Artigo Original

ECOLOGIAS VISUAIS E RITORNELOS: O FILME ETNOGRÁFICO COMO RECURSO EDUCACIONAL ABERTO NA TRANSMISSÃO DE SABERES TRADICIONAIS

VISUAL ECOLOGIES AND RITORNELLOS: THE ETHNOGRAPHIC FILM AS AN OPEN EDUCATIONAL RESOURCE IN THE TRANSMISSION OF TRADITIONAL KNOWLEDGE

SILVEIRA, Juliano Arruda[1]
ANAYA, Felisa Cançado[2]
PAULA, Andréa Maria Narciso Rocha de[3]

RESUMO

Este artigo discute em que condições um filme etnográfico produzido com uma comunidade tradicional pode operar como Recurso Educacional Aberto (REA) sem reduzir o saber que registra à condição de arquivo. A reflexão parte de uma pesquisa etnográfica realizada entre 2023 e 2026 no Quilombo do Gurutuba, norte de Minas Gerais, junto às artesãs da tecelagem, em especial Dona Vila, tecelã da comunidade de Malhada Grande. A investigação deu origem ao curta-metragem *Um fio de resistência*, exibido no próprio Território, em eventos acadêmicos no Brasil e no exterior e, posteriormente, disponibilizado publicamente na internet. Metodologicamente, a pesquisa articula a etnografia como artesanato intelectual, a antropologia das imagens e o retorno das fotografias e do filme às pessoas que participaram de sua realização. A experiência mostrou que, diante de um saber corporal e tácito, o registro audiovisual não substitui o saber que procura registrar: pode tornar visíveis gestos, ritmos e modos de fazer, mas o saber continua acontecendo na relação com quem tece. As Ecologias Visuais e os Ritornelos permitiram compreender, por sua vez, que a abertura de um recurso começa no modo como as imagens são produzidas e continua em seus retornos ao Território. Nesse sentido, a possibilidade de o filme operar como REA depende não apenas de sua disponibilização pública, mas das condições éticas, políticas, linguísticas e materiais de sua circulação.

Palavras-chave: Recursos Educacionais Abertos. Antropologia visual. Saberes tradicionais. Quilombo do Gurutuba. Memória.

[1] Doutorando em Desenvolvimento Social pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS) da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Montes Claros/MG.

[2] Doutora em Sociologia pela UFMG. Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS) da Unimontes. Montes Claros/MG.

[3] Doutora em Geografia pela UFU. Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social (PPGDS) da Unimontes. Montes Claros/MG.

ABSTRACT

This article discusses the conditions under which an ethnographic film produced with a traditional community can operate as an Open Educational Resource (OER) without reducing the knowledge it records to the condition of an archive. The discussion draws on ethnographic research conducted between 2023 and 2026 in the Gurutuba Quilombo, northern Minas Gerais, Brazil, with women engaged in weaving, particularly Dona Vila, a weaver from the community of Malhada Grande. The research gave rise to the short film *Um fio de resistência*, screened in the Territory itself, at academic events in Brazil and abroad, and subsequently made publicly available online. Methodologically, the research brings together ethnography as intellectual craftsmanship, an anthropology of images, and the return of photographs and the film to the people who participated in their making. The experience showed that, in the case of embodied and tacit knowledge, an audiovisual record cannot substitute for the knowledge it seeks to record: it can make gestures, rhythms, and ways of doing visible, but knowledge continues to happen in the relationship with those who weave. Visual Ecologies and Ritornellos, in turn, made it possible to understand that the openness of a resource begins with the way images are produced and continues through their returns to the Territory. In this sense, the possibility of the film operating as an OER depends not only on its public availability, but also on the ethical, political, linguistic, and material conditions of its circulation.

Keywords: Open Educational Resources. Visual anthropology. Traditional knowledge. Gurutuba Quilombo. Memory.

INTRODUÇÃO

Nunca se produziram tantas imagens e nunca foi tão fácil fotografar, filmar, editar e compartilhar registros de modos de vida. Ao mesmo tempo, os saberes que esses registros pretendem guardar seguem desaparecendo. No Quilombo do Gurutuba, no norte de Minas Gerais, a tecelagem artesanal em tear de pedais — praticada por mulheres que fiam o algodão do terreiro, urdem no chão de terra e tecem ao ar livre — ainda sobrevive. Um levantamento realizado entre 2023 e 2024 recuperou, na memória das comunidades, os nomes de 67 artesãs têxteis — fiandeiras e tecelãs —, entre mulheres ainda vivas e outras já falecidas, ao longo de quase cem anos de história. À época da pesquisa, vinte mulheres ainda fiavam; entre elas, apenas duas permaneciam tecendo. Trata-se de um saber ameaçado, e é diante dessa urgência que a pergunta deste artigo se coloca.

