desse ensino para o processo de humanização, sob a ética do cuidado: esse era o trabalho de Alicia e as equipes que coordenava.

Seguindo o entendimento da ética do cuidado, de integrar os seres vivos, KrenaK (2019) ensina que é possível criar outros mundos que se distancie do mundo do consumo, do desencanto, da mercantilização da vida e da natureza. Ele aponta que a destruição do mundo, “o fim do mundo” pode ser adiado. Para isso é preciso que o ser humano amplie seu horizonte existencial, enobreça sua subjetividade, cantando, contando mais histórias, dançando, mantendo e fortalecendo a visão poética sobre a existência, na experiência de *suspender o céu*. A experiência estética, ética e política proporcionada nos *Talleres* não seria uma via para a criação de novos mundos? Proporcionar uma experiência estética àquelas crianças não seria uma ampliação de mundos?

Ao trazer aquelas crianças ao mundo da arte, ao cinema, para deles fazerem parte, uma arte democrática que não exige nenhum pré-requisito para experienciá-lo e realizar esse encontro com cuidado, é oferecer o melhor. Alicia revela dar sentido a sua existência e promove o mesmo sentido para garotada. Vega via aquelas crianças em suas complexidades e abrangências e projetava outras possibilidades para a vida daqueles niños. Ampliar o horizonte

da existência, enriquecer as subjetividades é um convite do cinema e, como lembrado por Krenac, é a ampliação da visão poética sobre o mundo. Ao criar e realizar o *Taller de Cine para Niños*, as crianças, os monitores, Alicia e mesmo os pais e mães das crianças, indiretamente, poderiam estar vivendo experiências que estariam adiando o fim do mundo e suspendendo o céu, nos termos de Krenak.

Em uma sociedade que considera falar de amor algo *naïf*, a proposta apresentada por bell hooks ao escrever sobre o tema é corajosa e desafiadora. E o desafio é, conforme Silvane Silva³⁴ (2020, p. 22) é colocarmos o amor na centralidade da vida. Sobretudo em um mundo onde o desamor é a pauta do dia, regressar ao amor pode ser revolucionário, pois entendendo o amor como ética de vida e, apenas, como um sentimento, entendendo que o pessoal, também, é político e a amorosidade é uma postura perante o mundo e uma forma de inserção na sociedade, Hooks (2020) enfatiza que o amor não está relacionado à fraqueza ou irracionalidade. É força propulsora que rompe e irrompe, contrariando o círculo de produção e reprodução dos sofrimentos e violência. Assim entendemos a amorosidade que percorre toda a proposta e realização dos *Talleres*.

4.3 No fallar nunca, no fallarle nunca al otro. Y y darle al otro lo mejor, y eso se nota en cada cosa del taller – o rigor

¿Cuántos cineastas hay? Yo digo “ninguno”, porque ese no fue el propósito del taller. Alicia

O rigor é outro princípio estruturante na Pedagogia de Alicia e deve ser entendido juntamente com as fundamentos da amorosidade, do cuidado, da beleza e demais princípios nela presentes. Difícil pensar em rigor na pedagogia de Alicia, desvinculando-o destas outras dimensões. O intuito de proporcionar visibilidade a esses princípios que conferem maior visibilidade aos relatos de Vega e dos demais entrevistados, levou à decisão de apresentá-los separadamente. No entanto, não há como negar a dificuldade dessa separação e nem como desconhecer outras vias para a discussão desses elementos centrais em sua proposta pedagógica.

³⁴ Silvane Silva Prefácio do livro de Bell Hooks, 2020.

A palavra rigor vem do latim *rigore*, que designa: rijeza material ou falta de flexibilidade, dureza, rigidez; rigidez moral ou de princípios, austeridade, severidade; falta de tolerância, intransigência; rudeza de atitudes, especialmente nas relações interpessoais; aspereza, crueza; determinação nas atitudes e nas decisões; perseverança; falta de brandura ou de sensibilidade; insensibilidade; exatidão no cumprimento dos deveres ou das responsabilidades; pontualidade; intensidade severa de um fenômeno atmosférico. Há também o significado de rochedos que se encostam à terra firme e interrompem a continuidade da linha arenosa das praias. (Michaelis³⁵)

Considerando que o sentido das palavras depende de seus contextos, de seus nexos, no *Taller de Cine para Niños*, como observamos, quais seriam os sentidos de rigor, ou a que nos referimos ao tomar a rigurosidade como um de seus princípios pedagógicos? Começemos pela relato de Alícia, quando de sua formação:

Yo me formé en el Instituto Fílmico de la Católica, con Rafael Sánchez, que en esa época era sacerdote jesuita, dedicado el tiempo completo al cine. Y de él aprendí el rigor, aprendí el orden, aprendí a trabajar con la verdad, con las personas que están formando un equipo. (...)Después se separaron nuestros caminos y yo seguí haciendo clase en distintas facultades. (Alicia, 15/05/18)

Essas palavras de Alícia indicam que a ideia do rigor marca a sua história e a sua pessoa, desde longa data, inclusive em seus tempos de formação acadêmica no Instituto Fílmico. A rigurosidade, o exercício do rigor é uma clara e permanente preocupação e direcionamento dessa educadora. Ela relembra que, ainda que seu professor tenha seguido por vias diferentes, ela permaneceu vinculada aos seus ensinamentos sobre o rigor, entendido por Alícia como algo da ordem do respeito, porque o rigor demonstra sua valorização do outro, a respeitabilidade. Esse entendimento se concretizava nos Talleres como ordem, organização, o máximo possível de perfeição, planejamento, cumprimento dos horários e cronogramas, entre outros aspectos. O princípio do rigor, tanto fundamenta suas próprias condutas, quanto sua prática pedagógica com os meninos e com os monitores. Sobre isso, Alícia ressalta:

Rigor es hacer un cosa prolija y muy bien hecha sin discusión, sí. Yo les entrego a los niños una hoja para que dibujen, el rigor implica que la hoja se la dé estirada blanca, perfecta, no arrugada porque era un deseo de tal parte. Yo le entrego la mejor hoja de librería para que él dibuje, es una manera de estimularlo: para que él aunque haga una raya que nos sirva como expresión, porque él no tenía ganas de hacer algo en ese momento; pero él recibió lo mejor que uno le puede entregar como taller. (29/04/18)

³⁵ MICHAELIS. Dicionário da Língua Portuguesa.

Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/como-consultar/etimologia>

El rigor es eso: tenerle todo barrido, todo perfecto, todo limpio cuando ellos entran. Y que la fruta que le des es la mejor que encuentres, no lo que le dieron porque estaba más barata. Y luego que tú les exijas a los monitores que estén ahí a la hora, a las 9:00 de la mañana, una hora antes que empiece el taller, de manera que tengan todos los materiales preparados. Y que él, que está a cargo de la proyección de la película, esté completamente seguro que hay dos ampolletas de repuesto, porque si se quema una tiene que poner la otra y la película se va a dar de todas maneras. Y si no yo le saco la mugre porque él tiene que tener repuestos. Entonces cada uno se hace responsable de la parte en que trabajan en el taller porque el niño está recibiendo en poco tiempo, que son dos horas y media, una cantidad de facetas distintas, pero todas tienen que funcionar para que sea un impacto para él. Yo no le puedo decir a un niño, fíjate, que se nos quedaron los plumones en otra parte y que ahora en vez de ponerles color lo hacen así no más con el lápiz grafito. (...) Entonces cada uno se hace responsable de la parte en que trabajan en el taller. (Alicia, 29/04/18)

El rigor es que tú prometes que vas a ir 25 veces y vas a estar ahí de 9:00 a 1:00 de la tarde y eso lo cumples: eso es lo profesional. Entonces los niños se apegan mucho a estas cosas que son así inamovibles. Y luego que tú les dices vamos por la mitad, les queda la otra mitad. Así que si faltan mala suerte porque nosotros nos vamos el 20 de septiembre y ya no volvemos; porque tenemos que ir a otra parte, donde hay niños pobres, que tenemos que atender. Así que chao chao, todos vayan sabiendo que no volvemos porque todos al final te dicen “¿Ay por qué no vuelve el otro año?” (Alicia, 29/04/18)

Tú tienes que manejar situaciones y para eso te respalda el rigor. Cuando tú les has cumplido a los niños que los esperabas con la sala limpia: estaban todos los materiales, estaba todo en sus puestos, estaba la película, otra película de repuesto. (...) Y eso es lo que yo te digo que es el rigor: es que tú prometes que vas a ir 25 veces y vas a llegar. Vas a estar ahí de 9:00 de la tarde y eso lo cumples: eso es lo profesional. (Alicia, 17/10/17)

Estas considerações de Alicia não poderiam ser mais claras. Nelas estão os vários significados do rigor em sua Pedagogia, começando por entender que essa conduta denota um trabalho de caráter profissional. Não há improvisos, há profissionalidade no que se faz. E não pode haver falhas.

Sem discussão, no *Taller de Cine para Niños*, o rigor tem que ser considerado, tem que estar presente em todas as ações, mesmo diante da complexidade que esse princípio pode envolver e do volume de tarefas e atenção com que tudo deverá ser realizado. As crianças devem se sentir bem-vindas, motivadas, seguras, sabendo que o que recebem é o melhor do que pode haver para lhes oferecer: espaço limpo, organização impecável do espaço, material de boa qualidade, todos aguardando para atendê-las, trabalhando com interesse e respeito. Qual a “fruta” que será oferecida? A melhor; não a mais barata. Os horários e cronogramas devidamente cumpridos. Reiterando: não pode haver falhas.

A ideia de rigor, afirmada por Alicia é ampla e está presente em vários componentes da estrutura e do andamento das sessões dos Talleres: o planejamento, a preparação das atividades, dos materiais utilizadas, do espaço, dos monitores que são preparados, cada um devidamente organizado para receber a garotada com profissionalismo e sem improvisações. Segundo Alicia, tudo é realizado com a visão de conjunto: antes, durante e depois da finalização dos encontros. Diante da desigualdade social que aniquila direitos e sonhos dos oprimidos, Vega abre uma nova via pedagógica para a formação cultural e humana, alicerçada pelo rigor. Para aquelas crianças que, paradoxalmente, viviam como se desqualificadas fossem, ela adentra seu mundo de mãos dadas com rigor, no sentido de lhe oferecer o mais perfeito. Dessa forma, busca romper com o descaso a que são submetidos. Contra o seu abandono, o que pode haver de melhor para oferecer-lhes. Essa formação, fora da escola, inverte a lógica de oferecer pouco para quem tem pouco, para pobre oferecer atividades e alimentos pobres, por exemplo, perspectiva que caracteriza as políticas públicas na América Latina: nos bairros pobres, escolas com infraestrutura pobre, com horários precarizados, aligeiramento de currículos e de horários (três, quatro turnos diários), etc.

Alicia exige de todos os envolvidos nos *Talleres* o melhor que cada um tem a oferecer e disponibiliza possibilidades reais de educar pelo e para o cinema, a partir do pressuposto de que ninguém deve receber o mínimo. O trato atento, inclusive, nos detalhes dos locais onde os Talleres se realizam, a escolha dos filmes, dos objetos e recursos didáticos, das atividades a serem realizadas; a atenção com a qualidade dos lanches para a meninada, a definição e cumprimento dos horários, a limpeza que, desatentamente, pode aparentar insignificância, revelam o compromisso, o primor, o respeito para com as crianças e o rigor com o processo educativo. Novamente: não pode haver falhas, tudo tem que ser perfeito para aquela garotada. Todo ser humano tem direito à melhor formação, ao melhor espaço, ao melhor alimento, ao melhor acolhimento, portanto, como afirma Vega, cada niño, “recibió lo mejor que uno le puede entregar como Taller.”

O que foi possível fazer ela primou por realizar. E se mais não fez é porque não era possível. Os niños receberam o melhor e toda a equipe do *Taller*, também, se empenhou para oferecer o melhor. Esse princípio, tão caro naqueles encontros semanais, se distanciam da educação escolar oferecida às crianças pobres latino-americanas e do Caribe. Nesses países, a desigualdade social e a precarização da vida dos mais desprovidos é reafirmada pela lógica de oferecer, desigualmente, a educação e as oportunidades de inserção social. Tal desigualdade na condição de acesso à qualidade, à equidade em todo o processo que abarca uma educação como direito, às políticas educacionais para uma educação de qualidade humana, técnica e

social, reafirma a desigualdade entre os humanos e seus direitos, reiterando ideologias e políticas de que para os pobres basta o mais pobre. Basta qualquer coisa.

O rigor, que é expressão de respeito e de cuidado, se manifestava, também, como dissemos, na atenção, no zelo com os espaços. Alicia revelava uma permanente vigilância pela organização, o adequação e pela beleza dos locais dos Talleres, assim como eram importantes os gestos, os olhares, as formas de ação de toda a equipe, de modo a assegurar o respeito à dignidade dos niños. Tudo tinha uma intencionalidade. E nada poderia ser arbitrário.

A mí me interesa hacer las cosas como deben hacerse, como yo creo que hay que hacerlas, con un fin, digamos no es esto arbitrario, pero era que ellos no se confundiera de estar comiendo con estar opinando sobre la película. (...) Cuando tú organizas las cosas en orden y de la mejor forma posible es porque tienes el máximo respeto hacia la persona. Porque toda obra tiene un destinatario y si tú respetas a ese destinatario le entregas algo perfecto; porque yo siempre he contado con el imprevisto. (Alicia, 16/10/17)

E referindo-se ao que considera a fortaleza do Projeto, Alicia volta ao rigor, associando-o à segurança que a criança deverá ter, para não sentir ansiedade. A esse fator, Alicia acrescenta a repetição de um mesmo esquema e ao elemento surpresa.

Yo nunca pretendí enseñarle cine para que hicieran taller de cine, no nunca, cada uno trabaja con lo que tiene, con lo que sabe hacer. Y yo creo que esa es la fortaleza que tiene el proyecto, que yo hice el programa metodológico de trabajar con los niños, de trabajar con rigor, de créales un clima de seguridad, que el niño no tenga ansiedad. (Alicia, 29/04/18)

Integrando o conceito de rigor, observa-se, na narrativa de Alicia, o sentido de pontualidade, exatidão no cumprimento do que foi planejado e oferta do melhor material, o melhor alimento, o melhor encontro. Os profissionais são bem preparados e cada membro da equipe oferece o melhor de si mesmo. Em cada *Taller*, é garantido o tempo e o espaço da genuína vivência entre os humanos que merecem sempre o melhor.

Interessante atentar à abordagem de Vega sobre a escolha das crianças para participarem dos encontros. Embora eles fossem semanais, não obrigatórios e não houvesse avaliação, havia exigências a serem cumpridas, entre elas a mais importante era: nunca faltar com o respeito com os colegas e, tampouco, com a equipe dos *Talleres*. Se descumprissem essa regra, tanto os monitores quanto as crianças, retornavam para casa. E as crianças que escolhiam participar, cumpriam as exigências e gostavam dos encontros.

Entre outros aspectos, o interesse dos participantes sinaliza uma das diferenças entre o *Taller* e o ensino formal, a escolarização, em que os alunos, nem sempre, se sentem motivados

a participarem das atividades educativas. Vale ressaltar que a complexidade escolar contempla exigências e formatos que se distanciam da proposta dos *Talleres de Cine*. Contudo indagações surgem: o que mobilizava a criançada para aqueles encontros, efetivamente? O rigor que permeou a prática educativa teria provocado, nas crianças, o desejo e o prazer do pertencimento ao grupo do *Taller de Cine*? Além do arrebatamento provocado pelas películas, quais outros encantamentos se descortinavam naqueles encontros? Ou, ainda, pensando em uma outra direção, como o desejo de acessar novos conhecimentos presentes no *Taller* poderia ser incorporado às escolas? Embora sejam notórias as diferenças entre do *Taller de Cine para Niños* e a escola regular, uma delas é o conhecimento adquirido fora da escola. Esse projeto aponta perspectivas educativas que convidam os educadores e os promotores de políticas públicas a refletirem sobre o lugar que a escola ocupa nos desejos e quais seus significados para as crianças, os adolescentes e jovens alunos e alunas? Importante destacar que o descaso com a educação dos pobres está atrelado à vulnerabilidade social, territorial, econômica e cultural. Portanto o descaso com os pobres se revela mais amplo e complexo, apontando um interesse estrutural em manter a pobreza.

