



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA BAIXADA FLUMINENSE

Luciano de Melo Dias

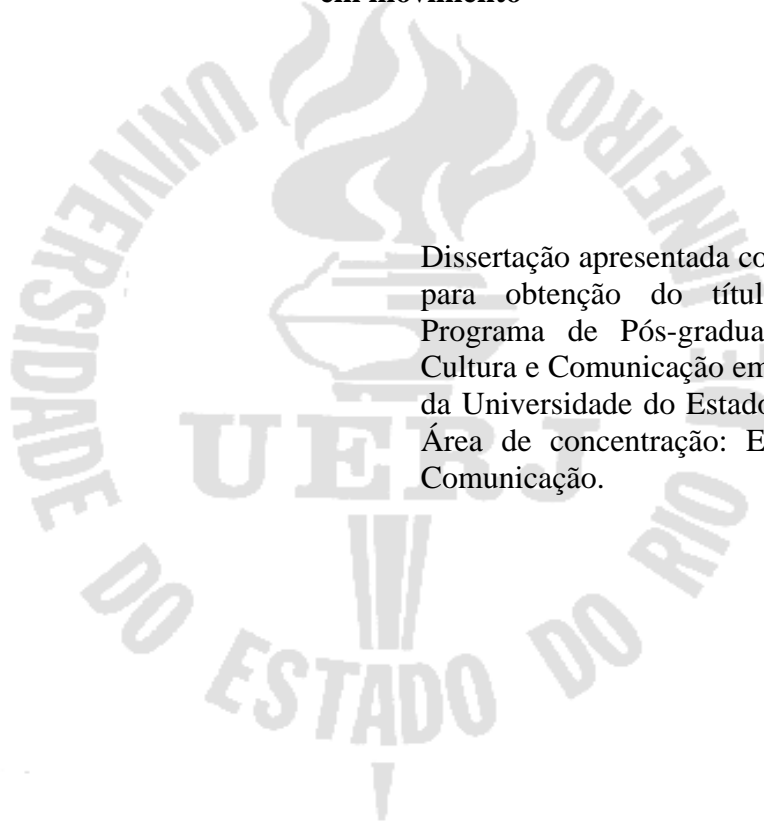
**Devir-câmera: A relação dos estudantes com os equipamentos de produção
de imagens em movimento**

Duque de Caxias

2013

Luciano de Melo Dias

Devir-câmera: A relação dos estudantes com os equipamentos de produção de imagens em movimento



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Cultura e Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dra. Alita Villas Bôas de Sá Rêgo

Duque de Caxias

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHC

D541 Dias, Luciano de Melo.
Devir-câmera: A relação dos estudantes com os equipamentos de
produção de imagens em movimento / Luciano de Melo Dias, 2013 -.
101 f.

Orientador: Alita Villas Bôas de Sá Rego.
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada
Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Recursos audiovisuais – Teses. 2. Ensino audiovisual – Teses. I.
Rego, Alita Villas Boas de Sá. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 371.68

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luciano de Melo Dias

Devir-câmera: A relação dos estudantes com os equipamentos de produção de imagens em movimento

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação, Cultura e Comunicação.

Aprovada em 13 de agosto de 2013.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Alita Villas Bôas de Sá Rêgo (Orientadora)
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof. Dr. Mauro Sá Rêgo Costa
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof. Dr. Leonel Azevedo de Aguiar
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Duque de Caxias

2013

RESUMO

DIAS, Luciano de Melo. *Devir-câmera: A relação dos estudantes com os equipamentos de produção de imagens em movimento*. 2013. 101f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2013.

Esta pesquisa tem como objetivo cartografar o devir câmera de um grupo de produção audiovisual para verificar de que forma as novas tecnologias de captura produzem uma transformação na relação com as imagens que poderá ser considerada como produção de uma nova subjetividade. Encaramos como devir câmera o resultado do acoplamento estudante/câmera de vídeo em suas várias manifestações tecnológicas (handycams, câmeras de fotografia digitais, telefones celulares). Como nosso objeto de pesquisa é formado por alunos de ensino médio-técnico e de graduação, também pretendemos apontar possibilidades para a utilização do audiovisual na educação atuando na construção de novos territórios existenciais, no sentido de gerar processos de singularização através da educação pela arte. Nosso campo conceitual tomará consistência através do uso de autores como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault; Kastrup, Escóssia, Benevides, Passos, Suely Rolnik; Michael Hardt, Toni Negri, Peter Pal Pelbart, Gilbert Simondon, McLuhan, Pierre Lévy; Jonathan Crary, Pierre Barboza, e Phillipe Dubois, além da bibliografia técnica/tecnológica da área.

Palavras-chave: Devir câmera. Subjetividade. Intencionalidade técnica. Audiovisual.

ABSTRACT

DIAS, Luciano de Melo. *Becoming-camera: The ratio of students with facilities to produce motion pictures*. 2003, 101p. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2013.

This research aims to map the camera becoming in a group of video production, to verify how the new capture technologies produce a transformation in the relationship with the images that can be regarded as the production of a new subjectivity. Regard as the result of the camera becoming, student engagement / video camera in their various manifestations technology (HandyCams, digital cinematography cameras, mobile phones). As our research subject is formed by high school, technical and undergraduate students, we also want to point out possibilities for the use of audiovisual education working in the construction of new existential territories, in order to generate the processes of individuation through arts education. Our conceptual field is based in the use of authors such as Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Kastrup, Escóssia, Benevides, Steps, Suely Rolnik, Michael Hardt, Toni Negri, Peter Pal Pelbart, Gilbert Simondon, McLuhan, Pierre Lévy, Jonathan Crary, Pierre Barboza and Phillipe Dubois, besides the technical literature / technology area.

Keywords: Becoming camera. Subjectivity. Intentionality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de Foucault.....	18
Figura 2 – Diagrama do Devir.....	19
Figura 3 – Diagrama da Dobra de Deleuze.....	19
Figura 4 – Programa Se Liga Aí.....	55
Figura 5 – Cena da cabeça do programa.....	56
Figura 6 – Programa de previsão do tempo.....	57
Figura 7 – Cena do programa Cefet Repórter.....	58
Figura 8 – O grupo de discussão na rede.....	60
Figura 9 – Diagrama da oficina de vídeo.....	77
Figura 10 – Cena do barbeiro.....	79
Figura 11 – Cena da cabeça do episódio	81
Figura 12 – Gambiarra level moderate.....	83
Figura 13 – Correção de cor.....	84
Figura 14 – Fazendo imagens com o telefone celular.....	87
Figura 15 – Câmera 3D.....	88
Figura 16 – Teste com câmera VHS.....	89
Figura 17 – Teste com a câmera DXC gravando em U-Matic.....	92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

3D	refere-se a imagem tridimensional estereoscópica
BBB	Big Brother Brasil, programa de televisão.
CCD	Charged Couple Device, sensor das câmeras digitais.
CD	Compact Disc
CEFET	Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca.
DV	Digital Video, video digital.
DVD	Digital Versatile Disc
DXC	Modelo de câmera da Sony.
FEBF	Faculdade de Educação da Baixada Fluminense.
NTSC	National Television System(s) Committee (Comitê Nacional do(s) Sistema(s) de Televisão), refere-se ao sistema de transmissão de cores em televisão analógica.
RGB	Red, Green, Blue; vermelho, verde e azul, cores primárias.
TICs	Tecnologias de Informação e Comunicação.
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
U-Matic	Formato de fita de vídeo analógico de gravação helicoidal.
VHS	Video Home System, sistema de gravação de áudio e vídeo <u>em</u> fita magnética.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 SOBRE SUBJETIVIDADE E EQUIPAMENTOS	16
1.1 A questão do método - A prática da cartografia	16
1.1.1 <u>Diagrama (o enunciável, máquina abstrata)</u>	18
1.1.2 <u>Dispositivo (Máquina concreta)</u>	19
1.1.3 <u>Sobre coleta de dados e níveis de atenção</u>	22
1.2 Cultura e Subjetividade	26
1.2.1 <u>Produção de subjetividade e qualidade na televisão</u>	29
1.3 Educação, Tecnologias de informação e comunicação e Sociedade de Controle	32
1.3.1 <u>Educação e Tecnologias de Informação e Comunicação</u>	32
1.3.2 <u>Educação e Sociedade de Controle</u>	34
1.4 Tecnologias	38
1.4.1 <u>Indicialidade da imagem</u>	40
1.4.2 <u>Equipamentos tecnológicos e Intencionalidade técnica</u>	44
1.4.3 <u>Conceitos e abordagens sobre as técnicas audiovisuais</u>	47
1.5 O Dever Câmera	49
2 A PRÁTICA DA CARTOGRAFIA: Apresentação do dispositivo, da máquina abstrata (diagrama) e da máquina concreta (dispositivo)	52
2.1 A Máquina concreta: o dispositivo “Oficina de Vídeo”	52
2.1.1 <u>A Grade de Programação</u>	54
2.1.2 <u>Rizomas (a rede social)</u>	57

2.2	A Máquina abstrata: Diagrama (movimentos-funções no funcionamento do dispositivo cartográfico)	59
2.3	Funcionamento do dispositivo.....	61
2.3.1	<u>Produção dos programas para a web TV e exibição nas redes sociais</u>	64
3	DEVIR CÂMERA: O desenrolar das linhas no dispositivo cartográfico	69
3.1	Aspectos técnicos e subjetivos: Qualidade da imagem.....	69
3.2	A relação com as câmeras de vídeo: uma multiplicidade de devires.....	78
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Félix Guattari via o conceito de cultura como profundamente reacionário. Como uma forma de isolamento e padronização da subjetividade presente nas atividades semióticas, resultando em uma atuação nos mercados de poder, e não na produção, criação e consumo real. Isto resulta em um método de controle da subjetivação, que ele denominou de “sistemas de equivalência na esfera da cultura”, um duplo sistema de dominação com o capital e a cultura se apresentando de maneira complementar: o controle da cultura como sujeição subjetiva e o controle do capital cuidando da sujeição econômica, resultando e reforçando o modo de produção capitalístico.

Esta pesquisa tem como objetivo cartografar o devir câmera de um grupo de produção audiovisual para verificar as possibilidades de utilização do audiovisual na construção de novos territórios existenciais, no sentido de gerar processos de singularização através do uso criativo da tecnologia audiovisual. Uma demanda que surge a partir das tecnologias digitais, cuja facilidade de uso, barateamento da produção e transmissão produzem uma transformação na relação com as imagens capaz de produzir processos de subjetivação autônomos diante da produção cultural capitalística. Encaramos como devir câmera a maneira como o estudante se apodera do equipamento e se acopla a ele. Mais do que ser apenas uma extensão do corpo, câmera e a pessoa viram um só, ciborgue. Revelam-se assim linhas de força e de subjetivação que se refletem na obra audiovisual final, e que serve como referência para abordagens educativas envolvendo a tecnologia. Mais do que um objeto de pesquisa, encontramos no grupo de alunos de ensino médio-técnico e de graduação um campo fértil para realizar nossa cartografia.

Embora Deleuze e Guattari não tenham escrito especificamente sobre educação, alguns conceitos na obra destes dois autores encontram aplicabilidade ao dialogar com o tema. Em seu livro *Deleuze e a Educação*, Silvio Gallo apresenta quatro deslocamentos conceituais para pensar questões contemporâneas da educação a partir dos conceitos de Gilles Deleuze: sobre a filosofia da educação como criação conceitual, sobre a educação menor, sobre rizoma e educação, e sobre educação e controle. Pensar uma filosofia da educação como criação conceitual, é pensá-la como “um plano de imanência que atravesse transversalmente o campo educacional, criando conceitos que digam respeito a ele”. (GALLO, 2008, p.57). O segundo deslocamento é sobre a *educação menor*, uma apropriação do conceito de *literatura menor* proposto por Deleuze e Guattari sobre o uso que Franz Kafka fez da linguagem. “Uma

literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior” (KAFKA *apud* GALLO, 2008, p.62). Propomos nesta pesquisa ressoar o conceito de educação menor de Gallo na produção e utilização do audiovisual, constituindo uma *televisão menor*, que se inclui e articula em uma educação menor.

O novo consumidor das imagens em movimento, que também é produtor (prosumidor)¹ participa de um agenciamento ao produzir esta *televisão menor* como uma máquina de guerra, de resistência, que consiste na utilização das tecnologias informacionais e comunicacionais de uma maneira diferenciada da cultura de massa presente na televisão aberta *broadcast*. Surge assim uma cultura de rede rizomática, uma linha de fuga que possibilita a criação de territórios existenciais alternativos à subjetividade forjada que muitas vezes nos é apresentada pelos meios de comunicação de massa. Esta cultura de rede é pensada neste trabalho a partir do terceiro deslocamento proposto, rizoma e educação, e a relação deste espectador com a televisão a partir do quarto deslocamento, a respeito da sociedade de controle: é dentro deste contexto, de produção biopolítica em busca de linhas de fuga à sociedade de controle, que se insere o nosso projeto.

De que forma nós poderemos estabelecer relação com a câmera de vídeo, de modo com que nos tornemos um ser único homem-câmera? De que forma podemos criar projetos de programas que possam ser utilizados no ambiente escolar? Será que existe alguma diferença na expressão estética audiovisual entre os programas educativos, os de família, e os programas comuns da televisão? A relação dos estudantes com as câmeras de vídeo passa pela produção de subjetividade? De que forma o diálogo com o conceito de cultura resulta em um devir câmera. Esta evolução tecnológica que ecoa na subjetividade se reflete no cotidiano dos indivíduos, na maneira de se relacionar com o mundo, ecoa também na escola?

Nosso campo de pesquisa é um núcleo de TV em uma instituição de ensino técnico e superior - o CEFET-RJ- onde as pessoas da comunidade escolar - professores, estudantes, funcionários e colaboradores - se articulam para a produção de vídeos. O estúdio-laboratório, inicialmente previsto para as aulas práticas de TV, já há alguns anos, passou a atender também a projetos interdisciplinares. Também recorremos às redes sociais, depoimentos, projetos de trabalho assim como os filmes produzidos na pesquisa e que surgiram quase simultaneamente ao início da pesquisa, e devem ter prosseguimento por conta própria ao término deste processo.