Diante de um saber que se transmite de corpo a corpo, e cujas portadoras envelhecem sem que outras mulheres tomem o seu lugar no tear, as imagens têm uma potência que nenhum outro registro possui. Um filme guarda o que a escrita não alcança: o ritmo dos pés nos pedais, a hesitação da mão antes de passar a lançadeira, a voz que conta os fios, o silêncio do terreiro. Ele permite que uma neta veja a avó tecer depois que o tear já foi desmontado, que uma comunidade se reconheça em sua própria história e que um saber tido por menor ganhe visibilidade fora do lugar em que é praticado. Mas essa mesma potência é o que torna as imagens perigosas. Feitas de fora e sem as pessoas que representam, elas podem fixar uma comunidade em uma história única, transformá-la em fonte de um material que circula sem seu conhecimento e substituir, no imaginário de quem as vê, o saber vivo pelo registro dele. A potência do filme e o risco do filme são, portanto, inseparáveis, e o que os separa não é a técnica, mas a ética de sua produção e de sua circulação.

A pergunta é simples de formular e difícil de responder: um filme etnográfico, disponibilizado abertamente na internet, pode servir à transmissão de um saber tradicional? A resposta afirmativa parece óbvia no horizonte da educação aberta, cujo princípio é que recursos educacionais devem ser livremente acessíveis, reutilizáveis e adaptáveis (UNESCO, 2019; AMIEL, 2012). Mas ela se complica quando o saber em questão não se deixa separar do corpo de quem o pratica. Dona Vila não segue um risco nem uma contagem escrita: a colcha existe primeiro no corpo que mede, conta e organiza, e só depois no tear. O que exatamente um vídeo guarda de um saber assim, e o que ele deixa escapar?

Essa pergunta tem um peso que ultrapassa o caso do Gurutuba. Os Recursos Educacionais Abertos nasceram da constatação de que materiais produzidos com recursos públicos, ou no interior de universidades públicas, permaneciam inacessíveis a quem mais poderia se beneficiar deles: professores de escolas distantes dos centros de pesquisa, estudantes sem condições de adquirir livros, comunidades cuja história é contada em publicações que nunca chegam até elas. A Recomendação da UNESCO (2019) reconhece os REA como instrumento para a garantia do direito à educação e para a redução das desigualdades de acesso ao conhe-

cimento, e o Plano Nacional de Educação (BRASIL, 2014) incorporou seu fomento entre as estratégias da educação brasileira. No Brasil, a literatura do campo sublinha que a abertura não é apenas questão de custo, mas de autoria e de democratização: um recurso aberto pode ser traduzido, adaptado a outros contextos e reelaborado por quem o utiliza, transformando professores e comunidades de consumidores em autores (SANTOS, 2013; AMIEL, 2012; PRETTO, 2012). Para um saber como a tecelagem do Gurutuba, praticado longe dos circuitos em que o conhecimento acadêmico circula, essa promessa é decisiva: um filme aberto pode ser exibido em uma escola quilombola, usado em uma formação de professores ou reencontrado por uma geração que já não viu o tear funcionar, sem que ninguém precise pedir licença ou pagar por isso. É justamente por levar a sério essa promessa que este artigo se pergunta sob que condições ela se cumpre.

O artigo parte de uma investigação de doutorado realizada entre 2023 e 2026 no Quilombo do Gurutuba, junto às artesãs da tecelagem e, em especial, a Dona Vila, tecelã da comunidade de Malhada Grande. A pesquisa deu origem ao curta-metragem *Um fio de resistência* (2024), realizado com o cineasta Luciano Dayrell, exibido primeiramente no próprio Território, depois em eventos acadêmicos no Brasil e no exterior e, por fim, disponibilizado publicamente em uma plataforma de vídeo na internet. Ao longo desse percurso, duas noções foram se constituindo no próprio fazer da pesquisa: as Ecologias Visuais, um conjunto de práticas imagéticas construídas com o Território, e os Ritornelos, o movimento de retorno das imagens às pessoas filmadas, que reabre o campo e produz novas memórias.