Observa-se que o princípio do rigor da Pedagogia de Alicia vai de encontro às políticas educacionais na América Latina. Nesse continente, buscou-se a universalização do ensino, no entanto a desigualdade social vincula-se à desigualdade da educação e, conseqüentemente, evidencia o distanciamento da equidade dos direitos, também, na educação. O direito à educação pressupõe que uma escola esteja em condições plenas de funcionamento, seja na infraestrutura, como na capacidade educativa dos professores, na adequação das condições de trabalho, e que desenvolva uma proposta pedagógica que atenda às demandas educativas. E que contemple, em igualdade de condições de aprendizagem, todas as crianças e todos os jovens. O rigor presente na prática educativa de Alicia não seria um convite para a real democratização das políticas educativas na América Latina? A proposta do rigor como atitude de respeito e para oferecer o melhor possível, dimensões fundantes dos *Talleres de Cine* seria, também, uma provocação à reflexão do porquê os mais pobres recebem menos, inclusive na prática educativa?

Retornando à fala de Vega e seu rigor no processo de criação e de execução dos Talleres, ela afirma que, “Es mejor una cosa más modesta que estar ausente, porque una cosa pequeña se puede crecer.” Para crescer, é preciso começar, colocar em prática e, nesse fazer pedagógico sobre o cinema, é preciso cuidado e rigor. Novamente, Alicia nos ensina que, para uma boa prática educativa, era preciso saber acolher, tratar igualmente as pessoas e oportunizar a todos que adentravam os espaços, onde ocorriam aqueles encontros, a radicalidade do rigor,

como uma forma de respeito aos direitos e a dignidade da meninada, criando, igualmente, o encontro com a arte, com o prazer e a criatividade.

Ainda sobre a rigorosidade de Alicia, os monitores dos *Talleres de Cine* e o cineasta Ignacio Agüero, também, destacaram essa marca constitutiva de sua Pedagogia, uma proposta entendida como revolucionária. O rigor associado à disciplina e ao acerto, à ausência de falhas. Esses monitores trabalharam nos Talleres de Cine, alguns por mais de 20 anos como Sebastián Ortega, que integra a equipe dos Talleres desde de 1990, quando era ainda estudante de Filosofia. Tornou-se professor e permaneceu com Vega até o final daqueles encontros de cinema, em 2015. Orvalle é um dos monitores mais antigos de Alicia, tendo iniciado essa atividade como estudante de comunicação e permanecido nessa atividade até a finalização dos *Talleres*, também, por mais de 20 anos. Ele demonstra um olhar muito abrangente quanto ao fazer pedagógico de Vega. Riffo é um artista plástico que atuou nos *Talleres*, nos últimos oito anos, e faz uma leitura sensível daqueles encontros educativos e tem uma ampla compreensão sobre a forma como Alicia conduzia e vivia os *Talleres*. Diego Ramirez é arquiteto, compôs o *Taller* nos últimos anos, fazendo parte do último grupo que passou a participar como monitor. Ele criou um vínculo de muita proximidade com Vega, sendo reconhecido quase como um secretário particular desse educadora que encanta os jovens pela sua opção pelos pobres, seu rigor pedagógico, sua amorosidade e seu conhecimento sobre o cinema. Agüero, já referenciado algumas vezes nesse texto, é ex-aluno dessa professora de Linguagem Cinematográfica. Tornou-se amigo próximo e acompanhou a trajetória dos *Talleres*, inclusive com contribuição em dinheiro para que esse projeto sempre superasse os desafios que lhe eram impostos. Ignacio compactua com a proposta de Alicia, reconhece sua amorosidade e defesa daqueles niños e se tornou um grande aliado para que a magia do cinema agregasse novos olhares e possibilidades àquela criançada roubada de direitos fundamentais à vida digna.

Os relatos dos monitores e de Agüero contribuem para o olhar mais atento ao fazer pedagógico de Alicia e contribuem para se entender seu rigor, que significa, também, o nível de exigência que ela demanda e a aceitação de regras para trabalhar no *Taller*. Seu nível de exigência, consequência da importância do rigor, foi enfaticamente falada por Ortega:

Cada cosa que hace la Alicia, no importa lo chica que sea, está hecha, pero a un nivel que se escala a la perfección. O sea, si tú eres monitor y pones un afiche ladeado, ella te va a retar, te va a gritar, es como algo, la Alicia es exigente, es muy exigente con ella misma y con los demás también. Primero con ella, es muy exigente. El control de calidad de la cosa, los materiales, que sea un pegamento: si uno le entrega a un niño un pegamento seco, eso es un error grave. Porque implica todo el niño, toda una frustración, porque no hace su trabajo. Por ejemplo, la supervisión de los dibujos de los niños: ella le imprime una calidad a las cosas que hace. Es un nivel de exigencia que se

pega ¿no? Porque uno lo aprende, porque así se hacen las cosas, no así. Entonces uno va como metiéndose en ese ritmo, o sea, este lápiz está sin punta no lo entrego así. (Ortega, 04/05/18)

La Alicia es exigente con las personas (...) es, yo creo que muchos monitores sintieron el rigor de la exigencia de Alicia. Ella era dura, y muchos, a lo mejor, se fueron enojados, sentidos con ella porque no funcionaron y la Alicia se los hizo ver. Pero los que, como que le creíamos, la admirábamos y tuvimos la disposición de plegarnos y hacerlo. (Ortega, 04/05/18)

Orvalle segue a mesma direção em seu relato :

Es súper importante cuando uno ve de cerca el trabajo porque uno entiende que para hacer. Uno, por ejemplo, se programa o quizás para todo hay que hacer un nuevo trabajo. Como lo hace Alicia que es súper rigurosa, súper preocupada con los detalles. (...) Alicia llegaba con todo preparado cada sábado que teníamos talleres. Éramos 10 monitores, pero ya estaba todo y había que repartir las cosas, no más. Por ejemplo, ponerlos en las mesas y como venía todo preparado, a veces uno no reparaba en el trabajo. Significaba, por ejemplo, meter unos dibujitos o unas insignias dentro de una bolsita, que es una bolsita súper chica, y que va dentro de la bolsita y a veces con una cintita para que no se cayera todo. Eso estaba hecho, entonces cada uno llegaba y tomaba y de repente, oye, aquí hay un trabajo que alguien se dio de meter acá usando una bolsita y eso solamente lo hacía la Alicia. La rigurosidad de la puntualidad, que aquí en Chile somos bien impuntuales. (Orvalle, 04/05/18)

Yo creo que de entregar un taller completo, o sea, como una experiencia completa independiente de que algunas falten, de que algunas tengan más clases que otras. Pero es como una experiencia porque cada clase es individual y entregar un Taller donde se cumplan todos los objetivos con que está hecho, con rigurosidad, con detalle y con preocupación de lo que está pasando en el entorno también. (Orvalle, 04/05/18)

Quanto ao monitor Riffo além de se referir à rigorosidade de Alicia, acrescenta outros aspectos ao seu relato, seja quanto às dificuldades materiais para manter os Talleres por tão longo período, seja quanto à inexistência de um manual para os monitores, sempre ressaltando a experiência da pesquisadora em cuja companhia se punha a mirá-la. A ad-mirá-la, reverenciando-a. Ele observa:

Desde el dos mil ocho al dos mil quince, ocho años, como fue tener un encuentro, desde el primer momento, con una persona que tenía mucha experiencia en lo que estaba haciendo. Entonces tenía tanta experiencia que no quedaba otra más que mirarla, mirar y estar atento a todo lo que había que hacer porque en estricto rigor no hay un manual del monitor, no existe. (Riffo, 04/05/18)

Alicia Vega, la más significativa, que si bien paró en dos mil diez, por el terremoto, nunca paró de hacerlo, nunca dejó de hacerlo y el dinero nunca fue un impedimento porque el dinero siempre llegaba, no se sabe cómo, pero

siempre llegaba. Hoy en día, los gobiernos, por lo menos de Chile, de la Concertación y todo lo que ha sido la democracia, muchas veces, ocupan la cultura como un sistema de asistencialismo social, entonces muchas de esas cosas, quedan en el olvido, porque hay cambios de programa político, hay actividades que se hacen en un lugar, que después no se sigue haciendo. Entonces lo más importante de Alicia Vega es que se hacía todo el tiempo, y que (...) esa rigurosidad, que es la máxima, se iba reproduciendo en todos los detalles. (Riffo, 04/05/18)

Destacando a rigorosidade de nunca falhar, de Alicia estar sempre a postos e o fato do Taller oferecer o melhor em lugares “donde no había acceso a una alta cultura”, Riffo a seu caráter revolucionário.

Se estaba haciendo en lugares donde no había acceso a una alta cultura y sobre todo era revolucionaria porque había un alto rigor disciplinar, de nunca fallar, de siempre estar ahí. Esa es una como de las máximas de Alicia Vega. Nunca vamos a fallar porque en un sistema donde nada es sólido, donde todo se está desmoronando, es el único regalo que le puede ofrecer. (Riffo, 04/05/18)

Trazendo outros elementos da Pedagogia de Alicia e ao principio do rigor, Diego Ramirez, outro monitor que entrevistamos, se refere aos detalhes a serem observados, como também às condutas exigidas das crianças, inclusive ao trabalho em equipe.

Hay un programa, un horario, hay un no sé qué, y aparte están todos los detalles, que tienes que terminar, que no le ayudes a los niños, porque son parte de eso mismo más grande. Yo creo, cuando tú les dices tienes que terminar el trabajo, no le estás diciendo lo tienes que terminar con la ayuda de otros, no es así, se dice vamos a hacer eso en equipo, se hace eso en equipo. (Diego Ramirez, 07/05/18)

Na esteira das observações de Alicia relativas ao rigor, esses relatos e outros dos monitores reiteram a importância desse princípio, sempre associado ao respeito, à dignidade e aos direitos daquelas crianças ao que de melhor possa haver. A radicalidade contida no princípio do rigor é expressa pela rigorosidade como exigência de perfeição, entendimento compartilhado pelos monitores. Alguns se adaptaram, acreditaram a essa base do Projeto; outros desistiram. Em diversos momentos, os monitores falaram sobre o rigor, como exigência de Alicia, consigo mesma e para com todo o processo até a finalização dos encontros semanais, primando pela perfeição. Esse rigor foi um aprendizado marcante para os monitores. Rigor que exige estar atento não, apenas, à atividade que cada um executava, mas também na observação do que ocorria no entorno.

Voltando ao questionamento que esse princípio da Pedagogia Alicia apresenta para a política educacional e de cultura contexto latino-americano, pode-se verificar as profundas

desigualdades sociais reproduzidas nas desigualdade escolares. Dentre outros fatores pelo predomínio da ideia de que para pobre basta montar escolas pobres, materiais pobres, espaço físico pobre, reafirmando as condições desiguais do acesso à educação, em que a hierarquia de classe é configurada como hierarquia de classe e hierarquia do mérito. Alicia adentra regiões muito pobres, como destacado por ela e pelos monitores e leva para aqueles espaços e para aquelas crianças o melhor, a excelência. Em seus fazeres pedagógicos, ela foi ensinando sobre o respeito entre os humanos, sobre o rigor que envolve o ato de educar, permeado pela escolha e conduta ética, estética e política. Em resumo, a Pedagogia de Alicia interroga a política educacional e cultural latino-americana.

Nesta perspectiva, do rigor associado ao direito à educação escolar de qualidade socialmente referenciada, é significativa a observação de Riffo no sentido da importância de aprender com Alicia, de mirar e ad-mirar Alicia, sua experiência, suas escolhas, suas condutas e seu projeto de vida, sua história. Ele compreendia aquela prática pedagógica diante do descaso em que as crianças viviam, como uma resposta diante da brutal violência econômica e social. Vega apostava naquelas meninas e naqueles meninos e buscava oferecer o melhor, porque o resgate da vida digna não poderia ser adiado. Não falhar, como afirma Riffo, é uma forma de confortar aquela criança e, diante de um sistema em que a única solidez é a pobreza e em que os direitos estão desmoronados ao seu entorno, ela levou segurança, respeito e magia para os encontros com a arte. Levou a cultura legitimada para aquela gente, para os lugares sem acesso, fora da escola e sem conotação de assistencialismo. Tudo no Taller deveria funcionar adequadamente: horário, planejamento, equipe de monitores, material didático, alimentos. E Alicia e os monitores se envolviam nos Talleres, que Alicia coordenava e conduzia com rigor, inventividade. Com amorosidade e cuidado, atenta aos detalhes. Ao redor, desfrutando de uma Pedagogia na qual a criança é central, é o princípio e o fim, a garotada fazendo centopeias de fotogramas, fazendo travelling. Aprendendo a linguagem, a emoção, o encantamento do cinema com alegria. Ali estava uma Alicia no país do cinema, como a outra, a Alice no país das maravilhas.

Sinalizando na mesma direção da concepção dos monitores sobre os *Talleres*, Agüero explica como o rigor serviu de parâmetro para a parte técnica, para a projeção, para a preparação dos momentos de exibição de filmes. Ele relembra:

Como hacer que una proyección de una buena película fuera una buena proyección y nunca fallara: cosas como probar la película antes, probarla y como se llama, dejarla lista para la proyección. A veces, había que hacer las pegaduras de nuevo, había que revisar el estado de la ampollita, el estado del sonido y había que estar preparado con una ampollita de repuesto. En fin, era

muy rigurosa la preparación: como oscurecer la sala, que no entrara una gota de luz, porque la proyección tenía que ser la sala oscura. (Agüero, 02/08/15)

Alicia, para despertar a emoção e a potencialidade criativa daquelas crianças e o despertar para si mesmas, além de enriquecerem suas subjetividades, agiu e entregou-se ao rigor. A busca por provocar a emoção e a reflexão naqueles encontros semanais, alicerçada pelo rigor, que podemos, também, entender como o radical respeito por aquela garotada pobre, não passou despercebida para as crianças, tampouco para quem convivia e trabalhava nos *Talleres de Cine*. Agüero, ao explicar sobre as exigências de Vega, os preparativos, antes mesmo antes da projeção das películas até o momento de projetá-las, com a sala escura, o silêncio e tudo preparado para aquele momento, assinala a dedicação de sua antiga professora e seu profundo respeito por aquelas crianças e pelo cinema. Agüero, diante dos ensinamentos recebidos, tornou-se projetista, seguindo o rigor como critério fundamental e, posteriormente, tornou-se cinegrafista.