¹ O conceito de prosumidor aparece no livro de Derrick de Kerckhove: "Alvin Toffler inventou o termo para destacar as mais recentes tendências do marketing, que mostraram que muitos potenciais compradores não estavam satisfeitos com o mero papel de consumidores, querendo cada vez mais estar no ato da produção" (KERCKHOVE, 2009, p.110).

Será a partir da análise das linhas que compõem o nosso dispositivo que vamos realizar a nossa cartografia. Veremos as linhas de força e linhas de subjetivação que vão determinar as relações entre a tecnologia e a educação e como eles se fazem presentes na Instituição CEFET. Para alcançarmos este objetivo, primeiro se faz necessário precisar alguns conceitos que vão embasar a pesquisa, para então aplicá-los à observação da relação entre os estudantes e os equipamentos de captura de imagens em movimento. Vamos explicar alguns conceitos fundamentais do pensamento do filósofo Félix Guattari, e dialogar com outros conceitos de autores na linha pós-estruturalista por acreditar que o estudo das ciências da comunicação, assim como da educação, nesta era de *pós-mídia*, demanda uma abordagem que leve em consideração aspectos de produção de subjetividade. Como disse Antonio Negri,

Se for possível falar hoje novamente de ciências da comunicação, é na base de uma teoria que reintroduz dimensões ontológicas e subjetivistas, elementos autopoieticos e criativos na descrição das distribuições coletivas que se constituem no tecido da mídia e da comunicação. (NEGRI, 2004, p.174)

Como esta é uma pesquisa teórico-prática que analisa a relação dos estudantes com os equipamentos a partir da utilização de tecnologias de informação e comunicação – em especial o vídeo – e que se encontra em andamento, adotamos a prática da cartografia como método. Na cartografia não investigamos “o ser ou a essência de algo”. Não pretendemos descrever um objeto de análise pronto. Vamos procurar identificar as relações que se estabelecem entre os alunos e os equipamentos técnicos durante o processo de produção audiovisual, para identificar se as práticas que adotamos em nosso trabalho favorecem os processos de subjetivação autônomos, capazes de produzir novos territórios existenciais. Como orienta Guattari, vamos prestar atenção aos discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas e morais que compõem a rede que integra nosso campo de experiência. Essa postura indica que seguimos a orientação proposta por Felix Guattari e Gilles Deleuze na nossa prática educacional, além de dialogar livremente com Passos, Kastrup e Escóssia a fim de possibilitar um melhor entendimento da maneira com que os estudantes se relacionam com as *máquinas de produção de subjetividade*, no nosso contexto, as câmeras de vídeo. Os conceitos de cultura, devir, territórios existenciais, e processos de subjetivação e singularização servirão como base para a pesquisa, Já o pensamento de Michael Hardt, Antônio Negri, e Peter Pal Pélbart sobre massa, multidão e trabalho imaterial, referenciam os estudos sobre os processos de produção audiovisual por grupos de estudantes.

Utilizamos a abordagem da relação entre cultura e técnica de Gilbert Simondon, que, aplicada à tecnologia e à educação, pode dialogar com conceitos de autores dispares como Foucault, Deleuze, Guattari e Pierre Levy por um lado, e Marshall McLuhan e Derrick de Kerckhove por outro.

Dois autores fundamentais para nosso trabalho são Jonathan Crary e Pierre Barboza. O primeiro, com sua interessante análise sobre as artes do observador. O segundo nos emprestou o conceito de intencionalidade técnica, bastante utilizado em nossa análise sobre o devir câmera.

Arlindo Machado e Newton Cannito são utilizados como literatura específica da área por serem autores atuais que conhecem e vivem o contexto de produtores-consumidores de cinema e TV no Brasil.

No primeiro capítulo, vamos apresentar o método cartográfico e abordar o contexto do estudo da relação homem/ máquina, relações maquinicas que podem culminar em um *devir-câmera* e possibilitar a criação de territórios existenciais e processos de singularização em uma era de pós-mídia como a que vivemos. Trabalharemos aqui nosso referencial teórico, aprofundando o campo conceitual que servirá como base para a análise de nossa prática. Este referencial teórico será apresentado de maneira a agrupar os conceitos de acordo com os três eixos que inspiram a nossa pesquisa: Educação, Cultura e Comunicação; estes três eixos não se encerram em si, tendo vários momentos de tangência conceitual, nos quais os conceitos trabalhados se relacionam com mais de um eixo.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação do funcionamento do dispositivo cartográfico: o grupo de produção composto por estudantes. Este dispositivo inclui a tecnologia, os discursos, as instituições e práticas que se apresentam na Instituição CEFET, num canal de vídeo em uma rede de compartilhamento e um grupo de discussão em uma rede social; além disso, nosso material é enriquecido por atas de reunião, publicação de trabalhos de pesquisa acadêmica e discussões.

No terceiro capítulo faremos nossa cartografia, desembaraçando as linhas de visualização, de enunciação, de forças e de subjetividade. Vamos observar a forma como o acesso a esse moderno conjunto de códigos visuais apresentados pelas tecnologias de informação e comunicação vão se refletir na relação do operador com a câmera, resultando em um devir-câmera. Vamos procurar aplicar o conceito de devir câmera e suas possibilidades como facilitador de processos de singularização. A relação do diagrama com o dispositivo, em que um altera o outro e formulam mudanças nos enunciados: são as experimentações, e os efeitos que o diagrama exerce no dispositivo e vice versa, ocasionados

pelas forças e processos de subjetivação, por fim vamos fazer um balanço de nosso percurso e verificar se ele aponta para novos caminhos de pesquisa.

Partindo do pressuposto de que assumimos o fato de o pesquisador, na prática da cartografia, se insere na pesquisa e altera os seus dados a partir desta intervenção, precisamos definir o nosso ponto de vista ao longo desta pesquisa ao interagir com os elementos e interpretar os resultados. O projeto objeto de pesquisa aqui apresentado já se encontrava em andamento e continua a existir posteriormente ao recorte feito nesta cartografia. Deleuze já nos alertara dos perigos e da pretensão de se falar sobre em filosofia:

Sempre que se está em uma época pobre, a filosofia se refugia na reflexão *sobre*. [...] Se ela mesma nada cria, o que poderia fazer senão refletir sobre... Então reflete sobre o eterno, ou sobre o histórico, mas não consegue ela própria fazer o movimento (DELEUZE, 2010, p.156)

Procuramos estender este pensamento para o campo das ciências humanas e sociais, em especial nos estudos de Educação, Cultura e Comunicação, e, nessa perspectiva, não vamos falar *sobre* o projeto TVCEFET, mas falar *com* o projeto, em determinado período de tempo. Nós iremos dialogar com os sujeitos que fazem parte deste trabalho, olhar com eles: adolescentes, equipe técnica e coordenação. O nosso objetivo não é o de se buscar estabelecer um caminho linear para atingir um fim, vamos acompanhar o processo da produção de conteúdo audiovisual pela equipe do projeto “oficina de vídeo” a partir da dissolução do ponto de vista de observação, abrindo mão de regras metodológicas fixas a serem aplicadas. A preparação compreende deixar de lado informações, saberes e expectativas sobre a relação dos estudantes com os equipamentos de filmagem.

A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p.17)

O desafio que nos propomos ao praticar a cartografia como método de pesquisa é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas, mas sim o caminhar que traça suas metas no percurso: Aquilo que Foucault espera da história é essa “determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as idéias, pois é ela que os torna possíveis.” (FOUCAULT, 1979), então estamos fazendo a determinação dos visíveis e dos enunciáveis da nossa época do início da década de 2010, das câmeras digitais e *smartphones*.

No nosso trabalho estamos analisando o devir câmera a partir da cartografia da oficina de vídeo, dispositivo de atualização do diagrama de forças que veio a permitir sua própria criação. A oficina de vídeo permite a materialização dos campos de dizibilidade e de visibilidade de acordo com o referencial teórico: no campo de dizibilidade são as postagens, com o discurso cujos enunciados nos apontam as linhas que marcam e delimitam a relação dos estudantes com os equipamentos de gravação e conduzem ao devir câmera. Na transcrição das postagens, escolhemos por preservar a identidade dos sujeitos envolvidos na pesquisa – praxe acadêmica – e ao mesmo tempo não utilizar nomes fantasia ou pseudônimos para cada estudante, optando por uma denominação genérica de aluno 1, aluno 2 e assim sucessivamente, reiniciando a numeração a cada tópico. Longe de querer se referir ao significado literal da palavra aluno (que significa ser sem luz em latim), utilizamos este termo por ser já introjetado na língua portuguesa como se referindo a estudante. Quando os alunos referem-se aos colegas em suas postagens, utilizamos a denominação do número por extenso apenas, sem a palavra aluno, para dar fluidez à leitura numa incorporação da “Tropa de Elite” na produção de vídeos; vale lembrar que a numeração atribuída a cada pessoa é aleatória, nos quais os números foram atribuídos na sequência do surgimento das postagens, e a cada tópico novo a contagem reinicia. Isto é, o mesmo estudante pode estar sendo citado como aluno 1 no primeiro tópico e aluno 4 no tópico seguinte, e por aí vai. Esta denominação foi escolhida para se manter o foco nos processos de subjetivação independente da trajetória ou estágio de desenvolvimento de cada aluno envolvido, uma vez que a revelação do nome do real autor de cada postagem faria – ainda que intuitivamente – que atribuíssemos juízos de valor a cada aluno, já tendo alguma expectativa ao iniciar a leitura de um tópico novo. O nosso objetivo é o de cartografar o devir câmera no grupo de estudantes, e não o de comparar o desenvolvimento individual de cada integrante do grupo.

O lugar de visibilidade, onde os vídeos se referem às linhas, nos aponta para os processos de subjetivação onde um dos efeitos é o devir câmera. Os vídeos são um lugar de visibilidade do devir câmera, ao mesmo tempo as conversas na rede social formulam os enunciados fundamentais deste devir câmera, os regimes de linguagem nos quais os alunos explicitam seus enunciados, seus pontos de vista, e as mudanças de opinião. Como nas análises de Michel Foucault: a prisão e o hospício são a visibilidade da delinquência e da loucura, coisas físicas que estão à vista da sociedade; a materialização, no nosso caso, é a própria oficina de vídeo, que ilumina e nos permite visualizar o devir câmera que, como todo dispositivo, está na confluência das quatro linhas: são os vídeos, as produções audiovisuais. E como o código penal na análise de Foucault é o campo de enunciação, os conceitos, os

enunciados da delinqüência, no nosso caso o são as postagens que devem ser quebradas para demonstrar os enunciados que estão por trás delas. As linhas de força determinadas pelo poder exercido pela tecnologia, com sua capacidade de incluir e excluir pela posse, e pelo domínio que os operadores vão ter sob o equipamento que utilizam.

1 SOBRE SUBJETIVIDADE E EQUIPAMENTOS

1.1 A questão do Método - A prática da cartografia

Félix Guattari utilizou a cartografia na sua prática esquizoanalítica, e posteriormente se referiu a esta prática:

Entretanto, não considero minhas cartografias esquizo-analíticas como doutrinas científicas. Assim como um artista toma de seus predecessores e de seus contemporâneos os traços que lhe convêm, convido meus leitores a pegar e a rejeitar livremente meus conceitos. O importante nesse caso não é o resultado final mas o fato de o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de ser assim tornada possível uma reapropriação, uma *autopoiese* dos meios de produção da subjetividade. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.23)

Seguindo o convite proposto por Guattari, utilizamos seus conceitos para delinear nossa pesquisa e colocar em prática o método da cartografia no nosso objeto de estudo. Melhor empregando os termos, o método da cartografia se constitui mais como uma prática do que propriamente um método, uma vez que estuda processos em andamento, não produtos acabados ou fórmulas aplicadas; portanto a cartografia é praticada e não aplicada. Dizendo de outra maneira: *vamos praticar a cartografia*.

A prática da cartografia possibilita a pesquisa em andamento, pois não se trata de um método fechado de pesquisa, com itens específicos pré-estabelecidos como o estudo de caso e a pesquisa bibliográfica. É uma prática de acompanhamento de processos que possibilita um *adaptar-se* do método de pesquisa, incorporando pistas que surgem ao longo do caminho. Kastrup e Barros (2010) apontam que “*a cartografia enquanto método requer, para funcionar, procedimentos concretos encarnados em dispositivos.*” (KASTRUP; BARROS, 2010, p.78). Neste caso, os autores utilizam o conceito de dispositivo tal qual proposto por Foucault:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (FOUCAULT, 1979, p.244).

Isto é, extrapolando o senso comum que restringe o conceito dispositivo a uma máquina tecnológica, Foucault nomeia dispositivo ao agenciamento de forças, discursos, convenções, em várias esferas. Em seu livro dedicado ao pensamento de Foucault, Gilles Deleuze se refere aos agenciamentos concretos:

A causa imanente é aquela cujo efeito a atualiza, a integra e a diferencia. Assim, existe também correlação, pressuposição recíproca entre a causa e o efeito, entre a máquina abstrata e os agenciamentos concretos (é a estes últimos que Foucault reserva com mais freqüência o nome de dispositivos). (DELEUZE, 1987, p.61)

Deleuze se refere ao dispositivo como o objeto concreto que atualiza a máquina abstrata. São duas formas: abstrata e concreta, diagrama e dispositivo, as palavras e as coisas, o virtual e o atual e como diz o próprio Foucault (FOUCAULT apud DELEUZE, 1987), “são elementos heterogêneos que se interpenetram e se atualizam”. Estas duas formas perpassam o pensamento de Foucault em algumas obras, com diferentes temas como a loucura e a delinquência.