É nesse ponto que a experiência do Gurutuba aproxima dois campos que pouco têm conversado entre si. De um lado, a literatura sobre Recursos Educacionais Abertos (REA) e educação aberta discute licenças, plataformas, políticas públicas e práticas pedagógicas (SANTOS, 2013; ROSSINI; GONZALEZ, 2012; PRETTO, 2012), mas pouco se detém sobre o que acontece quando aquilo que se pretende abrir é o saber de uma comunidade tradicional. De outro, a antropologia visual vem discutindo o retorno das imagens aos interlocutores (ROUCH, 1995; FRANCE, 2000; ELIAS, 2018), mas mantém ainda pouco diálogo com a educação digital. Entre esses dois campos, a experiência desta pesquisa faz emergir uma pergunta: como abrir um saber sem expropriá-lo?

O objetivo do artigo é, portanto, discutir em que condições o filme etnográfico pode operar como recurso educacional aberto na transmissão de saberes tradicionais, a partir da experiência do Gurutuba. A discussão percorre o estatuto da memória e do saber que se pretende transmitir, as Ecologias Visuais, os Ritornelos e as condições éticas e políticas implicadas na abertura e na circulação do filme, buscando compreender o que essa experiência pode oferecer ao campo da educação aberta e inclusiva.

METODOLOGIA

A investigação é de natureza qualitativa e etnográfica. Adotou como orientação o que C. Wright Mills (2009) denominou artesanato intelectual: um modo de pesquisar em que pensar, viver e investigar não se dissociam. Na prática, isso significou que o método não foi aplicado como um protocolo previamente estabelecido, mas foi sendo construído na convivência com o Território. Aproxima-se, nesse sentido, da compreensão de Mariza Peirano (2014) de que a etnografia não se reduz a um método ou a um conjunto de procedimentos, mas implica um modo de produzir conhecimento que se constitui na própria experiência etnográfica.

O trabalho de campo foi realizado no Quilombo do Gurutuba, especialmente nas comunidades de Malhada Grande, São Sebastião e Picada, entre 2023 e 2026, com maior intensidade em 2023, quando foram realizadas as filmagens. Os retornos posteriores ao Território integraram a própria construção da pesquisa. A principal interlocutora foi Dona Vila, então com quase oitenta anos, que mantém no terreiro de sua casa um tear de dois pedais plantado no chão. A pesquisa foi conduzida com consentimento livre e informado das artesãs, que optaram por ser nomeadas, sem o uso de pseudônimos.

A antropologia das imagens constituiu outro fundamento da investigação. Seguindo Sylvia Caiuby Novaes (2008), Etienne Samain (2012) e Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2021), fotografia e cinema não foram tratados como anexos da pesquisa, mas como grafias próprias — na acepção de Suely Kofes (KOFES; MANICA, 2015) — pelas quais o conhecimento também se produz. As fotografias foram realizadas por Luciano Dayrell e pelo autor; o curta-metragem, com 25 minutos de duração, foi filmado, editado e finalizado por Dayrell, com trilha sonora original do grupo Moringa Mágica, e realizado no âmbito do PPGDS/Unimontes. Foi legendado em português, preservando-se a variante linguística falada no

Quilombo, e traduzido para o inglês, o francês e o espanhol.

O retorno das imagens constituiu-se, por sua vez, como parte do próprio método. Desde a primeira semana de gravação, fotografias e trechos filmados foram mostrados às pessoas filmadas, na pequena tela da câmera. Em julho de 2024, Dona Vila e sua família assistiram ao filme pela primeira vez. Essa sessão integrou o conjunto de exibições realizadas no Território, às quais se somaram duas apresentações no VII Colóquio Internacional de Povos e Comunidades Tradicionais (Unimontes, setembro de 2024) e uma no VIII Congreso Latinoamericano y III Simposio Regional Mesoamericano de Etnobiología (Antigua Guatemala, maio de 2025). Cada retorno das imagens foi compreendido como continuidade do campo etnográfico: as exibições foram registradas em caderno de campo e em fotografias, e as narrativas, lembranças e perguntas que suscitavam passaram a integrar a própria pesquisa.