Relembrando que o amor de Alicia por aquelas crianças era algo que lembrava Jesus Cristo, que está na formação cristã de sua professora, Agüero sintetiza, claramente, o sentido mais profundo do rigor como princípio fundante da Pedagogia Alicia:

Jesús como un hombre, una cosa de ese nivel, pero que concretamente es un amor al ser humano, y que ella lo ejecuta, lo ejecuta, lo practica, y lo practica con... L a manera en que ella entiende esa palabra, con un rigor, rigor es la palabra, otra palabra, esa palabra rigor, y ¿qué significa rigor? Rigor significa no fallar, no fallar nunca, no fallarle nunca al otro, eh y darle al otro lo mejor, y eso se nota en cada cosa del taller. (Agüero, 28/04/18)

Relembrando Freire (1997a), uma vez mais, para quem a aprendizagem ocorre através dos gestos, nos espaços, nos olhares entrecruzados cheios de significados entre a equipe que ensina e as pessoas acolhidas no ato de educar, os espaços educativos possuem uma natureza testemunhal, que revelam o cuidado e o descuido, o acolhimento e a indiferença entre os humanos. O rigor apresentado nos *Talleres* revela-se na relação com as crianças, nas ações respeitadas e em comunhão com todos os envolvidos naqueles encontros, ensinando, como Freire (1997b), que o conhecimento não ocorre de forma isolada. É um processo permanente e entrelaçado ao mais profundo respeito, na busca por reconhecer os significados que cada criança traz consigo, na promoção de novos significados para os momentos e acontecimentos de suas vidas e no entendimento de que todas são sujeitos de direitos e têm direito à infância. O cinema, compreendido por Alicia como potencial transformador, adentra aqueles espaços distantes, inserindo uma nova história e construindo uma outra história com aquelas crianças e os monitores, criando, um tempo de possibilidades. Horizontes de possíveis, mundos outros.

Em uma atitude esperançosa e amorosa, presente no pensamento freiriano, essa educadora demonstra estar convencida de que o futuro daquela meninada ainda estava por vir, portanto, não está dado, não está determinado: “É um tempo de abertura ao risco e à aventura de ser.” Freire (1997b, p. 107),

Educar é, por essência, uma forma de intervenção no mundo, uma tomada de posição, uma escolha. Ao chamar a atenção sobre a educação como intervenção, Freire também nos leva a pensar a educação como uma estratégia autêntica de interações de de comunicação que envolve emoções, desejos e sonhos. Freire e Alicia, também, se entrelaçam pela proposta pedagógica de vigilância e rompimento com as práticas desumanizadoras, respeitando a visão de mundo dos educandos como seres pensantes, como sujeitos históricos, sujeitos de direitos, fazedores de história.

Nessa mesma perspectiva, Arroyo (2020), na rigorosa e persistente defesa dos direitos das crianças pobres e em sua recusa de atribuir a elas qualquer rótulo, dentre eles o de serem violentas, como se fossem inumanas, indignas de proteção e direitos, Arroyo (2020) aproxima-se da conduta ética e da estética de Alicia. Esse educador assegura que as crianças e os jovens que convivem com a brutal ausência de direitos humanos, inclusive com a própria vida ameaçada, precisam encontrar, na escola e nos educadores, um tempo-espço e a conduta de defesa e promoção da vida humana ao invés de reproduzirem e de reproduzir certas ideologias e rótulos que discriminam, inferiorizam e criminalizam crianças e jovens. É preciso se contrapor a essas ideias e nunca legitimar a ideia de que eles são “merecedores das violências que sofrem” Ao contrário, “são vítima” (ARROYO, 2020, p. 141). Alicia acolhia todas as crianças que livremente desejassem participar dos *Talleres*, sem criar rótulos, sem discriminar. As crianças, consideradas violentas, recebiam da equipe atenção, paciência e o respeito de todos.

Nos encontros dos Talleres, como também destacado e exemplificado pelo monitor Orvalle, pela postura pedagógica de Alicia, havia o reconhecimento de que aqueles niños eram vítimas. Tal postura, também, foi afirmada por Ortega. O entendimento da equipe era o de que quanto maior agressividade as crianças demonstravam nos encontros, maior deveria ser o acolhimento, porque tais comportamentos revelavam a intensidade de violências a que eram submetidas. Uma dessas crianças com dificuldades, no decorrer dos encontros foi aquietando seus impulsos e se entregou ao encontro criativo, criando imagens que, adiante, Alicia mandou emoldurar e se transformou em um presente para a avó do menino.

Considerando o contexto de pobreza e da desigualdade social na América Latina e que educação e pobreza estão intimamente vinculadas, é possível compreendermos um pouco mais a história daquelas crianças chilenas que participavam dos *Talleres de Cine para Niños*. Em suas comunidades, que Alicia adentrava, ela se deparava com a ausência de serviços básicos, com a conseqüente precariedade da área de educação e saúde, revelando um círculo vicioso em que as desigualdades sociais se reproduzem nas desigualdades escolares e vice versa.

Nas narrativas de Alicia e da equipe dos *Talleres*, observa-se uma proposta pedagógica singular, de forte teor e sensibilidade humana e social, baseada em princípios de amorosidade, de cuidado, de beleza e do rigor como condição de respeito à dignidade das crianças enlaçados em relações de confiança entre todos os envolvidos. Segundo os entrevistados, os *Talleres* resultaram em um projeto que gerou interesse na meninada e provocou a curiosidade, o desejo de participarem e o sentimento de pertencimento ao grupo, o que é compreensível e esperado, tendo em vistas estas suas bases e suas escolhas éticas, estéticas, políticas e pedagógicas de irrestrita defesa e compromisso com as crianças pobres chilenas.

Construindo pequenas comunidades de cinema as crianças-espectadoras e fazedoras de pequenos exercícios em torno da linguagem cinematográfica, eram levadas ao encontro com o cinema que nesse encontro, por essa janela mágica, o inesperado, o surpreendente, a magia acontecia: “o espectador se identifica com as personagens e via imaginação consegue projetar-se em diversos papéis, locais, tempos, estados de ânimos que nos aproximam de diversas realidades, às vezes, até muito diversas das conhecidas” (FRESQUET, 2007, p.16)

4.4 *Ya no volvemos porque tenemos que ir a otra parte - E a menininha pede para levar o irmão que tem down...*

O compromisso com os mais pobres, a presença de todos/as os/as que desejam participar do *Taller* é um outro dos princípios que fundam a Pedagogia de Alicia. Esse acesso democrático tem origem em seu compromisso permanente com os mais pobres. Relembrando o filme *Ciën Niños Esperando un Tren*, todos podem participar, todos tem ali seu lugar. O *Taller* é um Projeto generoso, que acolhe a todos, sendo este um outro de seus fundamentos. Nele a exclusão não tem lugar, não tem acento. Importante destacar que o sentido de inclusão, no *Taller de Cine para Niños*, caracteriza-se pela participação democrática, equidade, justiça, promoção do direito dos indivíduos ao lazer, à cultura, à vida digna e ao direito ao tempo da infância.

A palavra Inclusão³⁶, origina-se do latim *includere* que é o ato ou efeito de incluir(-se); de colocar algo ou alguém dentro de outro espaço; entrar em um lugar até então fechado. E a definição da Inclusão social³⁷ é a ação para trazer de volta ou agregar uma pessoa que está de fora, que está afastada dos direitos sociais seja em decorrência das dinâmicas sociais econômicas, culturais, políticas, educacionais, religiosas, de gênero, de nacionalidade, entre outras dimensões da vida social.

Contudo o sentido de exclusão possui formulações teóricas que levam a entender que todos os sujeitos são e estão incluídos na vida social, de uma forma ou de outra. A existência de populações, aparentemente, excluídas é produzida socialmente por uma lógica de acumulação e de mercado que necessita de um contingente humano na reserva, conforme a análise de marxiana sobre o exército industrial de reserva. Há, também, estudiosos como José de Souza Martins e Jessé Souza no Brasil, que entendem o fato de grupos sociais estarem apartados de seus direitos não como exclusão, mas como formas de *inclusão subalterna* e de *subcidadania*. Por essa razão, entende-se que se trata de uma exclusão de alguns direitos e não de uma exclusão social propriamente. Se aquelas crianças estavam excluídas de algo, é porque estavam incluídas em outras atividades e espaços. Por exemplo: se elas estavam excluídas do direito às práticas culturais legitimadas, do direito aos tempos do brincar, elas estavam incluídas no trabalho em casa, que lhes roubava o tempo da infância. Elas estavam incluídas na pobreza.

Como Alicia incluía aquela meninada? Como se observa o aspecto da democrática participação de todos/as, da equidade, da justiça no sentido de que os Talleres atendessem ao maior número possível de crianças, um dos seus princípios?

Así que si faltan mala suerte porque nosotros nos vamos el 20 de septiembre y ya no volvemos porque tenemos que ir a otra parte, donde hay niños pobres que tenemos que atender. Así que chao chao, todos vayan sabiendo que no volvemos porque todos al final te dicen: *¿Ay por qué no vuelve el otro año?!*
(Alicia em 28/04/18)

A inclusão que ocorre nos *Talleres de Cine*, se manifesta nas ações de Alícia segundo seus relatos, dos monitores e amigos. Isso pode ser observado em seu relato acima, que demonstra sua preocupação em atender a todos os lugares que desejavam fazer os Talleres com as crianças. Era necessário percorrer diferentes lugares com os *Talleres*; era necessário acolher

³⁶ Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa.

³⁷ Dicionário on line Michaelis.

os familiares das crianças; era necessário oferecer uma atenção especial às crianças que dela precisassem. Por isso Alicia explica às crianças que o Taller estava encerrando para poder ir a outros lugares, ainda que uma delas perguntasse se não iriam voltar. O Trem/Taller precisava seguir sua viagem.

Com seu apurado senso de justiça e consciente das cruéis desigualdades sociais da sociedade chilena, Alicia distribuía a seu modo a riqueza acumulada nas mãos dos mais ricos, como observa-se neste seu relato.

Yo contraté un cine que era para novecientas personas. Invité a los colegios que querían ir, a los colegios ricos, una función para puro niño rico. (...)Entonces, al día siguiente, con lo que se había recaudado de los ricos que habían pagado su entrada, se volvía a pagar el cine, los monitores, la película y la grabación con la mitad de esos fondos. De manera que los pobres pudieran ir totalmente gratis porque les pagábamos hasta el bus que los iba a buscar a la escuela y los traía. (Alicia, 16/10/17)

Bueno, llamaron un profesor de la universidad y me dijo que unos sindicalistas del sindicato de los Andes de un pueblo cerca, a dos horas de Santiago, querían hablar conmigo y me dijeron que querían este taller allá en los Andes. Entonces les dije:

- ‘¿Qué recursos³⁸ tienen ustedes?’

- ‘Ninguno.’

- ‘Yo tampoco.’

Entonces les dije: ‘Voy a pensarlo porque no podemos ir a los Andes porque son dos horas de viaje, hacer el Taller y volver dos horas no se puede, voy a pensarlo.’

Ahí se me ocurrió hacerlo en el verano, les dije: nosotros podemos ir todos los monitores a estar un mes de enero, todo el mes allá y hacer el taller y, ocupamos la sede para dormir en el sindicato. La sede del sindicato que eran dos piezas, pero teníamos que construir el lugar donde iban a trabajar los niños. Le pedimos a esos arquitectos amigos y ellos fueron para allá y me dijeron dónde poner las maderas las cosas y todo. Hicimos un lugar grande donde se pudieron proyectar las películas, pero había que financiar el taller. (...)Ya en la última hora llaman de la embajada para decir que el señor embajador tenía mucho interés en acompañar a la señora, si podría llevar una cámara, yo le dije que sí. Llegaron allá, se impresionó muchísimo y me dijo que tenía que irse inmediatamente porque venían unos sindicalistas a los que tenía que recibir a tal hora. (...)Entonces le escribí una carta y le dije que necesitábamos diez mil dólares para hacer un taller en el Sindicato de los Andes y en tres semanas este señor me llamó por teléfono y me dijo si me servirían nueve mil. Yo le dije: ‘Sí, me sirven muchísimo.’ (...)Me fui a un amigo rico y le dije que me faltan mil y me hizo un cheque de mil.’ (Alicia 28/04/18)

Além de criar, produzir as atividades, planejar e organizar todo o processo dos *Talleres*, Alicia, também, explica como se preocupou e se ocupou para conseguir o dinheiro para a realização do projeto de cinema em algumas ocasiões. Na esteira desse raciocínio, em seus

relatos, Vega sinaliza que recorreu à estratégia do princípio distributivo para incluir aquelas crianças que, provavelmente, não teriam acesso ao cinema, ao encontro elaborado e prazeroso com as películas. Ao oferecer o *Cine Foro-Escolar* para os alunos ricos, ela cria uma via para a participação dos alunos pobres, de escolas públicas da periferia. Alicia, além de incluir aquela meninada da periferia, também, demonstrava sua convicção da capacidade cognitiva daquelas crianças e do igual direito de receberem o melhor. Dessa forma, o que foi oferecido aos alunos ricos viabilizou a oferta para as crianças pobres. Todas as crianças incluídas, sem distinção de classe ou qualquer outra.

Observa-se, assim, que Alicia se utilizou do princípio distributivo para garantir o *Cine Foro-Escolar* para aquelas crianças pobres. Imprimindo sua marca ao ensino de cinema para crianças chilenas, essa professora de linguagem cinematográfica, naqueles fóruns, calculadamente, recebe dos alunos ricos um determinado valor monetário e converte esse valor em fóruns iguais, inclusive no mesmo espaço, para os alunos pobres.

Posteriormente, Alicia optou por trabalhar, exclusivamente, com as crianças pobres, mas vale destacar que não se afastou do propósito de oferecer sempre o melhor nos *Talleres de Cine*, seja no aspecto profissional, como nos materiais, nos alimentos, no planejamento, na escolha das películas, na execução das atividades. Essa chilena anuncia sua defesa no ensino de cinema e a importância de incluir as crianças pobres, que têm pouco ou nenhum acesso à arte fílmica e, novamente, evidencia a inversão da lógica hegemônica, fazendo o contrário dela: o Taller oferece o mais rico, o mais completo, o melhor para os mais pobres, mais abandonados, mais necessitados. Alicerçada em sua convicção no papel transformador, de fruição do cinema e sua solidez democrática, ela cria mecanismos para atingir o maior número possível de crianças, sobretudo os de lugares mais pobres. Para viabilizar seu projeto, Alicia se utiliza, também, de sua rede de contatos, para conseguir o dinheiro necessário para os encontros de cinema. E concebe novos formatos para os *Talleres*.

Nos *Talleres* de verão, Vega cuidava de todo o processo, atenta, inclusive, aos detalhes para que tudo ocorresse com equidade, segurança e para que houvesse a identificação da meninada campesina com o *Taller de Cine para Niños*. Para isso, Alicia explica que mobilizou outros atores sociais, garantindo, assim, a ampliação e a inclusão de todas as crianças que desejavam participar dos *Talleres*. Ela foca na democracia, busca mais recursos, muda os tempos dos *Talleres*, que eram oferecidos em encontros semanais. Os encontros de verão, são realizados em 30 dias consecutivos. Isso exigiu maiores gastos, grande esforço de toda a equipe como, por exemplo, terem que se acomodar nos espaços da sede do sindicato. Nos relatos de alguns episódios dos bastidores dos *Talleres de Cine*, fica evidenciado o respeito de Alicia e

sua defesa pela dignidade e pelos direitos humanos. Isso se percebe pelos seus esforços constantes necessários para oferecer beleza, criatividade, ludicidade; pelo resgate do tempo da infância, negada ou reduzida daqueles niños. Tudo isso comprova seu espírito democrático, seu senso de justiça, sua sensibilidade e compromisso social.