Compreende-se melhor então que Foucault não tenha nunca abandonado o estudo dessas duas formas nos seus livros anteriores; em “O Nascimento da Clínica” ele falava do visível e do enunciável; na “História da Loucura”, a loucura tal como é vista no hospital geral e a desrazão tal como é anunciada em medicina [...] a forma do visível, naquilo em que ele se diferencia da forma do enunciável. (DELEUZE, 1987, p.56)

O visível e o enunciável não cessam de se atualizar, de influir um no outro. O visível se refere ao concreto, físico, materializável; e o enunciável se refere aos enunciados, as palavras de ordem e subjetivações, ao abstrato:

É que o direito penal diz respeito àquilo que é enunciável em matéria criminal: é um regime de linguagem que classifica e traduz as infrações, que calcula as penas; é uma família de enunciados e também um limiar. A prisão por seu lado diz respeito ao visível: ela não só pretende fazer ver o crime e o criminoso como constitui, ela própria, uma visibilidade; ela é um regime de luz, antes de ser uma figura de pedra [...] O direito penal não deixa de continuar a levar à prisão, e de fornecer prisioneiros, ao mesmo tempo em que a prisão não cessa de reproduzir a delinquência. (DELEUZE, 1987, p.55-57)

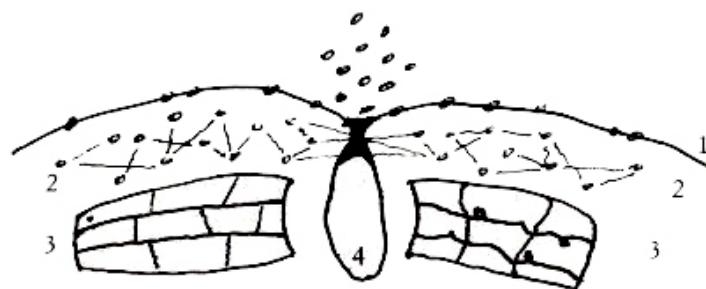
A formação histórica que vivemos, por sua vez, implica uma particular repartição do visível e do enunciável, em suas mudanças e atualizações. Para tanto, se faz necessária a análise dos dispositivos que a permitem e os diagramas que as cartografam e atualizam.

Mas o mesmo caso se verificara já na *Histoire de La Folie*: na idade clássica, o asilo surgia como um lugar de visibilidade da loucura, ao mesmo tempo em que a medicina formulava enunciados fundamentais acerca da desrazão. [...] cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que sobre ela se faz; por outro lado, de um estrato a outro há variação da repartição, visto que a própria visibilidade muda de modo e os próprios enunciados mudam de regime. (DELEUZE, 1987, p.74)

1.1.1 Diagrama (o enunciável, máquina abstrata)

Muito utilizados em diversas áreas, os diagramas dizem respeito à máquina abstrata a que se referem Foucault e Deleuze, “*um diagrama já não é o arquivo, auditivo ou visual, ele é o mapa, a cartografia, coextensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata*” (DELEUZE, 1987, p. 58). Podem ser estruturados em mapas, na forma de arquiteturas de ideias, como gráficos ou tabelas. A noção de Deleuze sobre o diagrama se diferencia do lugar comum de representação gráfica como arquitetura de ideias e se aproxima de um mapa abstrato, uma cartografia das linhas de visibilidade e de dizibilidade, do visível e do enunciável, e das linhas de força e subjetividade que surgem e atualizam o dispositivo, isto é, o diagrama não representa unicamente um fluxo de trabalho ou um roteiro itinerário, mais que isso, representa graficamente também as forças que agem sobre o dispositivo, e as subjetividades que perpassam o processo. Na figura 1 podemos ver o diagrama feito por Deleuze que representa o pensamento de Foucault

Figura 1 – Diagrama de Foucault



1. Ligne du dehors 2. Zone stratégique 3. Strates 4. Pi (zone de subjectivation)

DIAGRAMME DE FOUCAULT

Fonte: DELEUZE, 1987, p.161

De acordo com Deleuze, o diagrama constitui a exposição dos relacionamentos de forças que constituem o poder, cartografam as linhas de força que atuam sobre o visível e o enunciável, é o mapa subjetivo, um mapa conceitual:

O que é um diagrama: é a exposição dos relacionamentos de forças que constituem o poder, segundo as características anteriormente analisadas [...] o diagrama, ou máquina abstrata, é o mapa dos relacionamentos de forças, mapa da densidade, da intensidade. (DELEUZE, 1987, p.61)

Logo, o diagrama se apresenta como uma materialização das linhas que compõem o dispositivo, e que pedem atualização a todo o tempo uma vez que o dispositivo não cessa de se movimentar.

Figura 2 – Devir

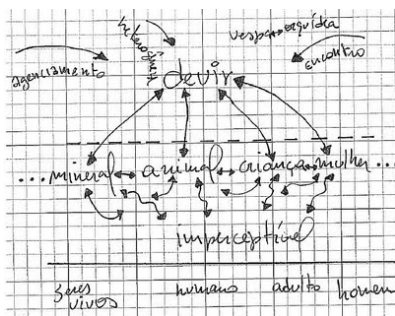


Figura 3 – A dobra de Deleuze



Fonte: <http://educasaude.arteblog.com.br/114919/A-DOBRA/>

1.1.2 Dispositivo (Máquina concreta)

Deleuze (1990), em um texto denominado “O Que é um Dispositivo” explica o conceito de Foucault, definindo-o como “um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente” (DELEUZE, 1990, p.1). De acordo com a ótica deleuziana, as dimensões do dispositivo podem ser identificadas através de suas quatro principais linhas de composição: de visibilidade, de enunciação, de força, e de subjetivação. Estas linhas podem sofrer derivações, “quebras”, gerando outras linhas, outras dimensões a constituir o dispositivo. Para o estudo do dispositivo, se faz necessário o desenrolar das linhas que o definem: “Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, é cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele chama de trabalho de terreno.” (DELEUZE, 1990, p.1).

As duas primeiras dimensões do dispositivo destacadas por Foucault são as linhas de visibilidade e de enunciação. A observação das linhas de visibilidade estará focada nas práticas que podemos observar. A linha de visibilidade

é composta por linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela. (DELEUZE, 1990, p.1)

A linha de visibilidade é a responsável pelo reconhecimento do dispositivo. Para dar um exemplo próximo à nossa pesquisa, as linhas de visibilidade do dispositivo “escola” são a arquitetura, o horário das aulas, o currículo escolar, o ambiente, entre outras dimensões. Deleuze cita o dispositivo “prisão panóptica” como um exemplo de máquina de visão que permite ver sem ser visto, característica do panóptico; um modelo arquitetônico de prisão pensado para otimizar a vigilância. Uma das principais práticas disciplinares, técnica transversal que perpassa todas as instâncias do poder moderno. Além disso, enquanto instituição, a prisão torna visível duas figuras, o crime e o criminoso. Por isso é um “regime de luz, mais do que uma figura de pedra”.

Já as linhas de enunciação distribuem as posições dos seus elementos enunciáveis e suas variáveis inseridas em um determinado contexto ou meio (*milieu*).

uma ciência, em um determinado momento, ou um gênero literário, ou um estado de direito, ou um movimento social define-se precisamente pelos regimes de enunciações. Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que devem ser definidos em função do visível e do enunciável com suas derivações, suas transformações, suas mutações. (DELEUZE, 1990, p.2)

Em seu livro sobre *Foucault*, quando Deleuze (1987) fala sobre a *Arqueologia do Saber*, destaca que Foucault afirma que linhas de visibilidade e linhas de enunciação são elementos heterogêneos. Já em *Vigiar e punir*, Foucault explica que, embora se interpenetrem, são diferentes, ainda que um necessite do outro para existir.

As outras duas dimensões do dispositivo destacadas por Foucault são as linhas de força e as linhas de subjetivação. As linhas de força “vão de um ponto singular a outro, nas linhas de luz e linhas de enunciação; de algum modo elas retificam as curvas dessas linhas” (DELEUZE, 1990, p1). As linhas de força estão na dimensão do poder, corrigindo as curvas que se formam nas linhas de visibilidade e/ou de enunciação que funcionam como elos entre

as singularidades. Por fim, as linhas de subjetivação inventam modos de existir. São a produção de subjetividade, presente nos processos de individuação de um determinado indivíduo/comunidade/sociedade. A linha de subjetivação

é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está para se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas. [...] É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos. (DELEUZE, 1990, p.2)

As linhas de subjetivação são resultado da interação entre linhas de força, de visibilidade e enunciação, vetores que traçam linhas de fuga às subjetividades existentes e que fazem parte do processo de individuação².

Quando fala sobre dispositivo, Kastrup (2010) aponta que “*ele tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos.*” (KASTRUP, 2010, p.90) O objetivo, então, do uso de dispositivos na prática cartográfica “*é acompanhar as linhas que se traçam, marcar os pontos de ruptura e de enrijecimento, analisar os cruzamentos dessas linhas diversas que funcionam ao mesmo tempo.*” (PASSOS, KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p.91)

Os exemplos de dispositivos analisados por Kastrup são a clínica psicanalítica e a oficina de práticas artísticas; práticas de subjetivação que extraem a sua função de *dispositivo dos agenciamentos que revelam a potência de fazer ver, falar e estabelecer relações* (PASSOS, KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p.79), apontando três movimentos-funções para a explicitação das linhas na prática da cartografia: movimento-função de referência, movimento-função de explicitação e movimento função de transformação-produção. Isto é, a prática da cartografia se dá em três momentos: o primeiro é do funcionamento regular do dispositivo, articulado entre repetição e variação, produzindo agenciamentos. Suas rotinas funcionam como referência a partir da constância com que acontecem constituindo-se como o dispositivo a ser cartografado.

² O processo de individuação é um conceito que Deleuze desenvolve a partir do princípio de individuação de Gilbert Simondon contrariando o hilemorfismo de Aristóteles. Nesse caso, o ser é determinado pelo encontro de forma e matéria, onde a forma se inscreve na matéria como se fosse um carimbo. O indivíduo já nasce pronto e as mudanças são apenas quantitativas (maior ou menor, mais gordo, mais magro, mais velho, mais moço) Simondon busca a gênese do indivíduo no princípio de individuação, um processo onde o indivíduo nunca se forma, se constituindo como um *dividual*. Isto é: o indivíduo nunca está formado. Ele está sempre se dividindo, se transformando a partir de seus encontros ao longo da vida (FRÓES, 2010).

O segundo momento é o da explicitação das linhas que compõem o dispositivo, os espaços-tempos de visibilidade e enunciação, territórios que fazem ver e falar. É o momento formado do dispositivo enquanto máquina de ver e dizer, chamado por Kastrup de movimento-função de explicitação.

Por fim, o terceiro momento, ocorre quando se criam condições para a transformação das relações entre os elementos e as linhas de força e de subjetivação se articulam e dão origem aos processos de produção.

1.1.3 Sobre coleta de dados e níveis de atenção

Eduardo Passos e Regina Benevides (PASSOS; BENEVIDES, 2010) afirmam que “toda pesquisa é intervenção”, e que a cartografia, utilizada como método de pesquisa, é “o traçado desse plano de experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação.” (PASSOS; BENEVIDES, 2010, p.18) Esta intervenção se trata da inserção do próprio pesquisador na pesquisa, deixando de olhá-la por fora, como um dado acabado, e analisá-la por dentro, se inserindo no campo e tomando em conta a intervenção desta inserção em sua análise.

A realidade a ser estudada aparece na composição de linhas da cartografia, É pela desestabilização das formas, pela intervenção, pela abertura e análise destas linhas que um plano de composição da realidade pode ser acompanhado. Passos e Eirado apontam que

a cartografia como direção metodológica deve ser articulada com três idéias que compõem com ela um plano de ação ou um plano de pesquisa: a de transversalidade, a de implicação e de dissolução do ponto de vista do observador. (PASSOS; EIRADO, 2010, p.109)

Nas metodologias tradicionais de primeira e de terceira pessoa - quando se fala no *eu* ou no *ele* – há sempre a imposição de um ponto de vista capaz de representar ou significar o objeto estudado, situando-se *como* objeto ou falando dele, *sobre* ele. (PASSOS; EIRADO, 2010, p.120) Ao caminhar junto ao projeto, vamos acompanhar a experiência dos alunos com os equipamentos audiovisuais sem uma posição fixa de observador, ora interagindo, ora reconhecendo e respondendo a alguma pista que apareça ao longo do caminho. Este acompanhar sem assumir uma posição fixa de observador externo ao objeto de pesquisa

implica na dissolução do ponto de vista do observador; A cartografia acompanha o processo, e como aponta Passos e Eirado (2010) se o pesquisador guia este processo, o faz tal como o guia de cegos que não determina para onde o cego vai, mas segue também às cegas, tateante, acompanhando um processo cujo caminho ele também não conhece de antemão.

A posição paradoxal do cartógrafo corresponde à possibilidade de habitar a experiência sem estar amarrado a nenhum ponto de vista e, por isso, sua tarefa principal é dissolver o ponto de vista do observador sem, no entanto, anular a observação. (PASSOS; EIRADO, 2010, p.123)

Esta ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para ser aplicadas.

Durante o recorte proposto para esta pesquisa, a frequência da ida a campo foi de quatro encontros semanais, no caráter de intervenção no objeto de pesquisa. A partir da interação no campo se deu a produção de dados da pesquisa, em uma perspectiva construtivista:

o objetivo é analisar a etapa inicial de uma pesquisa tradicionalmente denominada coleta de dados. Ocorre que do ponto de vista dos recentes estudos acerca da cognição numa perspectiva construtivista, não há coleta de dados, mas desde o início uma produção dos dados da pesquisa (KASTRUP, 2010, p.33)

Kastrup aponta que a perspectiva construtivista de produção dos dados da pesquisa se relaciona a níveis de atenção diferenciados, e cita dois pontos a serem examinados: a função e o funcionamento da atenção. A função, que não é a de simples seleção de informações e se faz através da detecção de signos e forças circulantes, ou seja, de pontas do processo em curso. Ela recorre a conceito de Deleuze acerca da coleta de dados.

A detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos, requerem uma concentração sem focalização, indicada por Gilles Deleuze em seu abecedaire, através da idéia de uma atenção à espreita. (DELEUZE *apud* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p.33)

Outro ponto a ser examinado por Kastrup (2010) é que a atenção enquanto processo complexo pode assumir diferentes funcionamentos: *seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário*, em várias combinações, como *seleção voluntária, flutuação involuntária, concentração desfocada, focalização*

dispersa, etc. (KASTRUP, 2010, p.33) Relacionando a função da atenção com o funcionamento da mesma, observamos em algumas combinações uma oposição entre uma política cognitiva realista e uma política construtivista na coleta e apreensão dos dados da pesquisa.

Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitiva realista; tomá-lo como uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é um outro tipo de política, que denominamos construtivista” [...] Realismo e construtivismo “constituem atitudes investigativas diversas reveladas em diferentes atitudes atencionais. Trata-se aqui de ressaltar que a atenção cartográfica ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta, é habitualmente inibida pela preponderância da atenção seletiva. (KASTRUP, 2010, p.34)

Esta atenção cartográfica pretendida em uma política construtivista aponta que uma atenção flutuante concentrada e aberta é interrompida pela atenção seletiva quando do aparecimento de pistas do método cartográfico. Esta atenção seletiva, em um momento seguinte, se tomada como absoluta, tenderá a uma limitação deste construtivismo. A partir da atenção flutuante, a atenção se desdobra em outros níveis, em diferentes intensidades. Kastrup apresenta quatro variedades da atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

O rastreio é o primeiro nível de concentração da atenção flutuante propriamente dita, na qual a atenção não se fixa em ponto algum, percorrendo o campo em busca de pistas.

O rastreio é um gesto de varredura do campo. Entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. (KASTRUP, 2010, p.41)

As pistas são os pontos que “chamam a atenção”. Isto é, a partir da varredura de campo sem foco definido, de acordo com o objeto a ser analisado, surgem pistas que apontam processualidades e atraem pedindo um aprofundamento da atenção. O autor apresenta uma relação desta atenção flutuante com o conceito de percepção háptica como “um bloco tátil-sinestésico que envolve uma construção a partir de fragmentos sequenciais. Ela mobiliza a atenção e requer uma ampla memória de trabalho para que, ao fim da exploração, haja uma síntese, cujo resultado é um conhecimento do objeto.” (PASSOS, KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p.41)

O segundo nível atencional apresentado é o toque, quando a partir da percepção háptica exercitada na atenção flutuante do rastreio, o processo de seleção é acionado. O toque “é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção.” (PASSOS, KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p. 42) Esta atenção ao toque é responsável pelo rigor da pesquisa, “Através da atenção ao toque, a cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento.” (PASSOS, KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p. 42)

O terceiro nível atencional é o pouso, no qual a atenção se concentra em um ponto no qual houve o toque, ocorre uma espécie de zoom sensorial: “Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura.” Kastrup explica a abordagem de Merleau-Ponty a respeito da janela atencional:

“A janela atencional serve para marcar que existe sempre certo quadro de apreensão. Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia.” (KASTRUP, 2010, p.43)

Merleau-Ponty enumera cinco janelas-tipo para a atenção: a jóia, a página do livro, a sala, o pátio, e a paisagem. A jóia situa a atenção super focada, o nível atencional do joalheiro, do cirurgião, uma atenção altamente concentrada em um único ponto. A página do livro diz respeito a uma atenção situada em um contexto, abrindo um pouco este citado zoom atencional. A sala e o pátio situam a atenção um tanto desfocada, voltada a um ambiente, um plano geral. Por fim, a janela-tipo atencional paisagem tem relação com a atenção flutuante, na qual não há um ponto fixo de atenção, ela percorre todo o campo à procura de pistas.

De volta aos níveis atencionais propostos por Kastrup, o reconhecimento atento diz respeito a uma atenção focada, voltada a um recorte do objeto (KASTRUP, 2010, p.44). Ele acontece depois que somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação, o toque. Bergson dá importante contribuição ao estudo da atenção, procurando estudar seu funcionamento quando se detém. A atenção não se dá de forma linear como um encadeamento de idéias, e sim na forma de circuitos, sinapses. Ele diferencia o reconhecimento atento do reconhecimento automático. No reconhecimento automático, a percepção é prolongada pelos movimentos, afastando-se da própria percepção do objeto; Kastrup (2010) apresenta o conhecimento atento de Bergson, que “tem como característica nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos.” (KASTRUP, 2010, p.45) em uma relação lembrança-imagem. Agindo nesta interseção, é como se no

reconhecimento automático se tivesse a preponderância da percepção e no reconhecimento atento se tivesse a preponderância da memória.

No trabalho cartográfico, a produção de dados da pesquisa diz respeito à mudança de níveis de atenção, de janelas atencionais, e a partir desta mudança se dá a escolha e seleção dos dados, uma vez que estes não são fixados no início do trabalho de campo. A atenção flutuante do início passa por momentos em que dá lugar a focalizações, a recortes de aspectos e de signos, e posteriormente a produção de dados, e volta à atenção flutuante a fim de repetir o processo quando do surgimento de novas pistas, de novos toques que vão dar lugar a pausas e ao reconhecimento atento. A atenção então passa alternadamente por diferentes janelas-tipo, resultando na dissolução do ponto de vista do observador, em diferentes pontos de vista.

1.2 Cultura e Subjetividade

Situamos a nossa pesquisa no campo da produção de subjetividade. Mas o que é propriamente a produção de subjetividade? Normalmente o senso comum encara a subjetividade como o que se pensa, o que se passa no íntimo da pessoa. Como se fosse um espaço vazio na consciência que deve ser preenchido. Nesse caso, a subjetividade é pessoal e intransferível, influenciada por vários fatores, como a família, a educação, a escola e o convívio social. A subjetividade é o gosto pessoal, os sentimentos, a opinião, o pensamento de uma forma geral. Produção de subjetividade seria a produção do pensamento íntimo de alguém. Nesse caso, subjetividade se confunde com sujeito.

Guattari vai contra o senso comum quando aponta que a subjetividade não está no interior de cada um: ela é externa, produzida por agenciamentos maquínicos durante o processo de subjetivação que vai permitir que cada um indivíduo se singularize. Junto com a produção de subjetividade individual, existe a produção de uma subjetividade coletiva que surge através da mídia e dos dispositivos de controle social como a escola, a família e outras instituições:

Os processos de subjetivação ou semiotização não são centrados em agentes individuais nem em agentes grupais, [...] implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos) quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de afeto, de desejo, de representação). Toda questão está em elucidar como os agenciamentos de

enunciação reais podem colocar em conexão essas diferentes instâncias. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.39)

Guattari segue falando sobre como a subjetividade é moldada pelo mundo que circunda o indivíduo, o grupo social no qual estão envolvidos, os meios de comunicação a que têm acesso:

Seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade, renunciando totalmente à ideia de que a sociedade, os fenômenos de expressão social são a resultante de um simples aglomerado, de uma somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, e tantas outras. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.43)

Se a subjetividade é exterior e não é resultado de um processo individual, e sim produzida de forma coletiva a partir dos agenciamentos entre instituições – família, escola, trabalho, clubes – e meios de comunicação– como o cinema, o rádio, a imprensa, a TV e a internet –, como lidar de forma criativa com esta subjetividade pré-concebida que recebemos sem perceber?

Nesse caso, a ideia de produção subjetividade se confunde com a de cultura, já que a subjetividade está por toda a sociedade. Em *Cultura, um conceito reacionário*. Guattari (2011) cita três sentidos do conceito de cultura no decorrer da história: a cultura-valor, a alma-coletiva, e a cultura-mercadoria. A cultura-valor diz respeito a cultivar o espírito, diferenciando quem tem cultura de quem não tem cultura. Está ligada à ideia de cultura erudita, aquela que se aprende na escola; a cultura alma-coletiva foi base dos estudos culturais e da antropologia, apontando todo mundo como detentor de cultura, e permitindo que se fale em tipos de cultura como a cultura proletária, a cultura negra, cultura indígena, a cultura de um povo como um princípio de identidade. Nesse caso, a cultura é algo bastante democrático, porque cada um tem a sua; e por fim a cultura-mercadoria como os bens produzidos pela cultura de massa/indústria cultural. Nesse último caso a cultura pode ser medida e quantificada de acordo com os números de produções ditas “culturais”, isto é, filmes, peças de teatro, livros

A aplicação destes conceitos se prestou à dominação de classes em suas épocas. A ideia de cultura-valor serviu para legitimar a burguesia como classe dominante, que teve acesso aos bens culturais, à aristocracia. Ao começar a designar diferentes tipos de cultura, resultou conceito de cultura que retira os rituais de seu contexto. Por exemplo: aos poucos,

sociedades como as indígenas são informadas de que fazem cultura. Aquilo que produzem cotidianamente passa a ser objeto de pesquisas antropológicas. Destacada de seu contexto a Cultura dessas sociedades é apresentada em mostras de museus e começa a ser vendida no mercado, se transformando em mercadoria. O terceiro conceito de cultura mercadoria trata da produção e difusão de bens culturais sem levar em consideração sistemas de valor ou níveis territoriais. É identificada como cultura de massa e vai determinar o predomínio da subjetividade de uma determinada classe que está no poder e que paga aos produtores³ “culturais”, que preparam o conteúdo dos meios de comunicação no formato um-todos, ou *broadcast*, predominante como produção semiótica a partir do século XIX. Nesse caso, o sentido da produção “cultural” está ligado diretamente ao consumo. O conceito de cultura mercadoria se apresenta, então, como elemento fundamental da “produção de subjetividade capitalística”, atendendo a uma necessidade de mercado. “A cultura não é apenas uma transmissão de informação cultural, sistemas de modelização, mas é também uma maneira de as elites capitalísticas exporem um mercado geral de poder.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.27). Nesta visão, para Guattari, a cultura de massa seria responsável por produzir indivíduos normalizados segundo sistemas de submissão dissimulados, com uma subjetividade social que se encontra em todos os níveis de produção e consumo.

A meu ver, essa grande fábrica, essa poderosa máquina capitalística produz aquilo que acontece conosco quando sonhamos, devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante. [...] os agenciamentos de produção semiótica implicam em dimensões micropolíticas e macropolíticas (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.22)

Sendo assim, poderíamos dizer que os meios “tradicionais” de comunicação e cultura de massa têm o poder de ditar a subjetividade para cada estrato da sociedade, se apresentando como mais um dispositivo da sociedade de controle como veremos adiante. Dentre eles, destacamos a televisão.

³ Ou trabalhadores imateriais de acordo com Hardt & Negri (2001).

1.2.1 Produção de subjetividade e qualidade na televisão

A produção para a TV conjuga as três visões da cultura: a cultura-valor no público alvo da programação, entre uma TV “popular” para *broadcast* e uma TV especial, erudita, “cabeça”, para a programação de TV a cabo e por assinatura; a divisão de temas, por assuntos e abordagens, na programação das novelas e minisséries da TV Globo demonstram esta cultura valor, com a novela das seis (exibida por volta das 18h) mais superficial, leve, e as demais novelas vão se adensando a medida que fica “mais tarde”, até as minisséries com tratamento “cinematográfico” destinadas “à quem tem cultura para entender”.

O segundo aspecto se revela na grande oferta de canais e assuntos segmentados, buscando atingir todas as “tribos” ou “identidades”, onde o que importa é a “cultura de cada um”. Temos o canal feminino, o canal de aventuras, canais de gastronomia internacional, nacional, etc. Tudo é cultura e identidade no mundo das estações a cabo, com sua segmentação. A cultura de massa ou mercadoria se revela no efeito dominador que a TV tem sobre grande parte da população, oferecendo produtos, ditando gostos, modismos, tendências, e moldando a opinião pública. “O fato é que consumimos mais do que bens, formas de vida [...] consumimos toneladas de subjetividade.” (PÉLBART, 2003, p.20)

Aqui a máxima de Andy Warhol, com os 15 minutos de “fama” para todos, ganha consistência. Os territórios existenciais dos meios de comunicação promovem subjetividades pré-fabricadas, e os novos territórios que por acaso surgem ao largo dos meios de comunicação são logo adaptados para os folhetins eletrônicos, moldando, controlando e rotulando as formas insurgentes.

Por ser uma questão que envolve a produção de subjetividade, experiências pessoais, conhecimentos, referências, campos de imanência, o conceito de cultura vai se refletir diretamente no conceito de qualidade. Este é um tema que se abre a uma ampla discussão: o conceito de qualidade para as obras audiovisuais – em especial a TV e o cinema – é tratado como óbvio, naturalizado na sociedade. As pessoas não precisam ser especialistas em Comunicação Social, Artes, Estética, ou qualquer outra área de formação acadêmica para dizer se determinado filme ou programa é “bom” ou “ruim”, dependendo unicamente de seu gosto pessoal, e algum julgamento mínimo em relação a aspectos técnicos, como a nitidez da imagem e do som. Arlindo Machado (2000), em *Televisão levada a sério*, indica que a expressão televisão de qualidade (*quality television*) surge nos anos 80, na Inglaterra, com *M.T.M.: Quality Television*, um livro publicado pelo *British Film Institute*, para se referir à

época de ouro da TV (o período compreendido entre 1947 e 1960), anterior à generalização e popularização da televisão. Neste período, o público se dirigia aos cafés para assistir TV, e esta era vista com mais seriedade pelos produtores, críticos e espectadores. (MACHADO, 2000, p.25) Machado cita sete diferentes concepções para o termo qualidade em televisão, conforme apontadas por Geoff Mulgan: 1) um conceito puramente técnico, como a capacidade de usar bem os recursos expressivos, conceito comum entre os profissionais da televisão; 2) pode ser quanto à capacidade de detectar as demandas da audiência e transformá-la em produto; 3) pode ser a capacidade de se manipular os meios expressivos de maneira inovadora; 4) pode ser relativa a aspectos morais, educativos; 5) no poder de se gerar mobilização, comoção nacional em torno de temas de interesse coletivo; 6) pode ser relativa a programas que valorizem as diferenças, minorias, individualidades; e 7) por fim o conceito de qualidade na TV pode ser relativo à diversidade, com oportunidades a um grande leque de opções diferentes. Conclui que esta discussão acerca da qualidade na televisão é positiva, pois “nenhuma sociedade e nenhum setor da sociedade podem ser aperfeiçoados se não estiverem submetidos a julgamento e avaliação permanentes [...]. A crítica, na verdade, é parte constituinte do próprio processo de fazer televisão.” (MACHADO, 2000, p.26)

Newton Canito – em seu livro *A Televisão na Era Digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio* – afirma que o conceito de qualidade é um conceito ideológico, com um uso social para defender determinados gostos e interesses. (CANNITO, 2010, p.31) Ele aponta alguns conceitos de qualidade em televisão como o *padrão Globo* de qualidade, como *valor cultural, cidadania, e educação*.