O material analisado compreende, assim, o caderno de campo, as transcrições das conversas com as artesãs, as fotografias, os sucessivos cortes do filme e os registros das exibições. Esses materiais não foram tomados isoladamente, mas acompanhados em seus movimentos de produção, circulação e retorno ao Território. Esse movimento de retorno, discutido adiante como Ritornelos, passou a integrar o próprio fazer etnográfico.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Memória-arquivo e memória-acontecimento

O estatuto do saber que se pretende transmitir condiciona tudo o que se pode esperar de um recurso educacional. Na tradição ocidental, a memória foi predominantemente pensada como faculdade de armazenamento, *Gedächtnis*: o passado guardado para ser consultado. Essa concepção contrasta com a compreensão da memória que atravessa *O narrador*, de Walter Benjamin (2012), para quem a experiência transmitida não se conserva como informação depositada e disponível, mas permanece vinculada à narrativa, à experiência vivida e à possibilidade de ser novamente contada. É a concepção da memória como armazenamento que subjaz, quase sem exame, à ideia de que registrar um saber ameaçado é preservá-lo. Grava-se o gesto, arquiva-se o vídeo, e o saber estaria salvo.

A convivência com Dona Vila desfez essa suposição. Ao acompanhar a feitura de uma colcha, tornou-se evidente que a memória não funcionava como um arquivo ao qual ela recorria. Ela acontecia no próprio fazer. Não havia projeto desenhado, contagem escrita nem esquema de cores: a ordem dos fios estava no corpo que caminhava entre os esteios, no gesto que fazia a cruz na urdidura, na fala que contava os fios em voz alta. Essa experiência aproxima-se do que Michael Polanyi (2010) chamou de dimensão tácita do conhecimento — sabemos mais do que conseguimos dizer — e do que Tim Ingold (2022) descreve como habilidade: um saber que não precede o fazer, mas cresce nele.

Esse deslocamento — da memória-arquivo à memória como acontecimento, da memória como substantivo à memória como verbo — tem uma consequência direta para a educação aberta. Um vídeo pode registrar o gesto, mas não esgota o saber, porque parte desse saber não está apenas no gesto visto: atualiza-se no gesto feito. Um recurso educacional aberto sobre a tecelagem gurutubana não é, portanto, a tecelagem gurutubana em outro suporte. É um convite à relação com quem tece.

Isso não diminui o valor do registro; redefine-o. A literatura sobre REA descreve, entre outras dimensões, as possibilidades de uso e transformação dos recursos — os chamados 5R de Wiley (2014): reter, reutilizar, revisar, remixar e redistribuir. Essas propriedades são fundamentais para compreender a abertura de um recurso, mas não respondem, por si mesmas, à pergunta sobre o que dele pode ser transmitido. No caso de um saber corporal, o filme permite ver a técnica, mas não a transfere integralmente a quem assiste. O que ele torna sensível são também os ritmos, as hesitações e os silêncios que, como observa David MacDougall (2006), só se revelam no fluxo do tempo. O cinema não acrescenta apenas movimento à fotografia; acrescenta temporalidade à investigação. E é essa temporalidade — o tempo lento do tear, que a montagem procurou respeitar — que o filme oferece a quem o assiste: não uma instrução, mas uma experiência de duração.

Há aqui uma advertência para as políticas de digitalização de saberes tradicionais. Quando um saber é reduzido ao que dele se pode gravar, a plataforma passa a ocupar o lugar do saber, e a comunidade é reduzida à condição de fonte da qual ele teria sido extraído. Um recurso educacional aberto que se pretenda inclusivo precisa, antes de tudo, reconhecer que o saber continua acontecendo fora dele — e que sua função é remeter a esse acontecimento, não substituí-lo.

Ecologias Visuais

Em diferentes momentos do trabalho de campo, pessoas de fora do Território perguntaram

como era o Quilombo do Gurutuba — se as casas se organizavam como uma aldeia circular, por exemplo. A pergunta, aparentemente simples, deixava entrever imagens anteriores ao próprio encontro com o Território: modos de imaginar povos e comunidades tradicionais sedimentados por uma longa história de representação. Ao longo dos séculos XIX e XX, a fotografia etnográfica participou da produção dessas imagens, enquadrando povos e territórios a partir de categorias frequentemente externas aos próprios grupos representados (TAGG, 1988; AZOULAY, 2008; SANTOS, 2014). O obturador pôde funcionar, nesse percurso, como tecnologia de observação e classificação — de captura, vigilância, medição e extração —, contribuindo para a produção daquilo que Chimamanda Ngozi Adichie (2019) denominou o perigo de uma história única.