Além de estender o Taller para outras regiões, buscando atender demandas e imaginando lugares ainda descobertos, no sentido da democratização do acesso e com o intuito de ser justa com todas as crianças que poderiam e deveriam deles participar, há outros aspectos em que esse empenho em incluir a todos se manifesta nos relatos e fazeres de Alicia. Todos devem estar dentro! Ela segue:

Hay un niñita, ésta que nos pidió traer al hermano down, ésta que tenía el hermano de 17 años, que si podía ir al taller y yo le dije tráelo mañana de visita y aquí vemos. Y él se portó muy bien y siguió todo el verano. Era curso de verano porque en el verano no tenía escuela especial, entonces la mamá estaba desesperada porque lo tenía metido ahí todo el día en la casa y no hallaba que hacer con él. Él, lo más bien, hizo juguetes, dibujaba, no molestó a nadie y tenía 17 años. Yo les dije: *‘Es una persona que tiene un síndrome, que no es igual que ustedes, así que ojo, diciéndoles ojo por molestarlos.’* Porque los niños son bien habilosos, pues no, así que le dije ojo y él llegó y, lo más bien, recibió su diploma y todas sus cosas. La mamá nos fue a dar un abrazo a cada uno. Hay cosas solucionables que uno aporta a la gente de la comunidad. (Alicia, 28/04/18)

Y luego habían hijos de carabineros, habían hijos de sargentos que vivían en la población, en la misma pobreza y que iban al taller. Nunca fueron rechazados por los otros niños ni por nosotros. Siempre fueron acogidos y eso yo creo que nunca se habló. Pero los niños nos tenían un cariño enorme y las madres también porque vieron que ellos estaban integrando un grupo y eso lo mantuvimos siempre. Ahora fue importante que ellos creyeran que esto era de verdad. Que cuando le decíamos nosotros somos un grupo, somos el taller de cine, ellos veían que eso era verdadero y que todos nos jugábamos por todo. (Alicia, 28/04/18)

Alicia, ao falar sobre as novas necessidades que surgiam nos *Talleres* e suas decisões, demonstra sua conduta democrática, sua escolha em acolher e incluir todas aquelas crianças e seus familiares. O fato de receber o irmão down não é somente uma decisão de inclusão de um jovem portador de necessidades especiais, mas de inserção e acolhimento da irmã diante dos desafios familiares; da mãe, que necessitava de ajuda para os cuidados com o filho em período de férias escolares; da mãe e da mulher, cujas responsabilidades abrigam os afazeres maternos e se entrelaçam às outras atividades que exigiam a busca por alternativas conciliadoras ao seu tempo e aos papéis sociais.

Não diferente de sua postura, ao incluir o irmão down, Alicia, também, relembra o acolhimento das crianças e de seus familiares, trabalhadores que viviam naquelas

comunidades. Eles eram originários de diferentes regiões e profissões que, paradoxalmente, dentro do contexto da estrutura da ditadura militar e da violência do governo de Pinochet, muitas famílias poderiam ser reconhecidas como pertencentes a lados opostos e vítimas uns dos outros. No entanto, Vega expressa, em sua conduta, que não se trata tão somente de acolher a menina e seus familiares. Sem conotação assistencialista, ela reconhece em cada sujeito o direito que lhe é negado, que é deixado de lado e atua no resgate e garantia desse direito. Ela pensa e age com cumplicidade, com a postura de compartilhar, acolher, criar com aquela garotada e familiares o elo e a feição de comunidade.

Seguindo a mesma perspectiva do relato de Alicia, o monitor Andrés Orvalle salienta o sentido de um acesso democrático que envolve os sujeitos nos *Talleres de Cine para Niños*:

Estaba pensando en un niño de un taller de la Legua, que fue en el 2007, que al principio era bien terrible. Además que molestaba a los grandes, y los grandes le pegaban, pero al final en algunos trabajos logró como mantenerse concentrado. Por ejemplo, hay uno que dibujó en esta hoja grande la concuna, (...) dibujó un arco de fútbol, entonces estuvo ahí toda la tarde dibujando la malla del arco, estuvo toda la clase y después Alicia le marcó ese dibujo y se lo regaló enmarcado a los papás, era un dibujo súper bonito. (...) Era un niño que tuvo un cambio bien visible porque yo creo que aquí se sentía acogido (...) este dibujo ya fue como más en la mitad del taller. Entonces, también de haber desarrollado una confianza en que él puede hacer lo que quiera y nadie le va a decir que está feo, bonito, no, que se valora su dibujo y se guarda igual. (Orvalle, 04/05/18)

Orvalle, um dos monitores mais antigos de Alicia, fala sobre a criança “violenta” que, muitas vezes, não desejamos incluía-la em atividades coletivas, para assegurar o bom desempenho do grupo. Nos *Talleres de Cine para Niños*, há uma outra lógica: a do respeito às diferenças e o empenho à inclusão dos sujeitos. Segundo Orvalle, nos encontros de cine, a criança considerada agressiva se integra e participa do programa. Reunida com outras crianças, ela aprende e vivencia o acolhimento, a paciência, a percepção e a escuta atenta, atitudes que educam e aproximam os niños. Ele aponta que a violência que hospeda a história e os corpos daquelas crianças é reconhecida por Vega. E em sua prática, ela ensina sobre a espera pelo tempo de cada criança, tempo também para se sentir acolhida, em solo seguro e percebe que a cumplicidade naqueles encontros abriga uma comunidade de cine.

Afinal, como relatado por Alicia, ao acolher a garotada, também, era necessário acolher as mães, os pais e a comunidade, que sabiam que seus filhos eram recebidos, cuidados e ensinados em um espaço muito bem cuidado e que o preconceito e a discriminação não tinha lugar nos Talleres. Alargando o entendimento de inclusão e suas várias faces que potencializam os encontros de cinema outras narrativas de Alicia devem ser conhecidas:

Hay una cosa que siempre me ha importado y que es la libertad del prójimo. Yo respeto la libertad de todas las personas con las cuales me he cruzado en la vida. Y creo que tienen derecho a su punto de vista y es uno el que tiene que tratar de entender al otro. Yo nunca le pongo etiqueta antes a la gente y creo que es justo, es sano, que uno se relacione con los demás de acuerdo a lo que la persona es y no a lo que uno le gustaría que fuera. Y eso lo he visto tanto en los niños como en los padres de los niños. No exigir que vayan por este lado porque podrían ser mejor para ellos, no, ellos tienen que elegir sus propias cosas. Y cuando yo no puedo trabajar con alguien lo echo, no más. Trabajo con los que siguen mi sistema. (Alicia em 29/04/18)

Porque a mí una de las cosas que me gusta del Taller es que el niño va libremente, por el querer. Él va en el tiempo libre, él está usando su tiempo libre y entonces nadie lo manda a que vaya y esa es una decisión propia. Y no se le pone nota, entonces ellos van porque ellos quieren estar ahí aprendiendo igual que si fuera escuela. Y las madres dicen que esto es mejor que la escuela, pero por el rigor y los niños aceptan las reglas de aprender. (Alicia, 29/04/18)

Na citação acima, inclusão é caracterizada e manifestada por Alícia como o respeito aos sujeitos como eles são, sem nenhuma imposição ou desejo que sigam determinados modelos que ela possa considerar como melhor. A liberdade é um dos princípios que fundamentam a Pedagogia Alicia. Ela expressa a livre e respeitosa inclusão, caracterizada como respeito à diversidade, embora esclareça que tem um sistema próprio de trabalho, com o qual os participantes dos Talleres se comprometem, porém por sua livre escolha. Ninguém é obrigado a participar. Vega não espera e não exige que as pessoas que se aproximam dela ou de quem ela se aproxima que pensem ou hajam como ela. Interessante apontar que, para essa chilena, o elemento basilar que assegura a dignidade humana é o reconhecimento de que cada indivíduo carrega em si esse direito. A liberdade de pensamento, de cultura, de entendimento de mundo de cada ser humano, para ela, não agrega nenhum motivo que leve a afastar-se das pessoas. Pelo contrário, ela tem pleno respeito às diferenças e não as considera como motivo desagregador. Ela não tem rótulos para guiar suas ações. Ao contrário, se abre para as diferenças. Alicia deixa pistas consistentes de que naqueles encontros, os momentos de fruição e aprendizagem oportunizava a reflexão e a convivência com os diferentes. Ela ensinava que a existência das diferenças não é ameaça, mas oportunidade de si conhecer e reconhecer o outro em suas semelhanças e diferenças. As películas, na prática educativa de Vega, eram as ferramentas oferecidas para alargarem o olhar para outros mundos e de proximidade dos mundos, tal como ela também compreendia. Como afirmado: “Yo nunca le pongo etiqueta antes a la gente y creo que es justo, es sano que uno se relacione con los demás de acuerdo a lo que la persona es y no a lo que uno le gustaría que fuera.”

A inclusão, entendida como acolhimento, não apenas das crianças, mas também de outros membros das famílias daquela criançada, demonstra que o acesso ao cinema é uma forma de fazer valer a dignidade daquelas comunidades oprimidas, conforme Alicia defende. E as crianças vão aos encontros semanais por liberdade, por escolherem participar, não há nota, não é uma exigência institucional e Vega não repete o formato da escola. Para ela o fundamental é o processo e não o resultado final. Não há avaliação, não há seleção do melhor trabalho, a competição, não existe meritocracia, inexistente o melhor aluno. Todos são importantes, todos são capazes, todos são sujeitos de direitos, todos são iguais como sujeitos de direitos e diferentes em suas individualidades e expressões culturais. *Todos têm talento*, lembrando o que Alicia respondeu quando um jornalista perguntou-lhe se entre aquelas crianças ela encontrou algum talento.

Depois de lembrar que a criança pobre é uma criança adulta, que é obrigada a assumir tarefas de casa e do cuidado dos irmãos e que são crianças, muitas delas, sem a presença do pai Alicia reitera a importância dos Talleres, nos quais as crianças participam como crianças, e não como se fossem adultos. Ela observa:

El niño pobre trabaja mucho en su casa, lo mandan a todo: a estar cargo de los hermanos menores, tiene que ir a hacer tareas para la casa. Generalmente el padre está ausente, entonces es un niño ocupado; es un niño hombre. Las niñas son muy fieles a los 8 años, 7 años, entonces darles un espacio una vez a la semana en que ellas pudieran sentirse libres de estas ataduras; porque las hacen sabiendo que están contribuyendo en forma importante al núcleo. Era para ellos una suerte, una amplitud muy grande de sus posibilidades a esa edad. (Alicia, 29/04/18)

“Es un niño hombre”. Como passar despercebida a sensibilidade e a proposta inclusiva de Alícia? Em seu desejo de que todos estejam dentro, em seu empenho em levar o cinema para aquele público infantil, ela, entre outros propósitos, revela seu intuito de promover o tempo e o espaço da infância, do lazer, da alegria e da criatividade. Alicia imprime seu convencimento de que o acesso à arte, além do direito, é, ainda, elemento constitutivo do processo educativo. Nesse sentido, ela desloca os obstáculos e viabiliza os *Talleres de Cine* para aqueles niños que têm poucas oportunidades de vivenciarem a infância, de conviverem e aprenderem pela via da experiência estética, porque se ocupavam com os irmãos, contribuindo com a família.

Alicia deixa emergir que, além do direito, tais crianças possuíam capacidade cognitiva, portanto, aprendiam, viam, sentiam, podiam falar sobre o cinema e avaliá-lo. No entanto, é preciso retirar suas ataduras, é necessário acolhê-las e fomentar novas estratégias de inclusão,

como por exemplo, receber outros membros da família. O *Taller de Cine para Niños*, ao gerar novos formatos para o acesso à arte, constitui o desdobramento sobre a prática inclusiva, humanizadora, da acolhida e do respeito entre os humanos. Uma prática democrática. O princípio de acolher a todos/as não era uma prática esporádica naqueles encontros e emerge nos relatos dos monitores e amigos de Alícia, como destacado por Sebastián Ortega:

Y en ese sentido, volver al tema del cine como de esto, que es un arte tan especial, tan distinto a las otras artes; porque, por ejemplo, esto de la democracia para Alicia era muy importante, todos eran, el cine es así: en esa sala oscura todos valemos lo mismo. Me acuerdo en ese tiempo los niños chicos menores de cinco o alrededor de los cinco años, nosotros los incluíamos en el taller porque Alicia pensaba que a lo mejor tenían hermanos y a lo mejor si no incluíamos al chico, los hermanos no iban a poder venir. (Ortega, 04/05/18)

O princípio democrático do cinema, da experiência estética promovida pelo cinema é destacada por Ortega como um dos ensinamentos de Alicia. O cinema não exige pré-requisitos do espectador: “En esa sala oscura todos valemos lo mismo.” Segundo Sebastian, o entendimento sobre o ser humano e a defesa do acesso ao cinema pela via dos *Talleres de Cine*, além de evocar a prática pedagógica de Vega, sinaliza que tal prática é similiar ao olhar e à conduta dessa chilena diante dos seres humanos.

Seguindo um pouco mais na análise de inclusão no *Taller de Cine para Niños*, Sebastian afirma que é nítido, naquelas crianças, o sentimento de pertencimento, como apontado por Alícia.

La estética se fue haciendo a la medida que se hacían las películas, se fue creando y las escuelas de cine fueron posteriores a las primeras películas que se hicieron cada uno en su estilo. Entonces el niño también ha ido construyendo su propio taller y eso ha permitido que esté en todos los talleres, tengo un grupo de niños que realmente se identifican con el taller. Una de las cosas que para mí son más valiosas es que todos los niños siempre hallan dicho: nosotros somos del taller de cine, somos del taller de cine, estamos en el taller, ayer fuimos todos en lo del taller de cine a tal parte, yo me junto con mis amigos del taller de cine. Entonces, sienten una identidad. (Alicia, 18/10/17)

O estranhamento inicial daqueles niños e de seus familiares, diante de uma proposta inusitada, de participarem de um *Taller de Cine*, ganha novos sentidos à medida que eles se sentem seguros e incluídos. De acordo com Alicia, a proposta do *Taller* integrada à prática educativa da equipe propiciou o vínculo de confiança, o sentimento de pertencimento. Os encontros semanais representaram o lugar da visibilidade e existência de uma comunidade de cine. As reações e as falas que manifestavam o sentido de pertencimento daquelas crianças,

inseridas e identificadas com o projeto geravam, também, em Vega, o sentimento de realização. As crianças, além de felizes, se sentiam dignas daqueles encontros.

He escuchado Alicia: el objetivo del taller es que un niño se sienta persona por lo menos una vez durante su infancia. Yo creo que ese es el propósito del taller, que un niño experimente, al menos una vez, que es una persona valiosa, que no importa lo que hubiera en la casa o en la escuela, que habitualmente es doloroso, miserable (...). Y ella propone es que el niño, en dos horas a la semana, o tres horas a la semana, o cuatro horas a la semana, experimente su valor y su dignidad. (Agüero, 02/08/15)

Além de corroborar com o testemunho de Alícia, Agüero interpreta a experiência daquelas meninas e daqueles meninos chilenos. Ele oferece elementos primorosos sobre os *Talleres*, demonstrando que eles representaram, não somente uma vivência estética, mas uma bela experiência humana. Aquelas crianças se reconheciam incluídas, valorizadas e dignas.

Integrando o princípio da participação democrática, de inclusão e equidade expressos nas entrevistas de Alícia, é possível destacar mais uma face que se revelou nos *Talleres*:

Cuando a mí me preguntan de los seis mil quinientos niños que han seguido el taller ¿Cuántos cineastas hay? Yo digo “Ninguno”, porque ese no fue el propósito del taller, el tema fue darles un lugar, un espacio de que ellos pudieran recuperar su infancia, pudieran estar contentos, pudieran estar tranquilos. Hicieron cine, aprendieron el lenguaje visual porque era lo que yo les había enseñado. (Alicia, 15/05/18)

Dentre as muitas dimensões abordadas sobre a forma democrática e participativa na prática educativa revelada por Alicia, surge, na citação acima, um outro princípio fundante de sua Pedagogia, associado à dimensão de inclusão e equidade nos *Talleres*: inclusão ao direito e ao espaço da infância. Interessante destacar que Alicia não teve o objetivo de formar cineastas, ela se apoia no cinema porque sabe de seu papel transformador, reflexivo. Ela busca oferecer uma experiência estética como experiência de mundo, mas, essencialmente, procura resgatar e demarcar a infância roubada daquelas meninas e daqueles meninos. Não se trata de formar cineastas, mas de melhor desfrutar, melhor se relacionar com o cinema, de encontrar-se com o cinema, de criar, de inventar, de ser feliz com o cinema, sem deixar de haver, também, a formação do espectador emancipado, nos termos de Rancièrè (2019).