O Padrão Globo de qualidade, como define Cannito (2010), resume duas características: o apuro técnico e o “bom gosto”. O apuro técnico diz respeito à qualidade das imagens, figurinos e locações; o bom gosto tem uma relação com uma estética de classe média com pretensões a atingir um público mais refinado, “mantendo ao mesmo tempo o público mais popular, que sempre tem pretensões a ascensão social e cultural.” (CANNITO, 2010, p.32) Ver a qualidade na TV a partir do valor cultural diz respeito a procurar a qualidade em outros produtos culturais já legitimados, para compor a sua programação, com “bons’ filmes, ‘boa’ música, etc.; o autor identifica que parte da TV pública visa este conceito de qualidade. A cidadania como qualidade é ir contra a exibição de conteúdos apelativos, que se utiliza de espetacularização. Defende que “a televisão é uma arte popular, e sempre que dialoga com a estética popular é acusada pela elite de exibir baixaria.” (CANNITO, 2010, p.33) O autor cita que a qualidade pautada pela educação é apontada como o argumento mais

comum: talvez pelo fato de o padrão educacional brasileiro ser baixo, há quem espere que a televisão atue como educadora. (CANNITO, 2010, p.33)

O autor aponta que estes quatro conceitos de qualidade para a televisão, que posteriormente vamos aplicar à nossa prática cartográfica, e que refletem diferentes ideologias, são muito questionáveis. O padrão Globo, com o seu apuro técnico, tem características centralizadoras, pois é definida por razões de poder econômico, relativo a equipamentos sofisticados e modernos. E a questão do bom gosto tem sido deixada de lado, a partir da exibição de programas como o “*Big Brother Brasil*” e semelhantes, que embora tenham um apuro técnico, apelam ao popularesco, mantendo este equilíbrio bom gosto – popularesco difícil de ser mantido. A qualidade vista a partir do valor cultural deixa de lado o específico televisivo – e no caso da nossa pesquisa, o específico audiovisual – pois julga que a TV não é lugar de se exibir “qualidade”. Cannito aponta falhas neste conceito de valor cultural, onde “uma boa televisão seria a que transmitisse uma boa partida de futebol [...] e uma de baixa qualidade seria a que transmitisse uma partida ruim.” Cannito diz que “esta lógica não faz sentido”. (CANNITO, 2010, p.33) O conceito de qualidade como cidadania se diz contra “baixaria” na TV, cenas de violência, sexo, e outras de questão moral. Este conceito, enquanto parece bem intencionado, deixa de lado o valor estético – sem perceber outros conceitos de beleza que não os ligados ao belo, como o grotesco, o feio, o ridículo. Não é unicamente pelo fato de determinada obra audiovisual conter cenas “fortes” que ela não é de qualidade, é muito mais uma questão de padrão cultural e costumes históricos. Ligar a qualidade na TV à educação, embora tenha boas intenções reduz as possibilidades do veículo, pois “tentar aprisionar a TV na esfera da educação limita seu potencial expressivo.” (CANNITO, 2010, p.34) A educação, por ser uma causa nobre, merece muito mais que só a televisão, e é possível produzir conteúdos que levem os estudantes a procurar outras formas de conhecimento. Dependendo de seu contexto a TV – e a arte, de uma maneira geral – pode ir contra a educação formal, questionar os valores morais, e se contrapor a valores tradicionais. Vale enfatizar que, mesmo aprovando o uso da televisão na educação, o autor pensa apenas em termos de consumo do conteúdo já produzidos anteriormente pelos produtores “culturais”.

Mesmo em casos em que ela seja usada como contraponto aos padrões de educação formal, seus programas têm grande potencial para catalisar ações educativas que vão além de sua exibição. Usar os programas como motivadores de debates, produzir conteúdos extras e outros recursos semelhantes são iniciativas muito bem-vindas. (CANNITO, 2010, p.35)

O que julgamos mais importante, como um dos quesitos para o conceito de qualidade, é fazer um vídeo, um filme, um programa de TV capaz de interessar a mais pessoas do que ao próprio grupo de amigos no *Facebook*.

1.3 Educação, tecnologias de informação e comunicação (TICs) e sociedade de controle

Os sistemas informatizados – e o vídeo é um deles – tendem a uma ressignificação da educação, do papel do professor e dos conceitos de currículo, avaliação e ensino-aprendizagem. O estudo da relação do estudante com o equipamento neste sentido visa à utilização do audiovisual na educação como uma linha de fuga a estes mecanismos de controle, e a criação de novos territórios existenciais em alternativa à subjetividade programada a que os estudantes têm acesso.

1.3.1 Educação e TICs

Marshall McLuhan (2004) aponta que o atraso em que a escola se encontra no que diz respeito à utilização das novas tecnologias se deve, em parte, à falta de conhecimento por parte dos professores da abordagem e utilização que os estudantes fazem das tecnologias da informação e comunicação - os novos recursos audiovisuais e comunicacionais - e consequentemente a não incorporação destes recursos em suas práticas pedagógicas. Estas tecnologias, presentes em diferentes níveis no cotidiano dos estudantes, acabam por serem subutilizadas na educação, embora tenham uma grande função social e comunicacional. No entanto, qualquer processo de aprendizagem é produtor de subjetividade, pois muda a maneira de se lidar com a realidade, com o mundo; logo, a inserção de processos maquínicos na educação – maquínicos aqui no sentido do emprego das novas tecnologias pelos seres humanos – corresponde a uma *produção maquínica de subjetividade* (GUATTARI; ROLNIK, 2011). Como bem previa Marshall McLuhan, já na década de 1960, a tecnologia criava a necessidade de uma ressignificação do papel do professor, assim como a reordenação do currículo e do conteúdo abordado em sala de aula.

Hoje, o jovem estudante cresce num mundo eletricamente estruturado. Não é um mundo de rodas, mas de circuitos, não é um mundo de fragmentos, mas de configurações e estruturas. O estudante, hoje, vive miticamente e em profundidade. Na escola, no entanto, ele encontra uma situação organizada segundo a informação classificada. Os assuntos não são relacionados. Eles são visualmente concebidos em termos de um projeto ou planta arquitetônica. O estudante não encontra meio possível de participar dele, nem consegue descobrir como a cena educacional se liga ao mundo mítico dos dados e experiências processados eletronicamente e que para ele constitui ponto pacífico. Como diz um executivo da IBM: “Quando entraram para o primeiro ano primário, minhas crianças já tinham vivido diversas existências, em comparação aos seus avós.” (McLUHAN, 2004, p. 11).

Como se pode ver, McLuhan (2004) já apontava a necessidade de se repensar o papel da escola e do professor a partir da tecnologia. Seu aforismo sobre o “meio é a mensagem” nos remete diretamente ao conceito deleuziano de produção maquínica de subjetividade – as “diversas existências” como subjetividades produzidas a partir dos meios de comunicação e informação –, em especial à televisão e ao computador, à velocidade e alcance dos meios.

Mais recentemente, em seus estudos sobre cibercultura e inteligência artificial, Pierre Lévy (1993) fala sobre os reflexos desta evolução tecnológica na escola – inclusive citando a presença do audiovisual neste contexto – e tenta justificar o atraso por parte dos professores no que diz respeito à intimidade com as novas tecnologias:

a escola é uma instituição que há cinco mil anos se baseia no falar-ditar do mestre, na escrita manuscrita do aluno e, há quatro séculos, em um uso moderado da impressão. Uma verdadeira integração da informática (como do audiovisual) supõe, portanto, o abandono de um hábito antropológico mais que milenar, o que não pode ser feito em alguns anos. (LÉVY, 1993, p.8)

E, também, à sua maneira, visualiza uma necessidade de mudança nas abordagens e usos das tecnologias na educação – mudança esta que mexe com todo um paradigma de educação já estabelecido há muito tempo.

Jorge Fróes, em sua tese de doutorado que posteriormente foi editada no livro “Tecnologia e Educação” aponta que

Enquanto escolas e empresas discutem a melhor forma de adaptar as rotinas às novas tecnologias, perdendo-se em infundáveis discussões, a informalidade dos blogs e das comunidades virtuais muda a face dos agenciamentos que produzem mudanças. [...] e tentam mudar as formas de trabalhar, mas adaptando-as as rotinas já estabelecidas e consagradas. No geral, as rotinas insistem, permanecendo disfarçadas nas novas roupagens. (FRÓES, 2010, p.16).

Sem uma mudança na relação professor-aluno e na maneira de se trabalhar em sala de aula a partir destas novas tecnologias, pode-se correr o risco de se subutilizar os computadores (e no nosso caso também as câmeras de vídeo, de fotografia, os projetores, as redes sociais) ao não se perceber a produção de subjetividade presente nestes processos: “Na tentativa de mudar o fazer pedagógico, pode-se estar apenas mudando a forma de ministrar uma aula, em função do novo instrumento, passando, naturalmente, da aula cópia, à aula-cópia copiada e digitalizada, nada mais.” (FRÓES, 2010, p.19) Uma observação comum é a de que a principal causa das dificuldades é esta mudança esbarrar na forma como os usuários encaram os novos objetos técnicos nos quais ela se deve apoiar. Esta busca por novos métodos se mistura com discussões sobre a prática pedagógica, causando uma grande confusão: parece – mas só parece – que a simples inserção do computador e do vídeo na sala de aula por si só causa uma inovação e diferença, não sendo esta inovação relativa à maneira de se abordar e se utilizar. Para um melhor uso destas tecnologias, se faz necessário “conhecer os objetos técnicos em sua essência, tomando consciência da natureza destas máquinas de modo a desenvolver metodologias adequadas a elas”, e para tal se exige para além do conhecimento de questões operacionais, mas também o conhecimento “da forma como se dá, em cada caso, o acoplamento usuário-máquina, no contexto em questão.” (FRÓES, 2010, p.26). Neste caso, nosso projeto procura proporcionar uma nova forma de relação com a tecnologia, levando em consideração esses princípios.

1.3.2 Educação e Sociedade de Controle

Em seu livro *Deleuze e a educação*, Silvio Gallo (2008) procura reunir o pensamento deleuziano sobre a educação que está disperso em sua obra, já que Gilles Deleuze, o filósofo francês, nunca escreveu diretamente sobre o tema. A partir de sua leitura do filósofo, Gallo apresenta quatro deslocamentos conceituais para pensar questões contemporâneas da educação. Um deles, adotados por nós, aponta a atividade de controle social exercida pela educação:

A educação tem sempre se valido dos mecanismos de controle. Se existe uma função manifesta no ensino – a formação/informação do aluno para abrir-lhe acesso ao mundo da cultura sistematizada e formal -, há também funções latentes, como a

ideológica, a inserção do aluno no mundo da produção, adaptando-se ao seu lugar na máquina. (GALLO, 2008, p.81)

Este deslocamento é proposto partir do texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* (DELEUZE, 2010), quando Deleuze amplia o pensamento de Michel Foucault sobre as sociedades disciplinares – a prisão, o hospital, a família, a fábrica, o exército, a escola; faz paralelos entre a instituição escola e a prisão, denunciando seus mecanismos de vigilância, disciplinarização e avaliação – que entram em crise, e propõe o conceito de sociedade de controle como o modelo de sociedade que vem substituir a disciplinar. Nas sociedades de controle, os sistemas abertos substituem os fechados. A fábrica cede lugar à empresa; o hospital se transforma em atendimento domiciliar, médico da família; a prisão passa a ser em regime de liberdade controlada. A escola vai sendo paulatinamente substituída pelos empreendimentos de formação permanente, abertos, da mesma forma que o controle e a avaliação contínua substituem a prova e o exame, que são ícones das instituições disciplinares. Além dessas, os ecos na escola da sociedade de controle citada por Deleuze são

As formas de controle contínuo, avaliação contínua, e a ação da formação permanente sobre a escola, o abandono correspondente de qualquer pesquisa na Universidade e a introdução da “empresa” em todos os níveis de escolaridade. (DELEUZE, 2010, p.229)

Em uma entrevista concedida a Negri (1990) a respeito dos efeitos da sociedade de controle sobre a educação, para uma revista na mesma época da publicação do texto *Post Scriptum*, Deleuze aponta que

O que está sendo implantado às cegas, são novos tipos de sanções, de educação, de tratamento. Os hospitais abertos, o atendimento a domicílio, etc, já surgiram há muito tempo. Pode-se prever que a educação será cada vez menos um meio fechado, distinto do meio profissional – outro meio fechado – mas que os dois desaparecerão em favor de uma terrível formação permanente e se refere ao controle contínuo sobre o operário-aluno, ou o executivo-universitário. (DELEUZE, 2010, p.220)

O principal objetivo da sociedade disciplinar é modelar o comportamento do indivíduo, controlar a subjetividade. Poder ser controlado e vigiado o tempo todo por vários dispositivos de vigilância sem nem ao menos perceber resultou em uma naturalização e incorporação da disciplina: A sociedade disciplinar é então renovada e redimensionada pela sociedade de controle. Nos telejornais, na cobertura de uma operação policial, nas colunas sociais ou assistindo *reality shows* – na TV e na internet – o interesse agora também é guiado

pelo panóptico, pelo olhar onipresente. O reality show mais famoso, *Big Brother*, surgiu em 1999, na Holanda, criado pela Endemol, uma das maiores empresas de entretenimento da Europa. O programa teve versões em dezenas de países, e ainda anualmente concentra milhões de espectadores. Seu nome - *Big Brother* - foi inspirado em um livro do escritor inglês George Orwell. Escrito em 1948, “1984” é uma ficção científica em que todos os habitantes de um país são vigiados por câmaras que funcionam como olhos do governo, por todo o tempo e em todos os lugares. Orwell já previa que estávamos caminhando para uma sociedade controlada e vigiada por câmeras. Hoje em dia, meio século depois de Orwell o sentimento comum de medo deu lugar a um voyeurismo, um interesse nas invasões das câmeras nos programas televisivos e na vida (do outro) de uma maneira geral.