Chamamos aqui de violência escópica o processo pelo qual determinados grupos foram historicamente observados, classificados e representados sem participar da construção de suas próprias imagens. A fotografia pode ser pensada, nesse sentido, em dimensões que se entrelaçam: escópica, porque produz e organiza modos de ver; cronotópica, porque inscreve pessoas e territórios em determinadas temporalidades; e política, porque participa das disputas sobre quem pode aparecer, como pode aparecer e a partir de quais narrativas. Como observa John Berger (2022), toda imagem resulta de uma posição de quem vê e, ao mesmo tempo, participa das formas pelas quais o mundo será visto pelos outros. Para W. J. T. Mitchell (2005), as imagens tampouco são representações passivas: circulam, produzem efeitos e intervêm nas relações sociais. Decidir quem aparece e quem permanece ausente participa, assim, do que Jacques Rancière (2005) denomina partilha do sensível.

Essa crítica tem consequências práticas para a produção de recursos educacionais com comunidades tradicionais. A alternativa que foi se constituindo ao longo da investigação — e que denominamos Ecologias Visuais — parte da possibilidade de produzir imagens com o Território e a partir dele, e não apenas sobre ele. Embora a expressão circule em outros campos para pensar as relações entre imagens, ambientes e culturas visuais, o sentido que assume nesta pesquisa diz respeito a um conjunto de práticas imagéticas construídas em relação com um território, nas quais produzir, fazer circular e interpretar as imagens constituem gestos compartilhados. Em oposição às práticas extrativistas de registro, as Ecologias Visuais pressupõem corresponsabilidade narrativa, participação das pessoas representadas, circulação das imagens e compromisso ético com a memória coletiva.

No filme, isso se traduziu em decisões concretas. Durante as gravações, não se pediu a Dona Vila que encenasse gestos para a câmera, repetisse movimentos ou dirigisse o olhar para este ou aquele ponto. Pediu-se apenas que tecesse. A câmera, na aproximação que Jean Rouch (1995) propõe entre cinema e situação etnográfica, deixou de ocupar apenas o lugar de instrumento de registro e passou a participar do acontecimento: quem filma e quem é filmado encontram-se implicados na produção das imagens. A montagem, inspirada na economia de meios que João Moreira Salles (2019) denomina gramática mínima, abdicou da narração explicativa para permitir que o ritmo dos gestos, os silêncios e a voz da própria tecelã conduzissem o filme.

Para a educação aberta, a consequência é que a abertura de um recurso começa antes da licença: começa no modo como ele é produzido. Um vídeo sobre uma comunidade, feito sem ela, pode ser tecnicamente aberto e eticamente fechado. Nesse sentido, as Ecologias Visuais podem ser aproximadas dos princípios CARE — benefício coletivo, autoridade para controlar, responsabilidade e ética (CARROLL *et al.*, 2020) —, formulados no campo da governança de dados de povos e comunidades tradicionais como resposta à insuficiência de princípios de abertura que, tomados isoladamente, podem desconsiderar as relações de poder e as histórias de expropriação implicadas na produção e circulação dos dados.

Ritornelos: o retorno como método e como pedagogia

Foi em 2023, durante a primeira semana de gravações, que se decidiu mostrar a Dona Vila, na pequena tela da câmera, parte do que havia sido registrado. Sua expressão de júbilo ao reconhecer-se ali permanece como uma das imagens mais marcantes da investigação. Naquele instante, o registro audiovisual deixou de ocupar apenas o lugar de documento e passou a integrar a própria relação que se construía com o Território. A partir daí, fotografias e trechos filmados começaram a retornar às pessoas desde o próprio trabalho de campo, sem que houvesse um protocolo previamente estabelecido. A cada retorno, abriam-se conversas que transformavam tanto o olhar das participantes quanto o do pesquisador.

Só mais tarde se percebeu que aquelas devolutivas não constituíam apenas um procedimento ético; havia nelas um movimento recorrente que ainda não tinha nome. O filme retornava ao Qui-

lombo, retornava às artesãs e retornava ao investigador. A cada retorno, transformavam-se a obra, a pesquisa e as relações que se constituíam em torno delas. Cada nova exibição produzia outras conversas, outras lembranças, outras perguntas. À medida que a comunidade assistia ao filme ou retomava as fotografias, novas lembranças emergiam, acrescentando camadas à compreensão da história da fiação e do próprio Quilombo. As imagens, na formulação de Alexsânder Nakaóka Elias (2018), continuavam produzindo acontecimentos quando retornavam aos interlocutores.