Considerando as várias dimensões que percorrem os sentidos de inclusão, justiça, equidade e participação democrática, nas entrevistas sobre a obra pedagógica de Alicia, percebe-se a proximidade com os educadores como Paulo Freire, Miguel Arroyo, Ranciéri,

Adriana Fresquet entre tantos outros autores que poderiam ser mencionados e que já foram como Gabriela Mistral, como Mariátegui.

Como não enxergar o pensamento freiriano na conduta democrática, estética, ética e política na narrativa e nos fazeres de Alicia sobre a liberdade, o respeito aos sujeitos e sua clareza de que é ela que tem que deve tratar de entender o outro, acolhendo e convivendo, também, com os diferentes? Freire enfatiza que o respeito às diferenças é basilar no processo de humanização, no compromisso com o ato de educar. É essa comunhão e solidariedade dos existires que atravessam a obra de Vega. De outra parte, Freire (1997) nos ensina que falar de democracia e silenciar diante das pessoas que sofrem, que vivem no processo de desumanização é uma farsa. Nos *Talleres de Cine* o que se revela é o rompimento com o silenciamento daquelas crianças chilenas através de felices e divertidos encontros com o cinema. Pela fruição estética, pela participação e envolvimento nas atividades, pelo zelo, pelo cuidado com tudo o que ali se faz.

Sob ótica semelhante, Miguel Arroyo (2015) em sua defesa inabalável pelos oprimidos, denuncia as feridas abertas nos corpos e na história desses sujeitos. Entre eles, crianças e adolescentes que vivem na miséria material e social, expostos ao violento processo de desumanização. Professor Miguel nos convoca a vermos e aprofundarmos nossas reflexões sobre os pobres, os diferentes, como pertencentes a uma parcela da humanidade, ainda, considerada não humana. Se não humanos, sem plenos direitos. Necesita, portanto, ser humanizada, civilizada. Arroyo (2015, p. 48) adverte: “Essa tem sido uma das formas mais radicais da produção das desigualdades e das representações dos(as) pobres: desfavorecidos(as) em humanidade, por isso pensados(as) e alocados(as) como primitivos(as), incultos(as), imprevidentes, irracionais, sem valores.”

Contrariando a lógica do desprezo por aquelas crianças e em concordância com as reflexões de Arroyo, Alicia vê seus corpos irrequietos, repara seus corpos de fome, suas vidas ameaçadas, como nos lembra Arroyo (2020) e se posiciona de modo diferente. Pobres chilenas vidas severinas, diria o poeta João Cabral. Nos *Talleres de Cine*, ela visualizou o processo desumanizador escancarado nos olhares, atitudes, silêncios e falas daquelas crianças e agiu com a proposta educativa humanizadora. A criança que se comportava com inquietação e violência não recebia rótulos; era uma criança singular, com direito à infância como qualquer outra, segundo Alicia (2018, p.20): “Creo que es justo, es sano, que uno se relacione con los demás de acuerdo a lo que la persona es y no a lo que uno le gustaría que fuera.” Importante ressaltar que todas as crianças que adentraram nos *Talleres* foram recebidas sem preconceitos e, da mesma forma, os adultos daquelas comunidades, assim como a equipe do Projeto. Essas

crianças foram reconhecidas em suas potencialidades cognitivas, afetivas e sociais. Eram pobres, mas não incapazes ou inferiores; tinham direito a receberem o melhor projeto, o melhor alimento, o melhor material, a melhor acolhida, a melhor película, o melhor encontro, o melhor ensino de cinema, o melhor de cada um da equipe do Taller de Cine.

Incluir o outro. Os princípios da amorosidade, do cuidado, do rigor não se desvinculam do princípio da inclusão. Alicia, ao incluir, também, o irmão da criança, portador da síndrome de down, no *Taller*, ensina diferente, promove o espaço democrático da comunhão, da confiança. Ao narrar sobre sua experiência educativa, alerta no sentido de que a defesa pela dignidade da pessoa tem que ser permanente. Vega ensina que nem sempre a humanidade do outro parece visível para nós, no entanto, a mãe que vê o filho acolhido no *Taller* entrega seu abraço.

Ao pensar sobre o processo de inclusão que se revela nos *Talleres*, é possível afirmar que Alícia, nos encontros de cinema, criou espaços de compartilhamento como a experiência coletiva diante da película? Pode-se entender que, ao incluir os irmãos mais novos nos *Talleres*, ela abre uma brecha emancipatória para a criança. E, como afirmado por Ortega, para Vega, a democracia é muito importante: em uma sala escura todas as pessoas valem o mesmo. Assim como em outros espaços, pode-se completar a ideia, tendo visto os acontecimentos dos Talleres.

O conhecimento sobre o cinema permitia a ela a segurança de poder ensinar cinema para as crianças porque a experiência diante da película não exige pré-requisitos. Ao mesmo tempo, em sua Pedagogia, Alicia anuncia que, através do cinema, aquelas crianças são convidadas a verem, a vislumbrarem novas possibilidades de ver, de sentir, de conhecer e de pensar o mundo, tanto quanto são convidadas a participarem da emoção coletiva. Assim, encontro Vega em Rancière (2018), ao afirmar que a relação estética com o mundo não depende de privilégios materiais e rompe com o princípio político de hierarquias, que define quem pode falar sobre arte, o que se pode dizer sobre o que é visto, quem é capaz de criar imagens e para quem essas imagens são dirigidas. Rancière (2019) enfatiza que, na partilha do sensível, há uma parte comum que é compartilhada entre os sujeitos sociais e a outra parte é o lugar da disputa, da diversidade das atividades humanas, da concorrência para definir a competência e incompetência para a partilha. Essa chilena, por opção pela meninada pobre, levou o cinema e buscou incluir o tempo da infância, da arte, da vida digna, aos que vivem com pouca parte. Vega ensina que a experiência estética não é refém de privilégios materiais e que a partilha do sensível é necessária, é direito.

É possível pensar, ainda, que o sentimento de pertencimento e alegria daqueles meninos e meninas ao *Taller de Cine para Niños*, a estética foi se construindo à medida que os filmes

eram criados e, “el niño también ha ido construyendo su propio taller.” Os rastros deixados nas entrevistas nos aproximam do entendimento de que o Taller de Cine para Niños, além da experiência estética coletiva, compartilhou a experiência da dignidade humana.

Considerando a sensibilidade e as múltiplas vivências narradas, não poderia deixar escapar o seguinte fragmento, que parece ter atravessado todo o sentido de participação democrática que banha os *Talleres*.

En realidad yo no soy ninguna persona importante, no pertenezco a ningún partido político ni tuve ninguna figuración en nada, de manera que trabajar con niños pobres en una población no le importaba a nadie. Entonces estuvo en haber penetrado a un mundo que estaba sufriendo una dictadura muy fuerte, nosotros tuvimos que hacernos parte de las comunidades y hacer entender a la gente que estábamos ahí por los niños. Y al comienzo muchos sintieron algo extraño porque los Sierra, por ejemplo, que fue el segundo Taller, teníamos niños que eran hijos de carabineros, niños que sus padres eran gendarmes, muchos niños mapuches y entonces fueron tratados todos con el mismo respeto, la misma alegría y el mismo deseo de que lo pasaran bien. Nunca permitimos que un niño inocente pagaran por lo que estaban haciendo sus padres, que muchas veces están pobres como los demás pobladores. Por eso, terminamos ganándonos el respeto de todas las comunidades y los centros de padres porque nosotros éramos libres. Y les enseñamos que la libertad siempre puede superar las condiciones más adversas porque es algo en que uno está poniendo lo más íntimo que tiene y que eso, se puede comprender. (Alicia, 15/05/18)

Como não se deslocar diante desse relato? Aqui, a radicalidade democrática e inclusiva do *Taller de Cine para Niños* se escancara. Entre todos desafios para a realização dos *Talleres*, a dureza da história desses sujeitos ganha novos contornos. Alicia parece vivenciar uma cerimônia lenta e cuidadosa, conferindo aos encontros de cinema a feição de belos encontros amorosos. Aqueles encontros de cinema foram cravados pela inclusão, pelo compromisso com os pobres, pelo respeito de todos por todos, pela estratégia não assistencialista e distributiva, pela ideia de comunidade, gerando o sentimento de pertencimento, de identificação entre a criança e o *Taller*. O acolhimento de crianças, de vários territórios, atinge, também, os familiares. Não se trata de incluir para que aquelas crianças se tornem cineastas, o que também não seria impossível, mas para que conheçam, se deleitem com as películas e para que todos se reconheçam como artistas. Finalmente, a inclusão em contraposição à lógica educacional de que para pobres se oferece materiais e atividades pobres, Alícia zela e disponibiliza o melhor, porque cada criança e todas elas têm direito à mais apurado, ao mais belo. Nesse sentido é justo, é adquado, é devido dizer que a Pedagogia Alicia é revolucionária: ela inverte as lógicas, ela cuida do que está abandonado. Ela se sustenta e se move pelos valores da justiça e da igualdade, na diferença.

Integrando a essa dinâmica, Alicia nos intima novamente à reflexão ao dizer que “Nosotros éramos libres y les enseñamos que la libertad siempre puede superar las condiciones más adversas porque es algo en que uno está poniendo lo más íntimo que tiene y que eso se puede comprender.” (Alicia, 15/05/18)

Ao lado desses princípios, existem ainda dois outros deles a explicitar e registrar. O primeiro é o princípio pedagógico da brincadeira, do aprender brincando, do “Cinema de Brincar”, na formulação de Migliorin e Pippano (2019), princípio articulado à alegria. O outro é o princípio da formação de valores. Entendemos que os relatos acima contém algo dessa discussão, assim como o capítulo 2 desta tese, que descreve a metodologia presente nas atividades dos Talleres. Contudo, um aprofundamento maior quanto a esses dois princípios, exigiria uma outra pesquisa, que escapa a este estudo, tendo em vista seu caráter mais panorâmico.

TAN HERMOSA COMO UMA ONDA QUE SIEMPRE SE APAGA EL FINAL DEL MAR

Pero para mí, mi camino, esto lo que yo te dije, la gratuidad, esto es por nada, es porque tú te apareciste en mi camino y yo me aparecí en el tuyo. Alicia, 18/10/17

Na obra educativa de cinema para crianças de Alicia, há uma Pedagogia Alicia?

Para finalizar, buscamos, nas diversas escutas de Alicia, leituras, vídeos, documentos que atravessaram essa pesquisa, alcançar alguns vagalumes, entre diversos encontrados no trabalho de Alicia.

Outrora, as casas eram grandes com muito espaço ao redor, grandes espaços, que, talvez por ser criança, esses espaços pareciam enormes. À noite, as luzes não eram potentes como as de hoje e as crianças brincavam de pegar vagalumes. A criança que conseguia pegar um, colocava-o na mão e se encantava com aquela luminosidade misteriosa. Algumas vezes, espremiam o vagalume nos braços e, por alguns instantes, também, iluminavam como eles. Saudades da infância. Pensavam que só vagalume era capaz de iluminar. E que o céu não poderia ser suspenso. Hoje, há luminescência, também, nas pessoas, sem serem totalmente vagalumes, são vagalumes. Elas brilham nos recintos, na alma das pessoas e, inúmeras vezes, sem sequer precisarem da noite. Quando projetam películas, então, é um clarão que atravessa a alma! Pessoas *suspendem o céu*.

Por onde andam os vagalumes? O título *O vagalume que suspende do céu: O Taller de Cine Para Niños*, de Alicia Vega, nasceu do encontro da obra de Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos Vagalumes*, com a de Ailton Krenak (2019) e sua obra *Ideias para adiar o fundo do mundo*, com Alicia Vega, Oficina de Cinema para Crianças (2012) e a película do diretor Ignacio Agüero, *Cien Niños Esperando un Tren*.

Didi-Huberman cria uma metáfora sobre os vagalumes que sobrevivem aos holofotes, aos mega shows, ao espetáculo midiático, à espetacularização da televisão, à sociedade do espetáculo e do consumo. Didi-Huberman alicerça seu livro em uma carta que Pasolini, em 31 de janeiro de 1941 e 1 de fevereiro, escreve ao seu amigo de adolescência, Franco Farfí, entre a movimentação dos países, a guerra iniciada e o encontro entre Hitler e Mussolini. Entre projetores com luz ofuscante jogando brilho no facismo, perseguições, Pasolini escreve sobre a resistência daquele momento, o viver-vagalume, onde homens se transformam em vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a

emitir seus sinais [...] Em tempos tão sombrios e iluminados pelo facismo, Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos. (Didi-Huberman, 2014, p.20).

Além do vagalume de Pasolini, Didi-Huberman entrelaça-se a Giorgio Agambem que afirma que os vagalumes foram queimados pelos holofotes midiáticos, perdendo dessa forma a luz própria. Como ter luz própria, como sobreviver em tempo do consumo, do tempo consumido pelo consumo? Didi-Huberman diz não ao mundo do espetáculo, elegendo intelectuais-vagalumes. E nos convida a alargar o olhar para observarmos as imagens fugidias, que circulam, piscam, transitam entre nós sem fazer alarde, com luz própria.

“Suspende o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo em que nós vivemos quer consumir” (Krenak, 2019, p.15). Suspende o céu, como ensinado pelos povos originários, é ampliar os horizontes, na calma, não na correria de nosso tempo. O tempo que quer nos consumir e impedir a vivência das subjetividades precisa ser resgatado. É preciso tempo para vivermos nossas emoções, tempo para sentir, dançar, cantar, *suspende o céu*. Como canta Lenine: “será que é tempo que lhe falta pra perceber? Será que temos esse tempo pra perder? E quem quer saber? A vida é tão rara. Tão rara”.

Alicia, sua proposta de cinema para aquela criançada não é um vagalume? Não está *suspendendo o céu*? Ensinando a todos nós um pouco mais de calma para *suspendermos o céu*?

Como não lembrar da luminosidade da entrevista de Alicia concedida à professora Adriana Fresquet? No *Abecedário de Cinema com Alícia Vega (2014)*, Adriana Fresquet pergunta a Alicia sobre as palavras gosto ela responde que o gosto mais profundo está ligado em ser uma boa pessoa e se entrelaça com a dignidade da pessoa³⁹ e que o valor⁴⁰ verdadeiro está em compartilhar com as pessoas.

Que intrigante! O gosto de cumprir aquilo que lhe corresponde, desempenhar o que se espera que verdadeiramente seja feito. Viver e agir com dignidade. Zelar pelo planejamento de cada detalhe na realização dos *Talleres* é, para Alícia, uma demonstração de absoluto respeito e amor por aquelas crianças. Era, ao mesmo tempo, o compromisso e o resgate da dignidade humana. Em síntese: para o ser humano, a dignidade humana; como humano, agir com dignidade. Alicia, ao afirmar que o valor verdadeiro é estar junto aos demais na atitude de compartilhar, exemplifica esse princípio em sua obra educativa, em seu testemunho rigoroso

³⁹ ABECEDÁRIO DE CINEMA COM ALICIA VEGA, 17m e 28s.