Outra característica da sociedade de controle é o *biopoder*, um novo tipo de poder social, sobre a vida, sobre a população. Diferentemente do poder disciplinar, que se apoiou em instituições para agir sobre os indivíduos, em especial sobre seus corpos, essa nova modalidade de poder é voltada para os grandes grupos sociais, gerindo não mais apenas o trabalho, mas a vida enquanto potência vivida. Os efeitos do *biopoder* se fazem sentir nas manifestações culturais, nos processos comunicacionais e informacionais, na educação. Este conceito vem do trabalho de Foucault. Negri e Hardt, em *Império* (2001), ressoam o conceito. Em um texto sobre o trabalho afetivo, isto é, um tipo de trabalho imaterial, Hardt define o seu conceito de *biopoder*:

Denomino de *biopoder* o potencial do trabalho afetivo. *Biopoder* é o poder de criação da vida; é a produção das subjetividades coletivas, da sociabilidade e da própria sociedade. A observação atenta dos afetos e das redes de produção de afetos revela esses processos de constituição social. O que se cria nas redes de trabalho afetivo é uma forma-de-vida. [...] Mais importante, o *biopoder* é o poder que permite às forças emergentes da governabilidade criar, administrar e controlar populações - o poder de administrar a vida. (HARDT, 2003, p.154)

Ele aponta que o *biopoder* está relacionado com o trabalho imaterial. Enquanto as teorias sobre o trabalho de Marx só observavam a relação do homem com o trabalho industrial, trabalho este que mais tarde tomou formas como o fordismo e o toyotismo, os pensadores da subjetividade – como é o caso de Foucault, Deleuze, Hardt e Negri – passam a levar em conta a produção de subjetividade nas relações trabalhistas e no produto que resulta do trabalho, suas potências de subjetivação.

Essa passagem política para a fase contemporânea do *biopoder* corresponde à passagem econômica da pós-modernização capitalista na qual o trabalho imaterial

foi levado a uma posição dominante. Aqui também, na criação de valor e na produção de capital, o que é essencial é a produção da vida, ou seja, a criação, a administração e o controle das populações. (HARDT, 2003, p. 155)

Esta dimensão da subjetividade na vida das pessoas e no trabalho passa a ser uma condição a ser controlada – ou a fugir do controle – que foge à sociedade disciplinar. Isto é, com a valorização do trabalho imaterial, sendo este elevado a uma categoria de importância superior ao trabalho industrial, o controle da produção de subjetividade passa a ser o elemento central, e daí a importância da *biopolítica*:

A produção biopolítica aqui consiste basicamente no trabalho envolvido na criação da vida - não nas atividades de procriação, mas na criação da vida precisamente na produção e reprodução de afetos. Aqui podemos perceber claramente que se está desfazendo a distinção entre produção e reprodução, assim como a distinção entre economia e cultura. O trabalho atua diretamente nos afetos; ele produz subjetividade; ele produz sociedade; ele produz vida. O trabalho afetivo, nesse sentido, é ontológico - ele revela o trabalho vivo que constitui uma forma de vida e, assim, demonstra novamente o potencial da produção biopolítica. (HARDT, 2003, p.156)

Contra essa situação de dominação da subjetividade, Deleuze fala sobre a possibilidade de criação de linhas de fuga aos mecanismos de controle, do surgimento de novos territórios existenciais: “acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.” (DELEUZE, 2010, p. 222)

As linhas de fuga dizem respeito à criação dos territórios existenciais, uma alternativa para a subjetividade capitalística. Linhas de fuga - como elemento da perspectiva no desenho - são imaginárias, e descrevem o efeito da perspectiva convergindo para o ponto de fuga, o que dá a sensação de profundidade ao observador. Os outros elementos são o ponto de vista e a linha do horizonte. Aqui tomamos emprestado o conceito para fazer uma relação com a criação de novos pontos de vista, novas perspectivas, novas subjetividades; a criação de linhas de fuga que tenham a convergência a partir de outros pontos de vista, propondo outros pontos de observação, isto é, criar linhas de fuga a partir de processos de subjetivação e individuação capazes de gerar uma alternativa à máquina de produção de subjetividade capitalística, gerando novos territórios existenciais, e subjetividades que escapem à sociedade de controle.

Guattari (2011) também afirma a necessidade de se produzir alternativas à máquina de produção de subjetividade capitalística, de forma que seja possível desenvolver modos de subjetivação capazes de dar origem a processos autônomos de singularização, “a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares” (GUATTARI; ROLNIK, 2011), de

criar linhas de fuga à ordem social vigente, driblando inclusive censuras políticas e promovendo mudanças no regime político e social. Nos dias atuais, podemos citar as revoltas nos países árabes – chamada primavera árabe – e as manifestações *Occupy*⁴ orquestradas em nível global, que utilizaram – ou ainda utilizam – os novos recursos informacionais e comunicacionais como as redes sociais, e a comunicação por internet de mensagens, textos, vídeos e fotos, como agenciamentos de enunciação coletiva e ou individual para traçar linhas de fuga.

1.4 Tecnologias Audiovisuais

Dentro dos três eixos que norteiam a nossa pesquisa – Educação, Cultura e Comunicação –, no que diz respeito à comunicação vamos nos concentrar na abordagem das novas tecnologias da informação e educação (que não são tão novas assim), mais especificamente no audiovisual. Vamos focar na televisão e nos processos caseiros de produção de vídeo, que são proporcionados pelo computador, a internet, e as câmeras portáteis de vídeo digital. A evolução da tecnologia vem possibilitando a produção de filmes com o recurso de câmeras presentes em equipamentos portáteis, como telefones celulares e câmeras fotográficas digitais, capazes de gravar áudio e vídeo em sincronismo; e a edição e finalização destes filmes em computadores pessoais - com programas de edição de vídeo já instalados nas plataformas, como *Windows Movie Maker*, *PiTiVi* - que facilitam o acesso aos meios de produção audiovisual. Outro fator que colabora é o baixo custo de produção, ao menos se comparados com a produção analógica de algumas décadas atrás. “O resultado disso é que, hoje em dia, podemos fazer em casa, com recursos próprios, vídeos digitais de “boa qualidade”, da mesma forma que produtos lançados em circuitos profissionais se utilizam desses recursos para dar uma ideia de produção caseira. Por outro lado, o bombardeio de informações audiovisuais a que temos acesso diariamente através das novas tecnologias de informação e comunicação (televisão, computadores, celulares) e a possibilidade de interagir com as imagens/informação produzidas fazem com que o espectador veja através de conjunto de códigos visuais que demandam um papel ativo durante o seu processo de subjetivação em

⁴ Occupy Wall Street foi um movimento de protesto contra a desigualdade social e econômica. O movimento teve início em setembro de 2011, na rua de Manhattan que concentra o centro financeiro de Nova York. Após alguns dias movimento se espalhou pelo mundo, em mais de 80 países, nos cinco continentes. Seu slogan era “Nós somos os 99%”.

sua relação com a tecnologia audiovisual. Uma forma de visualização bastante diferente da do século XIX, quando surgiram os primeiros brinquedos óticos e posteriormente o cinema.

Jonathan Crary (CRARY, 1990) faz questão de afirmar que a figura do espectador que assiste as imagens de forma descompromissada não existe. Para ele, todo espectador é um observador. Da mesma forma que um cientista tem códigos referenciais científicos para observar seu objeto, o espectador tem seu olhar conformado pelos códigos visuais de sua época. Sobre o século XIX, Foucault já apontava que a técnica disciplinar que surgiu no século XVIII submetia os corpos a um conjunto de dispositivos de poder e saber baseado na vigilância permanente, na normatização dos comportamentos e nos exames. Nesse caso, a visão se torna o elemento fundamental da vigilância contínua do Estado sobre os corpos. Dai a importância dos estudos sobre o movimento realizados por Marey e Muybridge⁵ que foram desembocar no cinematógrafo e logo depois no cinema.

De acordo com Crary (1990), este olhar que valoriza a figura do observador operou uma ruptura com os modelos clássicos de visão no séc. XIX, uma época de mudanças na sociedade e de reestruturação dos saberes. A mudança no modelo de visão vigente se deu de forma gradual em relação a outros aspectos da sociedade, já que estes aspectos influenciaram esta transformação que aconteceu de maneira sistêmica. O espectador passivo do séc. XVIII dá lugar a um observador moderno que vê a partir de um conjunto de códigos visuais, elaborados a partir do crescente contato com dispositivos óticos - como o foliscópio, fenaquistiscópio, zootrópio e praxinoscópio. Esta mudança no olhar é posteriormente acentuada pela reprodutibilidade técnica, isto é, pela industrialização da fabricação da imagem que dá lugar a um novo tipo de signos e a novas formas de significação no séc. XX.

1.4.1 Indicialidade da imagem

Surpreendentemente, o avanço tecnológico e a convergência das mídias hoje em dia, nos remetem ao surgimento das imagens em movimento no início do século XIX. É época em que surgiram os primeiros os dispositivos óticos - ou brinquedos óticos, como o

⁵ Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904) foram dois inventores, inglês e francês respectivamente, pioneiros no estudo do movimento. São considerados como “ancestrais” do cinema por Deleuze (2009) que dizia que o cinema não é fruto dos brinquedos óticos e sim dos estudos sobre o movimento.

fenaquitiscópio⁶, que não levavam em consideração a indicialidade da imagem, conceito desenvolvido por Barboza em seu livro *Du photographique au numerique* (BARBOZA, 1996).

Para embasar este conceito, recorreremos a Charles S. Peirce (PEIRCE, 2010) que, quando desenvolve sua semiótica, cria três categorias de signos: ícone, índice e símbolo. O conceito de índice, diz respeito à relação direta de continuidade que um determinado objeto mantém com seu fundamento ou referente: a fumaça é um índice de fogo. O conceito de ícone guarda estreita relação de semelhança com o objeto, como o desenho de um lápis com o próprio lápis. Já o conceito de símbolo é uma regra, uma convenção, como o nosso idioma escrito onde a palavra cadeira não guarda relação de similitude com o objeto cadeira.

Logo, a indicialidade da imagem está relacionada com a presença do referente na hora do registro, a uma fiel reprodução do momento, como se fosse uma prova jurídica. A ideia de indicialidade nas imagens surge com a fotografia; no caso das imagens em movimento, surge nos primeiros experimentos de Muybridge, seguidos por Edson e pelos irmãos Lumière, que inauguraram as raízes do cinema, expondo fotogramas seqüenciais no fim do séc. XIX. Estava criado o cinematógrafo. No início do século seguinte, Mèlies abre as portas do discurso cinematográfico para a fantasia e para a ficção científica, em uma tentativa intuitiva de manipular a imagem e de apresentar o ficcional como real. Isto é, a indicialidade nas imagens em movimento antecede o cinema narrativo, uma vez que as fotografias que eram usadas nos experimentos de Muybridge se constituíam em imagens indiciais – exibição de fotogramas seqüenciais, resultantes de diferentes máquinas fotográficas disparadas com gatilho de forma a capturar o movimento em frações iguais de tempo, como no caso do estudo sobre o galope do cavalo. O que Mèlies realizava era uma série de trucagens e efeitos especiais, com uma proposta de desenvolver um “ilusionismo” no cinema a partir do recurso da montagem cinematográfica. Nesta prática, tentava misturar suas imagens indiciais – as filmagens em estúdio – com imagens não indiciais – desenhos, esculturas, elementos cenográficos – a fim de gerar uma imagem de fantasia, que o espectador tomaria como “real”, algo que aconteceu e que foi registrado pelo cinematógrafo. No cinema essa objetividade equipamento técnico ou o aumento do traço de realidade se acentuaria pela introdução do movimento e, conseqüentemente, do tempo. (BARBOZA, 1996)

⁶ O fenaquitiscópio, que em grego quer dizer “espectador ilusório”, é um dispositivo que foi desenvolvido pelo físico belga Joseph Plateau (1801-1883) para demonstrar a sua teoria da persistência na retina, em 1829. Pouco depois da sua invenção, Plateau descobriu que eram necessárias 16 imagens para se criar a ilusão de movimento, o que influenciou os primeiros cineastas a usar 16 fotogramas por segundo para as primeiras películas.

A ideia da relação de um referente com o índice teve destaque com surgimento da fotografia, vista como um meio isento, instantâneo, automático e objetivo de captura. Vamos percorrer quase um século e fazer uma relação das teorias de Benjamin (BENJAMIN, 2010), escritas na década de 30, e de André Bazin (BAZIN, 2010) escritas no final dos anos 50, com a teoria proposta por Barboza (BARBOZA, 1996) sobre a indicialidade na década de 90 e com a análise dos dispositivos técnicos, chamados de “máquinas de Imagens” por Dubois (DUBOIS, 2004) na década seguinte. A crença na objetividade fotográfica está bem clara no texto de Bazin *A ontologia da Imagem Fotográfica*. O autor fala sobre o traço de realidade, presente tanto nas imagens fotográficas quanto cinematográficas. A fotografia liberta o olhar do observador das características humanas proporcionando novas possibilidades de visão. André Bazin atribui a inovação da fotografia à captura do momento, uma vez que no seu surgimento sua qualidade de representação a cores do referente era ainda inferior à pintura.

O fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside na simples perfeição material (a fotografia permanecerá por um bom tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas em um fato psicológico: a completa satisfação do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica na qual o homem é excluído. A solução não está no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 2010, p.12)

Isto é, a captura da imagem por uma máquina que exclui a participação do homem, na qual não há a interferência da técnica ou da memória do artista plástico se caracteriza então como um diferencial o qual ele denomina objetividade essencial:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside na sua objetividade essencial. Portanto, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano se chama “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação, nada se interpõe senão outro objeto. [...] A personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, orientação, a pedagogia do fenômeno. (BAZIN, 2010, p.13)

Esta objetividade essencial resulta em uma característica que diferencia a fotografia da pintura: o traço de realidade ou, em outras palavras, a presença obrigatória do referente no momento da elaboração da imagem, gerando a crença de que o fato representado, o modelo realmente existe – ou existiu, e esta existência resulta em uma transferência de realidade para a sua reprodução.

Esta gênese automática perturba radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere uma dose de credibilidade ausente de toda obra pictural. Indiferente às objeções do nosso espírito crítico nós somos obrigados a

acreditar na existência do objeto representado, efetivamente re-presentado, presente no tempo e no espaço. A fotografia é beneficiada de uma transferência de realidade da coisa sobre sua reprodução. (BAZIN, 2010, p.13)

Benjamin (2010) também fala sobre a relação do surgimento da fotografia como tendo sérios impactos na arte e na percepção de uma maneira geral. No texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, ele aponta que

pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 2010, p.167)

Sobre a relação com a autenticidade, o traço de realidade presente, ele cita que, mesmo na reprodução mais perfeita, a obra de arte perde o seu aqui e agora. Apontado como o conteúdo de sua autenticidade, o aqui e agora escapa à reprodutibilidade técnica por dois motivos:

Relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva [...] mas não acessíveis ao olho humano. E pode também, graças a procedimentos como a ampliação e a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. [...] A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 2010, p. 168)

A máquina de fotografia passa então, de acordo com Benjamin, a atuar como uma prótese que amplifica as capacidades estéticas da visão; sobre o cinema, a condição de autenticidade, o traço de realidade passa por outro crivo:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória, por que a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (BENJAMIN, 2010, p.172)

Neste ponto temos que atualizar o pensamento de Benjamin. Na época em que ele viveu, no início do século XX, realmente a produção de um filme era muito cara. Hoje em dia, o cinema continua sendo caro – ou pelo menos o cinema comercial, *blockbuster*, cinemão, elemento da indústria cultural pregada pelos seus colegas da Escola de Frankfurt. Mas o

desenvolvimento e posterior popularização do vídeo, assim como o surgimento e crescente popularização da informática e recursos computacionais criam a possibilidade de se produzir “vídeos caseiros”, e o surgimento da figura do *prosumidor*⁷, elemento fundamental em uma rede de produtores e consumidores.