Os vocabulários disponíveis não nomeavam inteiramente esse movimento. A devolutiva, amplamente utilizada na pesquisa qualitativa, pode sugerir o retorno de algo que foi produzido e que agora é entregue. A restituição — uma das possibilidades abertas pelo *rendre* em Georges Didi-Huberman (2018, p. 172) — permite pensar que aquilo que retorna já passou por um trabalho de interpretação e, por isso, não regressa inteiramente igual. O *différé* de Claudine de France (2000), por sua vez, situa a reapresentação do material filmado ao grupo investigado no próprio processo de construção do filme etnográfico. Cada uma dessas noções permitia compreender uma dimensão da experiência, mas nenhuma a nomeava inteiramente. A palavra veio da música: o ritornelo designa aquilo que retorna. Nesta pesquisa, passou a nomear o retorno das imagens ao Território — um retorno que reabre o campo e coloca novamente a pesquisa em movimento.

A especificidade dos Ritornelos, tal como aqui se propõem, não está simplesmente no ato de devolver uma imagem, mas no que o retorno é capaz de produzir. O campo não terminava quando a câmera era desligada. Reabria-se sempre que as imagens regressavam ao Território e passavam novamente a produzir conversas, lembranças e perguntas. E o que retornava não eram apenas as imagens: retornavam com elas as memórias, as interrogações e o próprio pesquisador, já transformado pela experiência anterior. Os Ritornelos seguiram acontecendo até que pesquisador, cineasta e a própria Dona Vila reconhecessem que aquela composição havia encontrado sua forma possível.

É nesse ponto que a experiência do Gurutuba toca diretamente a educação aberta. O modelo mais corrente de circulação dos recursos digitais tende a ser linear: produz-se, publica-se, acessa-se. A comunidade de origem pode aparecer no início dessa cadeia, como fonte, e ao final, como destinatária do que foi produzido. Os Ritornelos permitem imaginar outra topologia, feita de retornos que nunca encontram exatamente o mesmo ponto. Aproximam-se, nesse aspecto, da crítica de Paulo Freire (1985) à extensão entendida como transmissão de conteúdos, em favor da comunicação como diálogo: não se trata simplesmente de devolver um conteúdo a quem o forneceu, mas de produzir uma relação na qual o retorno modifica aquilo que pode ser conhecido. Há, nesse movimento, uma dimensão pedagógica do retorno: a exibição do filme na comunidade deixa de ser apenas divulgação e torna-se situação de aprendizagem — para aqueles que reencontram sua história nas imagens, para os mais jovens que assistem às mais velhas tecendo e para quem pesquisa, que descobre, no retorno, aquilo que o filme ainda não sabia que mostrava.

As exibições documentadas na pesquisa tornam esse movimento visível. Em julho de 2024, em Malhada Grande, Dona Vila e sua família assistiram ao filme pela primeira vez: as imagens voltavam para aqueles que as haviam tornado possíveis, abrindo novos diálogos, novas lembranças e novos sentidos. Nas sessões de 2025, em São Sebastião e em Picada, com Dona Joana e Dona Maristina, a projeção coletiva fez emergir lembranças que acrescentaram camadas à história da fiação nas comunidades — nomes, lugares e modos de fazer que não estavam no filme. O recurso, nessas situações, não transmitiu um saber; convocou-o. E o convocou justamente porque não pretendia substituí-lo.

As condições da abertura

A possibilidade de compreender um filme etnográfico como Recurso Educacional Aberto exige considerar, inicialmente, o que significa torná-lo efetivamente aberto. A definição de REA consagrada pela UNESCO (2019) pressupõe que o recurso esteja em domínio público ou sob licença aberta que permita acesso, uso, adaptação e redistribuição. No Brasil, o Plano Nacional de Educação (BRASIL, 2014) prevê o fomento a recursos educacionais abertos, e a Portaria MEC nº 451/2018 (BRASIL, 2018) estabelece diretrizes para a abertura de recursos educacionais produzidos ou adquiridos com recursos públicos. Realizado sem financiamento, como um dos produtos de uma pesquisa de doutorado em um programa de pós-graduação de uma universidade pública, *Um fio de resistência* aproxima-se desse horizonte, mas sua disponibilização pública na internet, por si só, não o torna um Recurso Educacional Aberto.