⁴⁰ ABECEDÁRIO DE CINEMA COM ALICIA VEGA, 39m e 12s. a 40m e 54s.

de decência e integridade. Em sua busca amorosa pela participação democrática daqueles *niños* e daquelas *niñas*, no exercício incessante da partilha e o empenho cabal pelo resgate e a promoção da dignidade humana. Orvalle (2018), ao relatar sobre suas experiências nos *Talleres*, descreve a amorosidade e a confiança de Vega naquelas crianças que viviam em situação de miséria, mas não destituídas de habilidades. Como por exemplo, o menino, violento, como mencionado por ele, presente no *Taller*, foi conquistado naqueles encontros, sentiu e compreendeu que ali, as pessoas da equipe do *Taller* viam nele um ser humano, tinha o direito ao respeito, ao afeto, ao cinema, direito de aprender, de compartilhar suas experiências e conhecimentos entre os humanos. Então o menino se entregou ao desenho e ao cinema. Como afirma Alicia (2014): “creo que el valor verdadero es estar junto a lós demás en una actitud de compartir”. Nos princípios da amorosidade, do cuidado, do rigor e da participação democrática, essa professora de linguagem cinematográfica e sua postura pedagógica se equipara ao ensinamento de Paulo Freire (2005), ao nos ensinar que o educador deve ser o exemplo daquilo que fala. Alicia e a equipe do Taller de Cine não mediram esforços para promoverem àquela garotada, o sentimento de pertencimento, de integrarem o mundo de humanos, ao mundo do cinema, porque, naqueles encontros ocorriam o sentimento de mundo, a radical convicção que, “el valor verdadero es estar junto a lós demás en una actitud de compartir.” (Alicia, 2014).

Parece que a luminosidade que está ao redor de Alicia não passa despercebida por ela. Na irmandade dos irmãos ao redor da mesa, naqueles encontros de cinema, é lembrado por ela pela precariedade daqueles lugares, uma coisa simples como ter uma mesa em casa para as refeições, a convivência familiar ao redor da mesa, fazer as tarefas era algo proibitivo.

O *Taller de Cine Para Niños* foi compreendido por Alicia, sua equipe e aquela meninada sem holofote. Eram pessoas vagalumes, crianças vagalumes, irmãos vagalumes naqueles espaços, ao redor da mesa. Na experiência com a arte havia uma poética de encontros, encantos que *suspendia o céu da garotada*. O *Taller de Cine Para Niños e Cién Niños Esperando un Tren* se misturam com os vagalumes que sobrevivem, de Didi-huberman e a *suspensão do céu*, tradição dos povos originários, apontada por Ailton Krenak.

Existe uma pedagogia Alicia. Ela existe sob a forma de uma Pedagogia Vagalume, a *Suspende o Céu*. A ideia de que se trata de uma Pedagogia Revolucionária no sentido de que ela inverte a ordem das coisas, de que é uma pedagogia ao revés do que conhecemos, do que usualmente se faz. Uma pedagogia revolucionária – nos termos de Riffo (2018), revolucionária, porque parte de uma crença radical e incondicional naqueles/as *niños* e *niñas*,

filhos da pobreza, para oferecer-lhes o que pode haver de melhor para se encontrarem com o cinema e se encontrarem como sujeitos de direitos. Nesse sentido, a pedagogia Alicia inverte o que temos, coloca ao revés políticas e práticas educativas e culturais que fazem para os pobres, projetos pobres, políticas de pobres, escolas pobres, quando não os deixam abandonados. Essa inversão é revolucionária em termos latino-americanos.

Por último, talvez nesta pesquisa e neste texto/tese esteja, não propriamente, um argumento desenvolvido, assentado em formulações teórico conceituais, mas um ensaio, um lampejo para seguir adiante. *Ideias de fonte*, se tomarmos a expressão de Manoel de Barros em seu poema A Aula. Ou ideias de *suspender o mundo*, se tomarmos a expressão-vivência de povos originários.

Ideias/sentimentos/imagens/palavras para seguir sentindo, para seguir pensando, imaginando, para seguir trabalhando. Para seguir com Alicia e suas equipes, para seguir com Alicia e as crianças, para seguir em torno de suas proposições e realizações pedagógicas. Ideias para seguir viajando, no trem da educação e cinema.

E ainda, algo mais sobre Alicia. Nas muitas Alicias em Alicia, está uma mulher que vista das montanhas de Minas, nos conduz aos andes chilenos para neles avistar, uma mulher que traz em si mesma, que traz em sua obra o “sentimento do mundo”. Enfim, procurando por Alicia e sua pedagogia, encontramos a mulher que sabe conjugar ética e estética, sensibilidade e inteligência, o mais rico do cinema para as mais pobres crianças.

SALVE ALICIA, SUA VIDA E SUA OBRA!!!

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Laís. **Centro Estratégico da Fiocruz.**

Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=taxonomy/term/822>

Acesso em: 22 mar. 2021.

ABRAMO, Laís. **Ericson Crivelli convida Laís Abramo, ex-Diretora da OIT Brasil e ex-Diretora da CEPAL, para conversar sobre Desigualdade social na América Latina.**

Disponível em: <https://www.justificando.com/2020/09/08/crivelli>

Acesso em: 22 mar. 2021.

AGÜERO, Ignácio. **Seminário Cien Niños Esperando un Tren.** NEPEI-UFMG, 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rP4TDzvOYbs&t=2556s>

Acesso em: 03 nov. 2020.

_____ **Direção de Criação Artística-DICREA.**

Disponível em: <https://dicrea.uchile.cl/que-es-dicrea/>

Acesso em 05 abr. 2021

AGUIAR, Wanda Maria Junqueira. **REFLEXÕES A PARTIR DA PSICOLOGIA SÓCIO-HISTÓRICA SOBRE A CATEGORIA CONSCIÊNCIA.** Cadernos de Pesquisa, nº 110, p. 131-142, julho/ 2000.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cp/n110/n110a05.pdf>

Acesso em: 15 jan. 2021.

ALMEIDA, Rogério. **CINEMA E EDUCAÇÃO: FUNDAMENTOS E PERSPECTIVAS.** Educação em Revista, n. 33, 2017.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edur/v33/1982-6621-edur-33-e153836.pdf>

Acesso em: 20 jun. 2020

ALVARENGA, Arnaldo Leite. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948 - 1990)**

Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAEC-84YTNS>

Acesso em: 10 jul. 2017.

AMORIM, Filipi Vieira; CALLONI, Humberto. **Sobre o conceito de amorosidade em Paulo Freire.** *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, v. 22, n. 2, p. 380-392, maio/ago. 2017.

Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/4807/pdf>

Acesso em: 04 nov. 2020.

AMORIM, Filipi Vieira; CALLONI, Humberto. **Sobre o conceito de amorosidade em Paulo Freire.** *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, v. 22, n. 2, p. 380-392, maio/ago. 2017.

Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/4807/pdf>

Acesso em: 04 nov. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Sentimento do mundo.** 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Manoel. **O genocídio indígena na América Latina**. HISPANISTA – Vol XX, N 77, Abril – Mayo – Junio de 2019. Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil
Disponível em <http://www.hispanista.com.br/artigos>
Acesso em: 10 set. 2020.

ARENDT, Hanna. **Entre o passado e o futuro** Tradução Mauro W. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARROYO, Miguel G. **Imagens Quebradas: Trajetórias e tempos de alunos e mestres**. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **Outros Sujeitos, Outras Pedagogias**. . 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **Vidas Ameaçadas: Exigências-Respostas Éticas da Educação e da Docência**. 1ª impressão, 2020. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

_____. Curso de Especialização Educação, Pobreza e Desigualdade Social. **Módulo Introdutório: Pobreza, Desigualdades e Educação**. (SD.p. 1 a 37).
Disponível em: <http://egpbf.mec.gov.br/>
Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **Um professor em contato com as crianças é obrigado a se repensar**. Aliança Brasileira pela Educação, plataforma Educação & Participação 2015.
Disponível em: <https://aliancapelaeducacao.com.br/index.php/gerenciar-noticias/138-noticias/422-> Acesso em: 05 jul. 2020.

_____. **O HUMANO É VIÁVEL? É EDUCÁVEL?** Revista Pedagógica, Chapecó, v. 17, n. 35, p. 21-40, maio/ago. 2015.
Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/pedagogica/article>
Acesso em: 01 jun. 2020.

ARRUDA, Marina Patricio. ROSA, Geraldo Antônio. **A vontade amorosa de mudar o mundo: reflexões sobre a prática pedagógica**. Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 31, n. 61, p. 589-608, jan./abr. 2017.
Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/27416>
Acesso em: 15 mar. 2021

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: Informação e documentação – referências – elaboração. Rio de Janeiro, 2002a.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: Informação e documentação – citações em documentos – apresentação. Rio de Janeiro, 2002b.

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

BENJAMIN, Walter. Ensaio sobre as Afinidades Eletivas. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e história da cultura.** Vol.1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola.** Trad. Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE/ UFRJ, 2008.

BERNARD, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Nova Cultura/Brasiliense, 1985.

BETTO, Frei. Pré-Conferência: **Dignidade e Valores Humanos.** Sesc, 2016.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1iyDjYV8qjU&t=6680s>
Acesso em: 20 dez. 2020.

BORGES, Valdir. **O princípio ético-crítico freireano.** Rev. Diálogo Educ., Curitiba, v. 14, n. 41, p. 213-231, jan./abr. 2014.
Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional>
Acesso em: 03 fev. 2021.

CANDELARIA NETO, José Moura. **VITTORIO DE SICA E CHARLES CHAPLIN – UM DIÁLOGO HUMANISTA NO CINEMA.** Anuário da Produção Acadêmica Docente Vol. II, Nº. 3, Ano 2008, p. 297-307. Disponível em: <https://repositorio.pgskroton.com/bitstream>
Acesso em: 20 dez. 2020

CARVALHO, Antonio Marcos. **Paulo Freire e o exílio no Chile: uma contribuição recíproca para uma visão de mundo.** Revista Educere et Educare. Unioeste, Campus Cascavel Vol. 4 - Nº 7 - Jan./jun. 2009, p. 191-201.
Disponível em:
<http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/view/3253/2566>
Acesso em: 03 abr. 2020.

CARVALHO, Camila et. All. Protección integral de la infancia a través del subsistema “Chile Crece Contigo” (ChCC): análisis de una política para romper el ciclo intergeneracional de la pobreza y la inequidad. **In: Lo esencial no puede ser invisible a los ojos : pobreza e infancia en América Latina.** Compiladores: CONTROL, Mónica Gonzalez Contro; MERCER, Raúl Mercer e Alberto Ninujin Z. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede México, 2017, Disponível em:
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/flacso-mx/20170526032608/pdf_1290.pdf
Acesso em: 11 fev.2020.

CELLIS, Alejandra González. **El desafío de una ciudadanía crítica en la infancia chilena.** Revista Desidades, N 11, ano 4, 2016.
Disponível em: http://desidades.ufrj.br/es/featured_topic/el-desafio-de-una-ciudadania-critica-en-la-infancia-chilena/2
Acesso em: 15 jan. 2020.

CINEDUC. História.

Disponível em: <http://cineduc.org.br/historia.html>.

Acesso em: 10 out. 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida -- Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Minas Gerais: UFMG, 2008.

CONTRERAS, Alejandra Rojas. **EL LEGADO DE ALICIA VEGA. CINE, EDUCACIÓN E INFANCIA**. REVISTA Artishock: Revista de Arte Contemporâneo.

Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/04/26/alicia-vega-educacion-cine-infancia-macchina>.

Acesso em: 10 out. 2020.

CORTELLA, Mário Sérgio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos**. 3ª ed. São Paulo: Cortês, Instituto Paulo Freire, 2000.

COUTINHO, Priscila de Oliveira. **“Meu sonho era maior que eu”: biografia sociológica de uma trânsfuga de classe**. Tese de doutorado Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015.

Disponível em: http://www.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Tese_Priscila-de-Oliveira-Coutinho.pdf

Acesso em: 18 out. 2017.

COUTO, Mia. **Mar me quer**. Lisboa: Editora Caminho, 2011.

COUTO, Mia. Poema Identidade.

Disponível em : <https://www.citador.pt/poemas/identidade-mia-couto>

Acesso em: 20 nov. 2019.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico nova fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Dicionário Etimológico: Etimologia e Origem das Palavras.

Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/>

Acesso em: 22 mar. 21

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDONET, Vital. **Construção sócio-histórica da infância na América Latina e Caribe: as várias infâncias**. Rede Nacional de Primeira Infância, 2017.

Disponível em: <http://primeirainfancia.org.br/construcao-socio-historica-da-infancia-na-america-latina-e-caribe-as-varias-infancias/>

Acesso em: 06 jun. 2020.

DUARTE, Newton. **Formação do indivíduo, consciência e alienação: o ser humano na psicologia de A. N. Leontiev**. Cad. Cedes, Campinas, vol. 24, n. 62, p. 44-63, abril, 2004.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ccedes/v24n62/20091.pdf>

Acesso em: 10 nov. 2020

DUARTE, Rosália. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUARTE, Rosália e GONÇALVES, Beatriz Moreira A. Porto. *Relações de Cinema e Educação na esfera pública brasileira*. In **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Org. Maria Carmen Silveira Barbosa e Maria Angélica dos Santos. Porto Alegre: Libretos, 2014, p. 35 a 46).

ELIAS, Norbert. Norbert Elias. **Mozart Sociologia de um gênio**. 1995, p. 13.

ENTREVISTAS

AZEREDO, Verônica e TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. Alícia Vega, em sua residência em Santiago, Chile, entre 16 a 18 de outubro de 2017, Duração, 3h15min e 5h; 28/04/21, na galeria Macchina, Santiago, duração 2h04min19s e 29/04/18, em sua residência, duração: 2h11min34s.

AZEREDO, Verônica. Eduardo Vilches, em sua residência, em Santiago, Chile, em 18/10/17. Duração: 58 min45s e em 29/04/18, duração: 32min45s em sua residência, em Santiago, Chile.

AZEREDO, Verônica. Ana Maria Cisterna, no campus Oriente, da Universidade Católica do Chile, em Santiago, Chile, em 12/04/18, duração: 1h05min.

AZEREDO, Verônica. Carlos Faria, no Centro Cultural la Moneda, em Santiago, Chile, em 16/04/18. Duração: 1h8min8s.

AZEREDO, Verônica e TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. José Vuelas, no campus Oriente, da Universidade Católica do Chile, em Santiago, Chile, em 25/04/18, duração: 33min.

AZEREDO, Verônica e TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. Ignacio Agüero, em sua residência em Santiago, Chile, em 28/04/18. Duração: 02h08min5s.

AZEREDO, Verônica. Alberto Contesse, em sua residência em Santiago, Chile, em 02/05/18. Duração: 54min18s.

AZEREDO, Verônica. Sebastián Ortega, em sua residência, em Santiago, Chile, em 04/05/18, duração: 1h30min28s.

AZEREDO, Verônica. Sebastián Riffo, em sua residência, em Santiago, Chile, em 04/05/18, duração: 48min.

AZEREDO, Verônica. Pilar Quinteras, em sua residência, em Santiago, Chile, em 04/05/18. duração: 33min.

AZEREDO, Verônica. Diego Ramirez, no Café Cultura, em Santiago, Chile, em 07/05/18, duração: 52min40s.

AZEREDO, Verônica. Manuela Flores, no Café da Universidade Católica de Santiago, Chile, em 16 de maio de 2018, duração: 37min.