À luz dos conceitos de Foucault, Deleuze e Guattari, o texto de Benjamin aponta que as técnicas de reprodução também passam a operar nos processos de subjetivação, isto é, a evolução e popularização destas técnicas são responsáveis por mudanças na maneira de perceber o mundo, e de se perceber também. “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.” (BENJAMIN, 2010, p.169)

Com a invenção da fotografia, a tecnologia de reprodução de imagens dá mais um passo, com reflexos na sociedade. A primeira relação que Benjamin (2010) faz é sobre o valor de culto e o valor de exposição: o valor de culto são as imagens a serviço da magia, o uso ritualístico da obra de arte. As pinturas dos animais nas cavernas de Lascaux foram feitas para que os deuses as vissem e entendessem o recado, não para ser exibidas. Este valor permanece até hoje, tendo como exemplo as imagens de oratório. Com o tempo, a obra de arte foi se liberando do seu uso ritual e passando a ter um uso estético, um valor de exposição. Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, o valor de culto é superado pelo valor de exposição, sendo o retrato o último reduto do valor de culto. A reprodução em escala industrial acaba com a aura da obra de arte: mesmo preservando intactas as suas características, a reprodutibilidade técnica desvaloriza o aqui e agora da obra de arte - a presença do objeto único, a sua autenticidade - e o valor de culto começa a recuar em detrimento do valor de exposição. Podemos observar uma relação no pensamento desses dois autores: o que Benjamin chama de valor de culto, Bazin relaciona à religião, à transcendentalidade; assim como o valor de exposição e a aura encontram um paralelo respectivamente na crise espiritual e técnica por que passou a arte no séc. XIX. Tanto no caso de Bazin quanto de Benjamin, existe um referente, um traço de realidade que vai garantir que havia um modelo material na hora em que a fotografia foi tirada, ou que a pintura foi realizada. É essa a grande diferença: A questão do *grão de realidade* (BAZIN, 2010). Com a imagem digital, elimina-se a certeza deste traço de realidade. Na verdade, tudo está ligado à presença ou não do referente, e da realidade das imagens.

Em seu livro *Du photographique au numérique* (1996) Pierre Barboza aponta que a informática quebra o elo da imagem com seu referente, fechando o parêntese indicial. O

⁷ Aquele que produz o que consome.

surgimento da fotografia foi responsável pela abertura do parêntese, isto é, pelo princípio da indicialidade nas imagens (provocado pela objetividade essencial da câmera segundo Bazin, pela reprodutibilidade técnica segundo Benjamin). Vale lembrar a maneira de se denominar a imagem digital e a fotográfica em francês, língua em que foi pensada e escrita grande parte da teoria da indicialidade na imagem: enquanto a imagem fotográfica se traduz por *image photographique* (imagem escrita pela luz), a imagem digital se traduz por *image numérique* (imagem escrita pelos números).

1.4.2 Equipamentos tecnológicos e Intencionalidade técnica

A *intencionalidade* é um conceito filosófico conhecido desde a escolástica, ligado à consciência em que esta é dirigida a, ou sobre algo. No fim do sec. XIX, a fenomenologia de Edmund Husserl apura o conceito de intencionalidade, defendendo que a consciência é sempre consciência de alguma coisa, intencionalidade é aquilo que a consciência coloca na coisa, definindo-a. Pierre Barboza (1996) fala sobre o conceito de intencionalidade no seu projeto indicial:

Normalmente, “a intencionalidade” refere-se a uma atitude psicológica para um projeto assim como o comportamento adequado para sua realização. O conceito de intencionalidade lembra que um signo é o resultado de uma vontade que se traduz em ações. É em primeiro lugar a consciência que se manifesta intencionalmente, mas na tradição fenomenológica, não é separável dos atos a que leva. Na intenção, há nidificação de consciência, das ações e o significado é ao mesmo tempo referido e produzido. (BARBOZA, 1996, p.35)

No caso da tecnologia audiovisual, a intencionalidade acontece de duas maneiras: subjetiva, quando se relaciona ao operador do dispositivo técnico; e objetiva, quando diz respeito ao dispositivo utilizado. A primeira é fruto da intenção do diretor ou realizador na escolha de determinado plano e seus elementos constituintes (enquadramento, som direto, iluminação, elementos de cena), assim como no motivo da imagem (narrativo ou sensorial); a intencionalidade objetiva se deve ao dispositivo técnico utilizado, sua sensibilidade a cores, níveis de iluminação, relação de aspecto da imagem, resolução, etc.

Além dessa relação de objetividade/subjetividade, as técnicas digitais de produção de imagens (em movimento ou não) fizeram surgir novas questões quanto à classificação das imagens. Aqui vale distinguir as imagens de representação, como a pintura e o desenho, das

imagens de reprodução: no que diz respeito à captação, nas imagens de reprodução o referente é registrado de maneira automática e instantânea de forma analógica por um sistema ótico; no caso das imagens digitais, estas se diferenciam das imagens químicas e eletrônicas, pois o registro e armazenamento são feitos em códigos binários, e códigos binários são linguagem. Na verdade, a imagem digital é a linguagem transformada em imagem. Esta imagem digital numérica se aproxima mais do símbolo do que do índice ou ícone: para a visualização, o código numérico – ou linguagem – recupera a relação de não similitude da linguagem com seu referente através de um processo gráfico operado por um dispositivo técnico. A questão merece uma análise mais apurada quanto à indicialidade, pois a sequência numérica pode ser manipulada livremente, tirando a necessidade da presença do referente, o que acaba com a indicialidade da imagem, ou com a ideia de traço de realidade.

Phillipe Dubois (2004) analisa a evolução dos diferentes equipamentos tecnológicos e da estética da representação seguindo três eixos transversais: maquinismo-humanismo, semelhança-dessemelhança e materialidade-imaterialidade da imagem. Em uma análise maquinista-humanista, o surgimento da fotografia leva os equipamentos de pré-figuração – que não chegavam a gravar a imagem sobre um suporte ou quando era devido à intervenção de um pintor ou desenhista – a uma segunda fase em que “*a imagem se faz sozinha segundo o princípio de uma gênese automática, da qual o homem estaria praticamente excluído.*” (DUBOIS, 2004, p.40). A semelhança-dessemelhança faz com que a fotografia traga um ganho de analogia sobre os equipamentos precedentes, de ordem ótica e ontológica. A imagem obtida de modo maquinista e automático é mais “verdadeira” que um desenho feito à mão, e passível de intervenção do artista, por exemplo. “*A lógica do vestígio (ou índice, de acordo com Peirce) prevalece sobre o da mimese (o ícone).*” (DUBOIS, 2004, p.51). Nesta transição, a materialidade é prejudicada, pois a imagem fotográfica achatada em uma superfície de impressão perde em relevo e materialidade tátil para a pintura. Percebemos que o parêntese indicial tal qual proposto por Barboza (1996) se fecha na transição entre a quarta e a quinta fase do processo, na passagem do equipamento de vídeo com suas maquinarias de exposição e transmissão ao equipamento digital, chamados pelo autor de imagem televisual e imagem informática respectivamente.

A maquinaria que se introduz aqui é extrema. Ela vem não apenas se acrescentar às outras (como era o caso das máquinas de captação, inscrição, visualização e transmissão), como também, por assim dizer, voltar ao ponto de partida e refazer, desde a origem, o circuito da representação. [...] é o próprio referente originário que se torna maquinista, pois é gerado por computador. (DUBOIS, 2004, pg.47)

Nesse caso, a relação semelhança-dessemelhança, ou mesmo o traço de realidade perde o sentido, pois sem representação nem referente, o equipamento deixa de reproduzir o mundo material para gerar sua própria realidade. A questão da semelhança com o real neste caso é estética, não técnica. Quanto à materialidade, o processo de desmaterialização atinge o seu máximo.

A imagem de computador é comparável à imagem eletrônica do vídeo (tela fosforescente, varredura de uma trama por um feixe de elétrons etc.) [...] é uma imagem puramente virtual, se limitando a atualizar uma possibilidade de um programa matemático, e se reduz em última análise a um sinal, uma seqüência de algarismos. (DUBOIS, 2004, p.64).

Esta desmaterialização já ocorria na imagem do vídeo, formada por um sinal elétrico que, quando armazenado, não é visível na superfície da fita magnética e só pode ser visualizado na forma de ondas em um osciloscópio. Ainda podem-se encontrar resquícios de indicialidade no vídeo digital, já que a captura é sempre analógica, dependendo de um referente material. No entanto, logo a seguir, essa mesma imagem é digitalizada e salva na memória da câmera. Portanto, a imagem capturada pelo equipamento de vídeo digital na presença do referente de maneira instantânea e automática, com as suas características preservadas na reprodutibilidade técnica, sem manipulações e alterações revela duas camadas – ainda que superficiais – de intencionalidade: na “objetividade” da captura pelo equipamento e na reprodução pela intencionalidade do operador em preservar intacto o conteúdo capturado de maneira instantânea e automática.

Situamos a nossa pesquisa no campo das imagens indiciais, pois o equipamento de captura de imagens em movimento a que nos referimos ao longo do texto – a câmera de vídeo – guarda uma camada de indicialidade, pois ainda que a imagem possa ser registrada de maneira digital *não-indicial*, a captura das imagens não dispensa o referente, modelo a ser filmado e que é o índice de uma presença que vai garantir o traço de realidade daquela imagem.

1.4.3 Conceitos e abordagens sobre as técnicas audiovisuais

A relação que o operador – no nosso caso o estudante – tem com o equipamento pode ser atribuída à relação do equipamento com a intencionalidade. Durante o período de desenvolvimento desta pesquisa, a abordagem do audiovisual objetivava não interferir na relação do aluno com o equipamento de uma maneira positivista, com conteúdos prontos e uma receita de bolo infalível para a produção de filmes. Ao invés de se apresentar esta receita de bolo com práticas que objetivam um resultado plástico ideal, no qual os alunos não se apropriam dos conceitos e unicamente reproduzem um clichê apresentado, o objetivo deste trabalho é o de apresentar o audiovisual como um instrumento – mais que uma simples ferramenta – em que cada realizador vai fazer um uso diferenciado, se adaptando às suas necessidades e objetivos. Esta utilização do audiovisual pressupõe a observação de quais os recursos estarão disponíveis na escola em questão, desde o computador pessoal dos alunos e seus telefones celulares até escolas com laboratórios e estúdios dedicados a esta prática, entre suas várias combinações.

Para a pesquisa aqui apresentada se escolheu o emprego da classificação apresentada por Gilles Deleuze em seus dois livros sobre cinema – escritos na década de 80. Ele apresenta outra maneira de se classificar os planos e a montagem, que respeitam a sua dimensão imaginária e conceitual, sem as sujeitar a uma utilização técnica relacionada a um clichê: De acordo com o pensamento de Deleuze, a imagem em movimento se distingue da imagem-movimento,

uma imagem-movimento é uma imagem relativa e dinâmica que não só pensa as relações entre as coisas (e os seus movimentos) dentro de um conjunto fechado (o enquadramento) como se esforça por pensar as relações desses conjuntos entre si, e de todos eles perante uma totalidade que, por definição, permanece Aberta (o papel da montagem). (GRILO, 2010, p.31).

Desta maneira, apresentamos o plano como uma unidade que exprime a situação intermediária entre a parte e o todo através da imagem-movimento, determinada por dois conceitos: de movimento relativo entre as partes de um conjunto determinado e de movimento absoluto no qual a imagem se assume como um corte móvel de uma totalidade em mudança. A imagem-movimento se apresenta em três tipos: imagem-ação, imagem-afecção e imagem-percepção. A montagem, por sua vez, se apresenta como um meio que possibilita a mudança

de regime de percepção, entre montagens perceptivas, ativas e afetivas, “o lugar onde o todo toma forma e adquire uma qualidade que, por sua vez, qualifica as imagens. [...] a montagem é o lugar em que cada filme determina o seu centro de percepção.” (DELEUZE, 2010, p.38). Na abordagem Deleuziana, a montagem é a determinação do Todo da imagem, alcançado através de técnicas de corte (edição) e de criar continuidades (COLMAN, 2011 p.55), sendo responsável pela criação dos diferentes tipos de imagens-movimento. Deleuze observa três formas de montagem, em quatro tendências principais: a alternâncias de partes diferenciadas, montagem de “dimensões relativas”, e montagem de ações convergentes; nas tendências: orgânica norte-americana, dialética soviética, quantitativa francesa de antes da guerra e intensiva da escola expressionista alemã. Vale ressaltar que estas maneiras de montagem, conjugada com as três formas, resultam em diferentes resultados de imagens-movimento, isto é, subvertem a relação da escala de planos com os resultados narrativos esperados pelas teorias do cinema desenvolvidas anteriormente, principalmente as baseadas no cinema industrial de Hollywood.