Três decisões tomadas ao longo da pesquisa indicam em que direção essa abertura precisa ser construída. A primeira diz respeito à língua: as legendas em português preservaram a variante falada no Quilombo, em vez de corrigi-la para a norma

escolar, de modo que o filme não abrisse o saber ao custo de apagar a fala de quem o mantém vivo. A segunda diz respeito à nomeação: as artesãs optaram por aparecer com seus próprios nomes, e o filme as apresenta como autoras de um saber, não como fontes anônimas. A terceira diz respeito à ordem da circulação: antes de ser disponibilizado na internet, o filme retornou ao Território em exibições realizadas nas comunidades do Gurutuba, ainda durante o processo de pesquisa, de modo que aqueles que o tornaram possível pudessem conhecê-lo, discuti-lo e nele se reconhecer antes de sua circulação para outros públicos. A disponibilização em uma plataforma de vídeo veio depois, como desdobramento dessa circulação, e não como seu ponto de partida.

Disponibilizado no YouTube sob a licença padrão da plataforma, o filme pode ser assistido livremente, mas não pode ser retido, adaptado ou redistribuído nos termos da definição da UNESCO (2019). Sua passagem à condição de REA em sentido estrito depende ainda da adoção de uma licença aberta, decisão que cabe construir com as artesãs e com os demais participantes da realização. Licença, plataforma e formato são necessários, mas não bastam: é em decisões como essas que se define se a abertura será também ética e inclusiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu de uma pergunta — pode um filme etnográfico disponibilizado publicamente servir à transmissão de um saber tradicional e operar como recurso educacional aberto? — e chegou a uma resposta condicionada. Pode, desde que se reconheça o que ele transmite e o que não pode transmitir; desde que tenha sido produzido com a comunidade e a partir dela, e não apenas sobre ela; desde que seu retorno ao Território permaneça como parte da pesquisa e da aprendizagem; e desde que as condições de sua abertura sejam construídas com aqueles que tornam esse saber possível.

A experiência do Gurutuba oferece à educação aberta três contribuições. A primeira é conceitual: a distinção entre memória-arquivo e memória-acontecimento desloca a expectativa depositada nos recursos digitais. Um recurso sobre um saber corporal não preserva, por si só, esse saber; remete a ele. Sua potência pedagógica está em convocar uma relação, não em substituí-la. A segunda é metodológica: as Ecologias Visuais e os Ritornelos oferecem pistas para outras iniciativas de produção e circulação de imagens com comunidades tradicionais, ao reconhecer que cada retorno pode reabrir o recurso, produzir outras perguntas e recolocar a pesquisa em movimento. A terceira é política: a abertura de um recurso não é apenas uma propriedade técnica, mas uma relação. Licença, plataforma e formato são necessários, mas língua, nomeação, governança e condições materiais de acesso participam daquilo que determina se essa abertura será também ética e inclusiva.

Retorna-se, assim, ao ponto de partida. As imagens são hoje, talvez, o instrumento mais potente de que dispomos para que saberes ancestrais não desapareçam sem deixar rastro, e seria um equívoco, diante de 67 nomes recuperados na memória das comunidades, renunciar a essa potência. Mas o que a experiência do Gurutuba ensina é que ela não se realiza sozinha. Um filme feito com uma comunidade pode sustentar a memória, convocar o reconhecimento e abrir caminho para que outros cheguem até quem ainda sabe; o mesmo filme, feito sobre ela, pode reduzi-la a fonte, fixá-la em uma história única e fazer circular como conhecimento aquilo que foi apenas extraído. Entre um destino e outro não há diferença de tecnologia, de plataforma ou de licença. Há a diferença entre produzir imagens com o Território e produzi-las sobre ele, e entre fazê-las retornar ou deixá-las partir. É essa diferença que as Ecologias Visuais e os Ritornelos procuram nomear, e é dela que depende que a abertura de um recurso seja também um ato de cuidado.

Se as imagens são potentes e perigosas na mesma medida, os Recursos Educacionais Abertos oferecem o horizonte em que essa potência pode ser posta a serviço de quem mais precisa dela. Um filme aberto não é apenas um filme que se pode ver: é um filme que uma escola quilombola pode exibir, que uma formação de professores pode usar, que uma comunidade sem conexão pode receber em uma cópia, sem que ninguém precise pedir. É por isso que a adoção de uma licença aberta para *Um fio de resistência* — decisão a ser construída com as artesãs, com o cineasta e com os músicos — constitui o próximo Ritornelo desta pesquisa, e é nesse horizonte que os três filmes em andamento, sobre as demais etapas da tecelagem gurutubana, estão sendo realizados. A abertura, aqui, não é um ajuste posterior: é parte do modo como as imagens são feitas e devolvidas.