FANTIN, Mônica. Audiovisual na escola: Abordagens e possibilidades. **In Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Org. Maria Carmen Silveira Barbosa e Maria Angélica dos Santos. Porto Alegre: Libretos, 2014, p. 47 a 69.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, José Maria de Carvalho. **Pedagogia Libertária “versus” Pedagogia Autoritária**. 1999. Disponível em <https://monstrosdomares.com.br/produto/pedagogia-libertaria-versus-pedagogia-autoritaria/>
Acesso em: 05 abr. 2021

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

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

FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. **Aprendendo com a própria história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um encontro com a Pedagogia do Oprimido**. Notas de Ana Maria Freire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
Disponível em <https://cpers.com.br/paulo-freire-17-livros-para-baixar-em-pdf/>
Acesso em: 10 jan. 2020.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e Ousadia: o cotidiano do professor**. 5 ed. Trad. Adriana Lopez, revisão técnica de Lúlio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
Disponível em:
http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/medo_ousadia
Acesso em: 03. abr. 2020.

FRESQUET, Adriana. **Princípios e propostas para uma introdução ao cinema com professores e estudantes: a experiência do CINEAD/UFRJ**. **In Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Org. Maria Carmen Silveira Barbosa e Maria Angélica dos Santos. Porto Alegre: Libretos, 2014.

FRESQUET, Adriana. **CINEMA, INFÂNCIA E EDUCAÇÃO**. 2007
Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3495--Int.pdf
Acesso em: 12 mar. 2021.

FRESQUET, Adriana. **ABECEDARIO DO CINEMA COM ALICIA VEGA**. 2014.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uhuGjibVORc>
Acesso em: 20 fev. 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL ALICIA VEGA. **Encarte da Exposição dos 30 anos dos Taller de Cine Para Niños**. Galeria Macchina. Universidade Católica do Chile, 2018.

GODINHO, Neide Maria de Oliveira. Oliveira, 2008: **O impacto das migrações na constituição genética de populações latino-americanas**. Universidade de Brasília. Tese de doutorado, 2008.

Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5542/1/2008>

Acesso em: 10 abr. 2019.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira, SANTO, Raquel Costa e DUARTE, Rosália. **MULHERES EM PROJETOS DE EDUCAÇÃO PELO/PARA O CINEMA**. ETD-Educação Temática Digital Campinas, SP v.19 n.2 p. 456-481 abr./jun. 2017.

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/>

Acesso em: 10 out. 2017.

HAYA DE LA TORRE, V.R. **La realidad económica-social de América Latina**. In: MARINI, R.M. y MILLÁN, M. (coords.). *La teoría social latinoamericana, t. I: Los orígenes a la CEPAL*. México D.F., El Caballito, 1994, pp. 79-96.

HENNING, Leoni Maria Padilha. **Perguntando a Paulo Freire: Qual homem devemos formar pela educação? Considerações sobre a filosofia Freiriana**. Cadernos de Educação | FaE/PPGE/UFPel, p. 84 - 101, janeiro/abril 2013.

Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/2740>

Acesso em: 02 jun. 2020

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Trad. Sethanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

LATOUR, Bruno. **Latour e a humanidade que já “não pode respirar**.

Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/latour-e-a-humanidade-que-ja-nao-pode-respirar/> Acesso em: 10 mar. 2021.

MIGLIORIN, César e PINPANO, Isac. **Brincar de Cinema**. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2019.

IGLESIAS, Manuel. **RAFAEL SÁNCHEZ: DEIXOU O CAMINHO DE DEUS PELO CINEMA E PELA MULHER**. ELCINEESCORTAR.

Disponível em: <https://elcineescortar.com/2015/06/20/rafael-sanchez-dejo-el-camino-de-dios-por-el-cine-y-por-una-mujer/> Acesso em: 10 fev. 2018.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Campinas: Papirus, 1999.

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

KLEIN, Lígia Regina. **Fundamentos para uma proposta pedagógica**.

Disponível em http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/docs_pdf

Acesso em: 02 jun. 2020.

KOHAN, Walter Omar. **Visões de filosofia: infância**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Brasil. ALEA | Rio de Janeiro | vol. 17/2 | p. 216-226 | jul-dez 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/alea/v17n2/1517-106X-alea-17-02-00216>. Acesso em: 05 abr. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Espiral dos afetos – Ideias para adiar o fim do mundo**. Programação a Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades-PPCult/UFF. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NUhCKS_UezM Acesso em: 20 jan. 2021.

LATOUR, Bruno. **Latour e a humanidade que já “não pode respirar”**. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/latour-e-a-humanidade-que-ja-nao-pode-respirar/> Acesso em: 10 mar. 2021.

LARROSA, Jorge. Niños atravessando el paisaje. Notas sobre cine e infância. IN: DUSSEL, Inês; GUTIERREZ, Daniela (orgs.) **Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen**. Buenos Aires: Ed. Manantial. FLACSO, OSDE, 2006. p.113-134.

LIBÂNEO, José Carlos. **As Teorias Pedagógicas Modernas Resignificadas pelo Debate Contemporâneo na Educação**. Disponível em: <https://www.fclar.unesp.br/Home/Graduacao/Espacodoaluno/PET-ProgramadeEducacaoTutorial/Pedagogia/capitulo-libaneo.pdf> Acesso em: 10 maio 2018.

LIBÂNEO, José Carlos. **A didática e a aprendizagem do pensar e do aprender: a Teoria Histórico-cultural da Atividade e a contribuição de Vasili Davydov**. Revista Brasileira de Educação, 2004, n 27, p.5-27. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n27/n27a01> Acesso em: 10 jun. 2020.

LIBÂNEO, José Carlos. **Como as teorias pedagógicas são revisitadas pelo debate contemporâneo na Educação**. In Libâneo, José C., Santos, Akiko. (Org.) *Educação na era do conhecimento em rede e transdisciplinaridade*. Campinas: Alínea, 2005, p.19-62.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez, 2006.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos para quê?** 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

LLOBET, Valéria. **Pensar la infancia desde América Latina : un estado de la cuestión /** María Camila Ospina ... [et.al.] ; compilado por Valeria Llobet ; con prólogo de Diana Marre. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2013. 320 p. 16x25 cm. - (Red CLACSO de posgrados / Pablo Gentili.

Disponível em:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/posgrados/20140416023412/PensarLaInfancia.pdf>

Acesso em: 20 maio 2020.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial**. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>

Acesso em: 05 fev. 2020.

LUGONES, Maria. Colonialidad y género. In **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Editorial Universidad de Cauca, 2014.

LUMIÈRE, Louis. **La Sortie des Usines Lumière**. Direção: Louis Lumière. França, 1895.

MARIÁTEGUI, J. C. El problema del indio. In: MARIÁTEGUI, J.C. **Siete ensaios de interpretación de la realidad peruana**. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho: CLACSO, 2007, pp.26-34.

MARIÁTEGUI, J. C. El processo de la instrucción pública. In: MARIÁTEGUI, J.C. **Siete ensaios de interpretación de la realidad peruana**. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho: CLACSO, 2007, p.86-100.

MARTINS. Evandro S. **A ETIMOLOGIA DE ALGUNS VOCÁBULOS REFERENTES À EDUCAÇÃO**. Olhares e Trilhas. Uberlândia. Ano VI, n 6, p. 31-36, 2006.

Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/olharesetilhas/article/view/3475/2558>

Acesso em: 05 jun. 2020

MARTINS, José Renato Vieira Martins. **Nossa América Nuestra Chile**. Fundação Perseu Abramo, 2016.

Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2017/05/chilenossamericanuestra.pdf>

Acesso em: 20 fev. 2020.

MATOS, Olgária C. **Sociedade: tolerância, confiança, amizade**. Revista U S P, S ã o P a u l o, n 3 7, p. 92-100, Março/Maio, 1998.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28339/30197>

Acesso em: 17 jun. 2017.

MATTER, Lauro. **POBREZA NA AMÉRICA LATINA: DIFERENÇAS INTRA-REGIONAIS E PRINCIPAIS TENDÊNCIAS**. Pesquisa & Debate, SP, volume 23, número 1, p. 01-24, jan.-jun. de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/> Acesso em: 10 fev. 2020.

MATURANA, Humberto. **Emoções e Linguagem na Educação e na Política**. Trad. José Fernando Campos Fortes. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MATURANA, Humberto. **Educar es amar**. Conferencia de Humberto Maturana en la municipalidad de Chiguayante Inaugurando el Año Escolar el 22 de marzo de 2017.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bbO1vx-ILQ&t=1179s>

Acesso em: 05 fev. 2021.

MATUS, Álvaro. Alicia en el país olvidado [introdução a entrevista com Alicia Vega]. In: VEGA, Alicia. **Taller de Cine para Niños**. Santiago: Ocho Libros, 2012.

MAZZA, Débora e SPIGOLON, Nima Imaculada. **Educação, exílio e revolução: o camarada Paulo Freire.**

Disponível em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/4462>

Acesso em: 03 abr. 2020.

MEHHY, José Carlos Sebe B. e HOLANDA, Fabíola. **História Oral: como fazer, como pensar.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

MELO, Ana Amelia de Moura Cavalcante. **Gabriela Mistral: Uma trajetória intelectual.**

Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, Nº. 24, p. 354-373, Jan./Jun., 2018.

Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br> Acesso em: 15 fev. 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas.* Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MICHAELIS. **Dicionário da Língua Portuguesa.**

Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/como-consultar/etimologia>

Acesso em: 10 fev. 2020.

MIGLIORIN, César. **Cinema e escola, sob o risco da democracia.** *Revista Contemporânea de Educação*, n 9, 2010, p. 107 a 113.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1604>

Acesso em: 10 fev. 2021.

MORAIS, Vínicius e TOQUINHO. **Arca de Noé.**

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/a-arca-de-noe.html>

Acesso em: 04 abr. 2021.

MINAYO, Maria Cecília S. **O desafio do Conhecimento: pesquisa quantitativa em saúde.** 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. O cinema, a escola, o estudante e a invenção dos mundos. **In Escritos de Alfabetização Audiovisual.** Org. Maria Carmen Silveira Barbosa e Maria Angélica dos Santos. Porto Alegre: Libretos, 2014, p. 99 a 107.

MISTRAL, Gabriel. La voz de la mujer. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. (org.) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico.** Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 10.

MISTRAL, Gabriel. La desterrada em su patria. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. (org.) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico.** Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 39.

MISTRAL, Gabriela. Grandeza de los ofícios. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. (org.) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico.** Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 79.

MISTRAL, Gabriela. La voz de la mujer. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. (Orgs) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico.** Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 142-143.

MISTRAL, Gabriela. La reforma educacional de México. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. (org.) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico**. Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 240.

MISTRAL, Gabriela. El Magalhães. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián.(Orgs) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico**. Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 271.

MISTRAL, Gabriela. Educación popular. In: ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. (org.) **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico**. Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017, p. 274.

MISTRAL, Gabriela. Pasión agraria. El Mercurio, Santiago, 11 de março de 1928. In: QUEZADA, J. (org.). *Gabriela Mistral*. Escritos Políticos. Santiago: FCE, 1994.

MISTRAL, Gabriela. **Conversando sobre la tierra. Repertório Americano, Tomo 23, San José, Costa Rica, 19 de setembro 1931.** In: QUEZADA, J. (org.). *Gabriela Mistral*. Escritos Políticos. Santiago: FCE, 1994.

MOROZOY, Evgeny. Robinhood, rebelião ingênua e indispensável. CRISE CIVILIZATÓRIA | por Carta Maior. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/robinhood-rebeliao-indispensavel/> Acesso em: 10 mar. 2021

NAPOLITANO, Marcos. TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro e TOLEDO, Moira. Seminário Cinema e Educação-Mesa 4. **O cinema como pedagogia para uma formação cidadã.** 7^a Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=--LaTo9uLL4> Acesso em: 05 Jan. 2020.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi** (Memórias). São Paulo: DIFEL/Difusão Editorial S.A. S/d. (Círculo do Livro).

NERUDA, Pablo. *Sê*. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br> Acesso em: 02 jan. 2019.

PERROT, Michelle & DUBY, Georges. Escrever a História das mulheres. In: **História das Mulheres no Ocidente.Vol.I**. Tradução Alberto Couto et al. São Paulo: EBRADIL,1990.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução CÔRREA, Ângela M. S. São Paulo: Contexto, 2017.

PFEIFFER, Ernesto y WARNEKEN, Cristian (Org.). **Gabriela Mistral: Pasión de enseñar**. 1^a ed. Valparaíso: Universidade de Valparaíso, 2017.

PICK, Zuzana M. Cien niños esperando un tren. In: Paulo Antonio Paranaguá (ed.). **Cine Documental em América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2003.

PIERRE, Sylvie. GLAUBER ROCHA. **Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Papirus Editora. São Paulo, 1996.

PINTO, Humberto de Andrade. **Um conceito amplo de pedagogia.** *Revista Múltiplas Leituras*, v.1, n. 1, p. 107-116, jan. / jun. 2008.

Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/view>

Acesso em: 10 jun. 2020.

PIO XII. **Carta Encíclica Miranda Prorsus**, (Sobre a cinematografia, a rádio e a televisão).

Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html

Acesso em: 08 set. 2020.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. **De não em não.** São Paulo: Editora Global, 2009.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. **Paiol Literário**, projeto cultural promovido pelo jornal Rascunho em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba, o Sesi Paraná e a Fiep. 2011.

Disponível em:

<https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/sesc/site/palavra/dossie/entrevista/entrevista+bartolomeu+campos+de+queiros>

Acesso em: 03 abr. 2021

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 94-126.

QUIJANO, A. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: ROSENMAN, M. R. Pensar América Latina. **El Desarrollo de la sociología latinoamericana.** Buenos Aires, Clacso, 2008.

MOROZOY, Evgeny. **Robinhood, rebelião ingênua e indispensável.**

CRISE CIVILIZATÓRIA | por Carta Maior.

Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/robinhood-rebeliao-indispensavel>

Acesso em: 10 mar. 2021.

RADFORD, Michael. **O carteiro e o poeta.** Produção: Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori, Gaetano Daniele, Itália, França, Bélgica, 1996.

RANCIÈRI, Jacques. **A partilha do sensível, estética e política.** Trad. Mónica Costa Netto. 2 edição. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2009.

RANCIÈRI, Jacques. **As distâncias do cinema.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRI, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

RAMOS, Ana Lúcia Azevedo e TEIXEIRA, Inês de Castro Assunção. **Os professores e o cinema na companhia de Bergalá**. Revista Contemporânea de Educação, Vol. 05, n 10, jul/dez/2010. Rio de Janeiro.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1612/1460>

Acesso em: 10 jan. 2020.

RIVIERA, María Isabel Orellana Rivera e BLACHET, Pedro Pablo Zegers. **Lucila Gabriela: La voz de la Maestra**. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos – Museo de la Educación Gabriela Mistral. Santiago, Chile, 2008.

ROCHA, Glauber, Eztetyka do Sonho 71" in *A Revolução do Cinema Novo*, de Glauber Rocha. pg. 221

SÁNCHEZ, Rafael. *Las Callampas*, , Chile, 1958.

SAVATER, Armando Fernandes. Desejo, Revolução e Captura: memória de 1968.

CRISE CIVILIZATÓRIA | por Carta Maior.

Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/desejo-revolucao-e-captura-memoria-de-68/>

Acesso em: 10 mar. 2021

SAVIANI, Dermeval. **Epistemologia e teorias da educação no Brasil**. Pro-Posições. V.18, N 1. (52)- jan/abr. 2007.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643570>

Acesso em: 05 jul. 2020.

SILVA, Lays Correa. **A transição chilena e a questão mapuche: uma análise do Informe da Comisión Chilena por la Verdad y Reconciliación (1990-1991)**. Caderno de Pesquisa do CDHIS | Uberlândia | vol. 32 n.2 | jul./dez. 2019

file:///D:/Ver%C3%B4nica/Downloads/52164-Texto%20do%20artigo-216794-1-10-20191226%20(1).pdf

Acesso em: 05 mar. 20.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. **A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural**. Educ. Soc.vol.21, n.71.Campinas.July.2000.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302000000200008

Acesso em: 10 jul. 2017.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: UFMG; IUPERJ, 2012.