Fica uma pergunta que a investigação não encerrou. Quem assiste ao filme não aprende a tecer com ele. Se um dia aprender, será no terreiro, com as mãos no fio, ao lado de quem ainda sabe. O que o filme pode fazer — e talvez seja uma das potências de um recurso educacional aberto diante de um sa-

ber ameaçado — é manter viva a pergunta que leva alguém até lá. Algumas memórias não se conservam: continuam sendo tecidas. Um recurso aberto que reconheça isso não pretende encerrar o saber em um arquivo: mantém aberto o caminho até ele.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMIEL, Tel. Educação aberta: configurando ambientes, práticas e recursos educacionais. In: SANTANA, Bianca; ROSSINI, Carolina; PRETTO, Nelson De Luca (org.). **Recursos Educacionais Abertos**: práticas colaborativas e políticas públicas. Salvador: Edufba; São Paulo: Casa da Cultura Digital, 2012. p. 17-33.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras escolhidas, v. 1).

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.

BRASIL. Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação – PNE e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 26 jun. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. Portaria nº 451, de 16 de maio de 2018. Institui, no âmbito do Ministério da Educação, a Política de Recursos Educacionais Digitais. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 17 maio 2018.

CARROLL, Stephanie Russo *et al.* The CARE Principles for Indigenous Data Governance. **Data Science Journal**, London, v. 19, n. 1, art. 43, p. 1-12, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**: o olho da história II. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. Devolver a imagem: a fotografia como ato etnográfico. **Revista Mundaú**, Maceió, n. 3, p. 106-121, 2018.

FRANCE, Claudine de. Introdução. In: FRANCE, Claudine de (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 19-49.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Tradução de Rosisca Darcy de Oliveira. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

INGOLD, Tim. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis: Vozes, 2022.

KOFES, Suely; MANICA, Daniela (org.). **Vida & grafias**: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MACDOUGALL, David. **The corporeal image**: film, ethnography, and the senses. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?**: the lives and loves of images. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MOREIRA SALLES, João. **Como fazer cinema com quase nada**: a gramática mínima de Eduardo Coutinho. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. 1 vídeo (ca. 1 h 30 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0. Acesso em: 15 jul. 2026.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

POLANYI, Michael. **A dimensão tácita**. Tradução de Eduardo Beira. [Portugal]: Inovatec, 2010.

PRETTO, Nelson De Luca. Professores-autores em rede. In: SANTANA, Bianca; ROSSINI, Carolina; PRETTO, Nelson De Luca (org.). **Recursos Educacionais Abertos**: práticas colaborativas e políticas públicas. Salvador: Edufba; São Paulo: Casa da Cultura Digital, 2012. p. 91-108.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. "Nunca em anexo!" Pesquisa, ensino e escrita com imagens em Antropologia Audiovisual. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 22, n. 57, p. 10-32, 2021.

ROSSINI, Carolina; GONZALEZ, Cristiana. REA: o debate em política pública e as oportunidades para o mercado. In: SANTANA, Bianca; ROSSINI, Carolina; PRETTO, Nelson De Luca (org.). **Recursos Educacionais Abertos**: práticas colaborativas e políticas públicas. Salvador: Edufba; São Paulo: Casa da Cultura Digital, 2012. p. 35-69.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul (org.). **Principles of visual anthropology**. 2. ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. p. 79-98.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Andreia Inamorato dos. **Recursos Educacionais Abertos no Brasil**: o estado da arte, desafios e perspectivas para o desenvolvimento e inovação. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologies of the South**: justice against epistemicide. Boulder: Paradigm Publishers, 2014.

TAGG, John. **The burden of representation**: essays on photographies and histories. Basingstoke: Macmillan Education, 1988.

UM FIO de resistência: tecelagem. Realização: Juliano Silveira. Filmagem, edição e finalização: Luciano Dayrell. Trilha sonora original: Moringa Mágica. Montes Claros: [s. n.], 2024. 1 vídeo (25 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cobYEmKgTbA. Acesso em: 22 ago. 2026.

UNESCO. **Recomendação sobre Recursos Educacionais Abertos (REA)**. Paris: UNESCO, 2019.

WILEY, David. Defining the "open" in open content and open educational resources. **Open Content**, [s. l.], 2014. Disponível em: https://opencontent.org/definition/. Acesso em: 13 set. 2026.