SOUZA, Jesse. **(NÃO) RECONHECIMENTO E SUBCIDADANIA, OU O QUE É “SER GENTE”?** Lua Nova, 2003, p. 52-74.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n59/a03n59.pdf>

Acesso em: 03 mar. 2021.

SOUZA, Ronaldo Tadeu. **O Problema da Ação Política no Pensamento Social de Mariátegui (a Experiência da Revista Amauta)**. REBELA, v.5, n.3. set./dez. 2015.

Disponível em: <https://iela.ufsc.br/rebela/revista/artigo/>
Acesso em: 10 jan. 21

STEIN, Rosa Helena. **Pobreza e desigualdade na América Latina sob o olhar dos organismos internacionais.** Revista Ser Social, n 18, p. 79-125, 2006.

Disponível em: <http://periodicos.unb.br>
Acesso em: 03 fev. 20.

STRECK, Danilo Romeu. **Da Pedagogia do Oprimido às pedagogias da exclusão: um breve balanço crítico.** Educ. Soc., Campinas, vol. 30, n. 107, p. 539-560, maio/ago. 2009.

Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>
Acesso em: 04 mar. 2017

SULZBACH, Liliana A INVENÇÃO DA INFÂNCIA. 2000.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=c0L82N1C7AQ&ab_channel=Anonymous
Acesso em: 10 nov. 2018.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro & LOPES, José Miguel de Sousa. *A escola vai ao cinema.* 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro & LOPES, José Miguel de Sousa. *A mulher vai ao cinema.* Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TEIXEIRA, Inês de Castro Assunção. **DA CONDIÇÃO DOCENTE: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES TEÓRICAS.** Educ. Soc., Campinas, vol. 28, n. 99, p. 426-443, maio/ago. 2007.

Disponível em: www.cedes.unicamp.br
Acesso em: 05 jul. 2020

TEIXEIRA, Inês de Castro Assunção. **Narrativas do tempo em enredos de professores/as.** HISTÓRIA ORAL, 7, 2004, p. 93-119..

Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/>
Acesso em: 08 out. 2020.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro e RAMOS, Ana Lúcia Azevedo. **EL@S VOLTAM NO SÁBADO: ENREDOS DO LASEB DE EDUCAÇÃO E CINEMA.** ETD -Educação Temática Digital. Campinas, vol. 19, n 2, p. 396-414, abr./jun. 2017.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8647873/15705>
Acesso em: 18 out. 2019.

TEIXEIRA, Inês A. de Castro e PÁDUA, Karla Cunha. **Virtualidades e Alcances da Entrevista Narrativa.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA (AUTO) BIOGRÁFICA, II, Salvador, 2006.

Disponível em: <http://professor.ufop.br/reginaaraujo/classes/narrativas-docentes-aspectos-metodol%C3%B3gicos-e-formativos/materials/virtualidades>
Acesso em: 02 mar. 2018.

TEIXEIRA, Inês A. de Castro e GRAMMOND, Maria Jaqueline de. **FILMOGRAFIA SOBRE OS SUJEITOS E SUAS DITAS DEFICIÊNCIAS: Pensando o pensamento.** In: Cinema e Educação em Debate. Revista Teias, v. 17, n. 47, jan./mar. 2016: Cinema e Educação em Debate.

Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24578/17558>

Acesso em: 10 maio 2020.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado.** Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. **Gabriela Mistral e o Poema de Chile.** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1998.

Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000992179>

Acesso em: 20 out. 2018.

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

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

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

VEGA, Alícia. **Taller de Cine para Niños.** Editorial: Ocho Libros Editores Ltda, Santiago, 2012.

VEGA, Alícia. (Mediador: sem nome.) **Clinica Alícia Vega.** Cineteca Nacional do Chile, em Santiago, Chile, em 07/18. Duração: 55m, e 18 s.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIWDA8I91ak&t=3182s>

Acesso em: 10 jan. 2019.

VERGARA, Pilar. **Ruptura y Continuidad en la política social del gobierno democrático.** Revista Mexicana de Sociología, vol. 55, No. 3, jul/sep, 1993.

Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3540927>

Acesso em: 05 fev. 2020.

XAVIER, Ismail. **Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar.** Revista Educação e Realidade, n 33, Jan/ jun, 2008, p. 13-20,

Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227051003.pdf>

Acesso em: 10 abr. 2021.

ZEGERS, Pedro Pablo y WARNKEN, Cristián. **Gabriela Mistral Pasión de enseñar: Pensamiento Pedagógico.** Val Paraíso, Editora: Universidad de Valparaíso, 2017.

ZEGERS, Pedro Pablo. **La tierra tiene la actitude de una mujer.** Santiago de Chile: Ril Editores, 1998.

FONTES DOCUMENTAIS

AGÜERO, Ignacio. *Cien Niños Esperando un Tren*. Documentário, Chile, 1988.

INFÂNCIA AMEAÇADA- **Situação Mundial da Infância-2005**. Fundação das Nações Unidas para a Infância- UNICEF. Tradução e Edição: B&C Revisão de Textos-SP

Disponível em

http://www.crianca.mppr.mp.br/arquivos/File/publi/unicef_sowc/sit_mund_inf_2005_ameaca.pdf

Acesso em: 20 fev. 20.

Protección integral de la infancia a través del subsistema “Chile Crece Contigo” (ChCC): análisis de una política para romper el ciclo intergeneracional de la pobreza y la inequidad. **In: Lo esencial no puede ser invisible a los ojos : pobreza e infancia en América Latina**. Compiladores: CONTRO, Mónica Gonzalez Contro; MERCER, Raúl Mercer e Alberto Ninujin Z. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede México.

Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/flacso-mx/20170526032608/pdf_1290.pdf

Acesso em: 11 fev. 2020.

VEGA, Alicia. **Relatório do Taller de Cine de 1985**.

VEGA, Alicia. **Relatório do Taller de Cine de 1999**.

VEGA, Alicia. **Relatório do Taller de Cine de 2008**.

VEGA, Alicia. **Relatório do Taller de Cine de 2013**.

VEGA, Alicia. **Relatório do Taller de Cine de 2015**.

ANEXOS

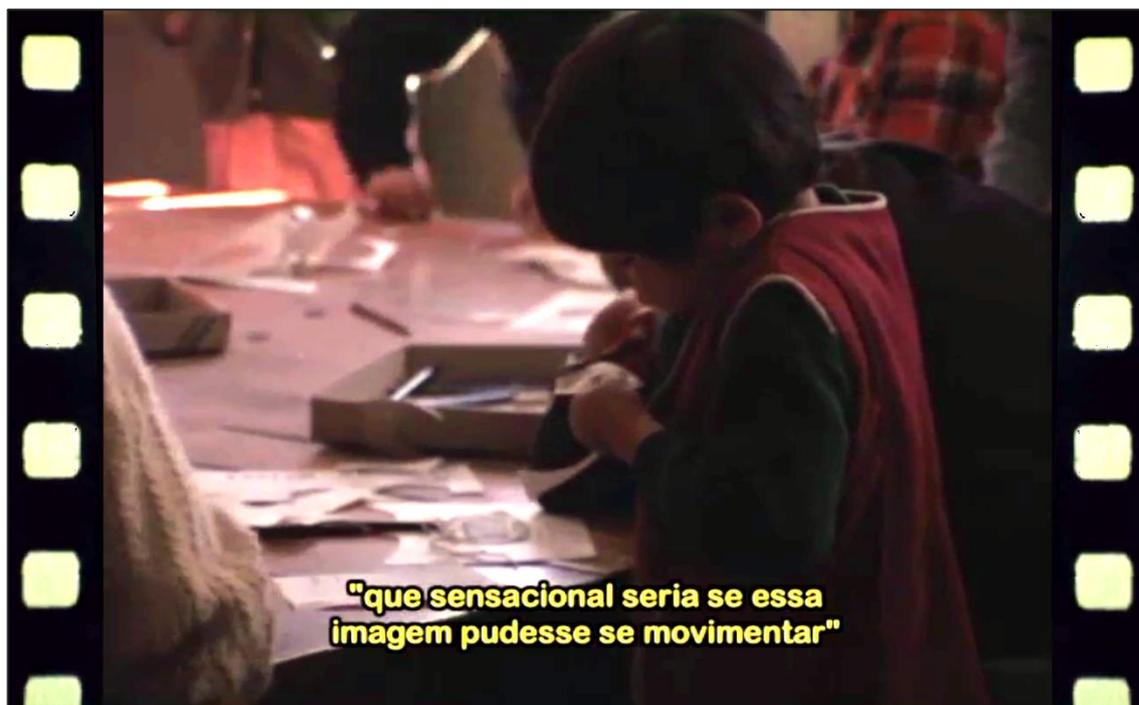
ANEXO – ARQUIVO FOTOGRAFICO DO “TALLER DE CINE PARA NIÑOS”

Imagem 01: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992.



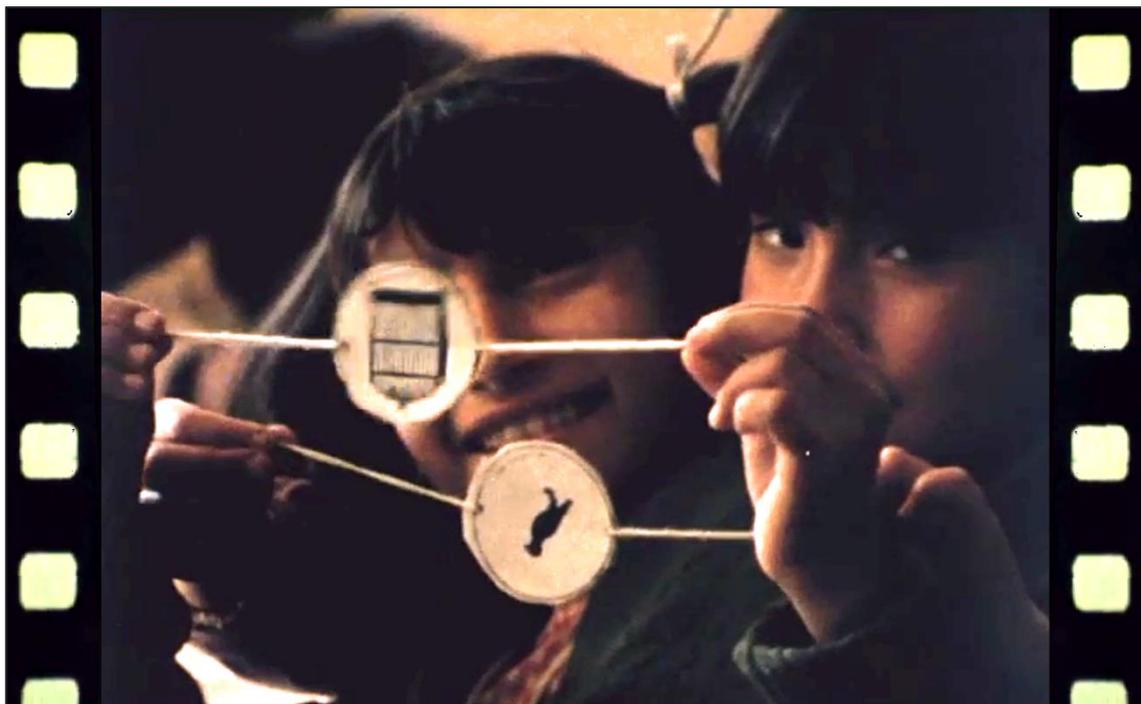
Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.

Imagem 02: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguero, 1988.

Imagem 03: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.

Imagem 04: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.

Imagem 05: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.

Imagem 06: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.

Imagem 07: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.

Imagem 08: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1985 – Apresentação para a Comunidade e as famílias.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Arquivo pessoal de Alicia Vega

Imagem 09: A PERCEPÇÃO DOS PAIS sobre o “*Taller de Cine para Niños*”, 1988 –
Apresentação para a Comunidade e as famílias.

Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.



Imagem 10: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 – Apresentação para a Comunidade e as famílias.



Fonte:

Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 11: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 – Apresentação para a Comunidade e as famílias.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Arquivo pessoa de Alicia.

Imagem 12: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 – Apresentação para a Comunidade e as famílias.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 13: HOY VAMOS AL CINE! “*Taller de Cine para Niños*”, 1985 – Alicia Vega e as crianças



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 14: HOY VAMOS AL CINE! - *“Taller de Cine para Niños”, 1985*



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 15: HOY VAMOS AL CINE! - *“Taller de Cine para Niños”, 1985.*



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 16: HOY VAMOS AL CINE! -*“Taller de Cine para Niños”, 1985*



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 17: Montagem da Exposição *“30 años del taller de cine para niños (1985-2015)”*, 2018.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Foto: Verônica Azeredo

Imagem 18: Montagem da Exposição “30 años del taller de cine para niños (1985-2015)”, 2018.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Foto: Verônica Azeredo

Imagem 19: Exposição “30 años del taller de cine para niños (1985-2015)”, 2018 – em destaque, uma atividade dos encontros do “Taller de Cine para Niños”.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega. Foto: Verônica Azeredo

Imagem 20: A perseverança de Alicia Vega para realizar os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”. Encontros mesmo em época de muita chuva e o acesso ao local ser muito ruim.



Fonte: Imagem extraída do Documentário *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Aguerro, 1988.

Imagem 21: Ana Maria Cisterna amiga e apoiadora do “*Taller de Cine para Niños*”.



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.Arquivo pessoal de Alicia Vega.

Imagem 22: Alicia Vega, 2018



Fonte: Galería Macchina/Fundación Alicia Vega.Arquivo pessoal de Alicia Vega.

RELAÇÃO DAS IMAGENS DESTE ANEXO

Imagem 01: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992.

Imagem 02: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”

Imagem 03: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”

Imagem 04: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”

Imagem 05: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992.

Imagem 06: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”

Imagem 07: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”

Imagem 08: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1985 – *Apresentação para a Comunidade e as famílias.*

Imagem 09: A PERCEPÇÃO DOS PAIS sobre o “*Taller de Cine para Niños*”, 1988 –

Imagem 10: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 – *Apresentação para a Comunidade e as famílias.*

Imagem 11: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 – *Apresentação para a Comunidade e as famílias.*

Imagem 12: Os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”, 1992 – *Apresentação para a Comunidade e as famílias.*

Imagem 13: HOY VAMOS AL CINE! “*Taller de Cine para Niños*”, 1985 – Alicia Vega e as crianças

Imagem 14: HOY VAMOS AL CINE! - “*Taller de Cine para Niños*”, 1985

Imagem 15: HOY VAMOS AL CINE! - “*Taller de Cine para Niños*”, 1985.

Imagem 16: HOY VAMOS AL CINE! - “*Taller de Cine para Niños*”, 1985

Imagem 17: Montagem da Exposição “*30 años del taller de cine para niños (1985-2015)*”, 2018.

Imagem 18: Montagem da Exposição “*30 años del taller de cine para niños (1985-2015)*”, 2018.

Imagem 19: Exposição “*30 años del taller de cine para niños (1985-2015)*”, 2018 – em destaque, uma atividade dos encontros do “*Taller de Cine para Niños*”.

Imagem 20: A perseverança de Alicia Vega para realizar os encontros do “*Taller de Cine para Niños*”.

Imagem 21: Ana Maria Cisterna, amiga, monitora e apoiadora do “*Taller de Cine para Niños*”.

Imagem 22: Alicia Vega, 2018