Deve-se evitar julgar que a montagem paralela é um dado que está presente em toda a parte, exceto num sentido muito geral, visto que o cinema soviético a substituiu por uma montagem de oposição, o cinema expressionista por uma montagem de contraste, etc. (COLMAN, 2011, p.90)

A citação às técnicas utilizadas, ao longo deste texto, segue a abordagem proposta para os alunos na oficina: a apresentação do audiovisual como uma arte de síntese, presente em diferentes meios multimídia (cinema, TV, computador). A proposta desta abordagem é a de restaurar uma dimensão libertadora dos elementos do audiovisual – notadamente o plano e a montagem – perdidas devido a um engessamento das maneiras de se produzir conteúdos audiovisuais. Esta tendência de se uniformizar o olhar resulta em prejuízos estéticos: de acordo com Grilo

a estabilização de uma nomenclatura que reduz o plano à sua expressão técnica em detrimento da sua dimensão imaginária, é parcialmente responsável pela imposição desta ideologia tecnocrata na prática e na conceptualização do cinema. (GRILO, 2010, p.15)

A escala de planos serve como um exemplo desta limitação imposta visando a uma formatação em torno de determinados clichês; pois “a classificação dos planos se faz hoje segundo uma nomenclatura especificamente técnica de escalas, sem ligar à sua significação”. (GRILO, 2010, p.16)

1.5 O devir câmera

Poderíamos dizer que o devir câmera é resultado da relação dos estudantes com as câmeras de vídeo, com a intencionalidade dos dispositivos técnicos e das novas tecnologias de informação e comunicação de um modo geral. Na introdução deste texto, foi apontado que o devir câmera é a maneira como o estudante se apodera do equipamento e se acopla a ele – mais do que como fazer parte de seu corpo, a câmera e a pessoa viram um só, ciborgue. Mas o que seria o devir?

O conceito de devir surge na filosofia com os pré-socráticos. Este conceito qualifica a mudança constante. O devir, esta mudança que acontece em todas as coisas é sempre uma alternância entre contrários: as coisas quentes esfriam, e as coisas frias esquentam; a realidade, nesta concepção, acontece na mudança, na *guerra entre os opostos*. Heráclito de Éfeso (aprox. 535 a.C. - 475 a.C.) toma como exemplo as águas de um rio, rio este que continua o mesmo, apesar de suas águas continuamente mudarem. Ele traduz a eterna mudança do ontem ser diferente do hoje, “O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje.” Essa concepção se encontrou na virada epistemológica promovida no final do sec. XIX com repercussão nos sec. XX e XXI, embora ainda persista uma noção do Devir como esta alternância sobre contrários. Para a ciência, após a Teoria da Evolução de Darwin, a questão do Devir acaba por tornar-se constituinte de todo o pensar contemporâneo trazendo à discussão a responsabilidade humana na construção do real. No mundo contemporâneo, Gilles Deleuze (2008) desdobrou o significado deste conceito. Este conceito também é trabalhado e utilizado por Foucault:

Quando Foucault admira Kant por ter colocado o problema da filosofia não remetendo ao eterno, mas remetendo ao Agora, ele quer dizer que a filosofia não tem como objeto contemplar o eterno, nem refletir a história, mas diagnosticar nossos devires atuais: um devir-revolucionário que, segundo o próprio Kant, não se confunde com o passado, o presente nem o porvir das revoluções. Um devir-democrático que não se confunde com o que são os Estados de direito, ou mesmo um devir-grego que não se confunde com o que foram os gregos. Diagnosticar os devires, em cada presente que passa, é o que Nietzsche atribuía ao filósofo como médico, "médico da civilização" ou inventor de novos modos de existência imanentes. A filosofia eterna, mas também a história da filosofia, cedem lugar a um devir-filosófico. Que devires nos atravessam hoje, que recaem na história, mas que dela não provêm, ou antes, que só vêm dela para dela sair? (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 135)

É a partir desta concepção que pensamos o devir câmera, como um devir que inventa novos modos de existência imanentes. O papel da filosofia nesta pesquisa é cartografar este devir, entre outros que atravessam a singularidade dos estudantes. Para melhor explicar o conceito de devir, Deleuze toma como exemplo o devir animal:

Os devires animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna realmente outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.18)

Kafka (1883-1924), citado por Deleuze como *autor dos devires animais reais*, traz em sua novela mais famosa *A Metamorfose*, lançada em 1915, um bom exemplo de um devir animal. Mais propriamente, se trata de um devir inseto, devir barata, no qual a metamorfose do protagonista da história vai além da modificação física sendo, sobretudo, uma alteração de comportamentos, atitudes, sentimentos e opiniões:

Devir é um rizoma, não uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se, nem regredir-progredir, nem corresponder, instaurar relações correspondentes, nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a parecer, nem ser, nem equivaler, nem produzir. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.19)

Resumindo, na filosofia pré-socrática o conceito de devir tem um uso como substantivo masculino, com o sentido de significar o movimento pelo qual as coisas se transformam. Deleuze eleva o conceito de devir a um sentido de verbo, exprimindo a ação de vir a ser; tornar-se, transformar-se.

O devir animal é apenas um caso entre outros. Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou progressão aparente: devir-mulher, devir criança; devir animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.63).

Os estudantes – assim como todas as pessoas – são atravessados por vários devires: enquanto assiste a uma aula, um estudante é atravessado por um devir aluno; quando dá explicações da matéria que domina a um colega de classe que tem dúvidas, passa por um devir professor. Logo, o objetivo desta pesquisa se insere no estudo dos devires que são

desencadeados pela relação do estudante com as câmeras de vídeo digital, com a intencionalidade técnica do equipamento, na produção de filmes para a *webTV* da escola na qual estudam. Isto é, quanto mais o estudante sabe lidar com seu equipamento, controlar seus parâmetros, interiorizar os comandos e ajustes de parâmetros, mais sua relação resulta em um devir câmera, no qual o operador e equipamento funcionam como um só; se relaciona à familiaridade com as interfaces entre o operador e o dispositivo técnico que simula e expande as capacidades do olho e do cérebro humano.

2 A PRÁTICA DA CARTOGRAFIA: Apresentação do dispositivo, da máquina abstrata (diagrama) e da máquina concreta (dispositivo).

O segundo capítulo é dedicado à apresentação dos dispositivos que servirão à prática da cartografia nesta pesquisa: o grupo de produção composto por estudantes, um canal em uma rede de compartilhamento de vídeos, e um grupo de discussão em uma rede social; esta máquina concreta nos permite atualizar a máquina abstrata, o diagrama que materializa as linhas de visibilidade e enunciação que compõem o dispositivo conjugadas com as linhas de força e subjetividade que dão movimento ao mesmo. Ao analisar o livro *Vigiar e Punir*, de Foucault, Deleuze cita as máquinas abstratas e concretas:

É a isso que Foucault chama uma máquina, abstrata ou concreta (ele falará da máquina prisão, mas falará igualmente da máquina escola, da máquina hospital...). As máquinas concretas são os agenciamentos, os dispositivos bifformes, a máquina abstrata, é o diagrama informal. Em suma, as máquinas são sociais antes de serem técnicas. Ou melhor, existe uma tecnologia humana antes de existir uma tecnologia material. Sem dúvida que esta última desdobra os seus efeitos em todo o campo social; mas para que ela própria seja possível, é preciso que os instrumentos, que as máquinas materiais tenham sido primeiramente selecionadas por um diagrama e assumidas por agenciamentos. (DELEUZE, 1987, p.65)

Este capítulo então vai falar sobre as máquinas abstratas e concretas, sociais antes de serem técnicas, conversando com o grupo de produção da oficina de vídeo. Na segunda parte deste capítulo, vamos acompanhar o dispositivo “oficina de vídeo” em funcionamento, para conhecê-lo melhor e podermos ter maiores referências para analisar o devir câmera que perpassa o grupo de estudantes envolvidos no projeto.

2.1 A Máquina concreta: o dispositivo “Oficina de Vídeo”

O dispositivo que irá se constituir como nosso campo de experiência já se encontrava em andamento quando iniciamos nossa pesquisa: a oficina de produção de vídeo em um Centro de Educação Tecnológica, com alunos do ensino médio, técnico e de graduação que se institucionalizou nos últimos meses de 2011 junto à TVCEFET e que reuniu um grupo de discussão em uma rede social, com fotos, textos, projetos e vídeos, um canal em uma rede de

compartilhamento de vídeos, hoje com mais de 100 postagens, e 30.000 acessos até a presente data.

O projeto TVCEFET teve início nos anos 90 e tem como objetivo desenvolver vídeos com os alunos da instituição atuando nas diversas fases da produção audiovisual, da elaboração de projetos e roteiros à exibição. Vale lembrar o histórico desta centenária instituição de ensino profissional: surgida oficialmente em 1909, a partir de um decreto do então presidente da república Nilo Peçanha, a Escola de Artes e Ofícios era destinada a “levar a educação aos desvalidos da sorte e do trabalho”, apresentando um conceito de cultura que fazia referência à “cultura valor”⁸. A instituição visava a formação de mão de obra para o trabalho qualificado. Com o passar dos anos e as eventuais mudanças de nome e graduais mudanças de objetivos – Escola Técnica Nacional, ETCSF, até sua transformação em Centro Federal de Educação Tecnológica no ano de 1978 – hoje a instituição CEFET-RJ atende cerca de 10000 alunos, em 8 campi localizados no estado do Rio de Janeiro, com cursos que vão do Ensino Médio-Técnico à pós-graduação. Ainda que ofereça cursos de Mestrado e Doutorado, a maior parte dos alunos é composta por estudantes do médio-técnico e dos cursos de graduação, e nas disciplinas do currículo básico – neste caso o Ensino Médio – é possível encontrar professores com diferentes abordagens, que se refletem em seus planos de aulas: nos extremos os que valorizam a formação que trata com igual importância as disciplinas da área de humanas como História, Geografia, Filosofia, Sociologia, e os que valorizam a formação para o mercado de trabalho, dando maior importância para as exatas como Física, Matemática e Química, ainda que o projeto político pedagógico da instituição aponte para o primeiro caso.

No início da década de 1990 a instituição recebeu um grupo de professores e uma série de equipamentos de produção de vídeo provenientes da *Fundação Educar* (que por sua vez veio do *Mobral*), órgão extinto na gestão do presidente Fernando Collor. Estes servidores e equipamentos foram o embrião da Divisão de Mídia Educacional, que surgiu como um laboratório de Rádio e TV atendendo o curso de Telecomunicações. Por anos o setor conta com um grupo de alunos – e sempre foi um espaço de convergência dos estudantes – responsável pelas produções de vídeo e operação dos equipamentos. Experiências pioneiras de audiovisual na educação artística ocorreram ainda neste final de século XX, com a produção de curtas, documentários e vídeos de um minuto, inspirados no Festival do Minuto⁹.

⁸ Ver capítulo 1

⁹ Desde 1991, o Festival do Minuto trabalha com a seleção de imagens em movimento – de amadores e profissionais – para o exercício da síntese em trabalhos com duração máxima de 60 segundos. O Festival do

Mais adiante, a instituição participou da elaboração do canal universitário – atual canal 16, com alguns professores do CEFET-RJ junto de outras universidades como a UERJ que coordenava o processo – participando da elaboração do primeiro estatuto e diretrizes, ainda que não tenha participado efetivamente com produções de TV na grade do canal.

Atualmente o projeto TVCEFET operacionaliza sua produção em meio digital, através de hospedagem no *Youtube* e divulgação nas redes sociais. O ambiente conta com uma média de seis alunos que ficam aproximadamente dois anos participando das oficinas. As produções giram em torno de três programas de TV produzidos com regularidade (um programa de reportagens, um “povo-fala” e um programa de previsão do tempo), da cobertura de eventos e de alguns vídeos que os alunos produzem isoladamente, como é o caso de tarefas em vídeo para alguma disciplina do currículo ou ainda experimentações e programas-piloto. O conhecimento sobre a operação dos equipamentos e produção dos programas se dá de forma empírica, com os alunos mais antigos no programa de estágio – naturalmente os mais experientes – passando suas “técnicas” aos recém chegados no grupo de produção. Os filmes são gravados com três câmeras profissionais e eventualmente com dispositivos portáteis. Aqui entendemos como câmeras profissionais as que têm controles separados para o ajuste de seus parâmetros como o foco e o diafragma, e como dispositivos portáteis as câmeras de vídeo dispostas em telefones celulares e câmeras de fotografia na função filme (com o passar dos anos, a divisão de mídia foi acumulando câmeras atualmente fora de uso, como cabeças de câmera com triax, VHS, Super 8, e gravadores e ilhas de edição U-Matic, VHS e Hi-8). As cenas capturadas são editadas em computadores equipados com software específico de edição de vídeo, sendo utilizados programas auxiliares para manipulação de fotos e computação gráfica.

Minuto foi o pioneiro no formato minuto no mundo e é hoje o maior festival de vídeos da América Latina, tendo inspirado a criação de Festivais do Minuto em mais de 50 países. Hoje, online, o Festival tem mais de 50 mil usuários cadastrados em seu site e diversos temas com premiações todo mês. Em mais de duas décadas de existência, o Festival do Minuto recebeu mais de 30 mil trabalhos provenientes de diversos países, e esse número continua crescendo a cada dia.

2.1.1 A Grade de Programação

O povo-fala¹⁰ “*Se Liga Aí*” foi inicialmente concebido para discutir temas transversais à educação, e como primeiros treinos para os operadores de câmera, uma vez que o programa, quase que na sua totalidade, é composto por um mesmo enquadramento. O plano próximo é concebido como proposta para a maior parte dos planos; em uma análise sobre a técnica de fotografia, nota-se que a distância focal e o zoom permanecem quase os mesmos nos planos, variando apenas a abertura do diafragma e o balanço do branco (Figura 4). Esta abordagem segue a proposta de se dividir um problema maior em dois menores: coloca-se uma ênfase no controle da luz, ficando o controle da profundidade de campo para outro momento, ainda que os dois guardem estreita relação.

Figura 4 – Se Liga Aí



Fonte: http://youtu.be/eul_8wOSChc

A “cabeça” do programa - na qual um apresentador delimita o tema e propõe uma questão, ou ainda se produz um sketch que cita ainda que superficialmente o tema - se apresenta como campo aberto à experimentação com a câmera e a edição, uma vez que não tem um formato fixo a ser adotado como modelo. Nota-se aqui uma relação estreita entre o devir-câmera e o domínio das técnicas de edição, pois saber as possibilidades de montagem influenciam a escolha de quadros e planos. (Figura 5)

¹⁰ *Povo-fala*, também chamado de *vox populi*, é a entrevista feita com várias pessoas – uma de cada vez – que repercutem determinado assunto. Estas entrevistas, geralmente realizadas na rua ou em espaços públicos, objetivam perguntar para as pessoas que passam o que elas acham de um assunto, sobre o qual elas não são especialistas e muitas vezes têm o mínimo conhecimento.

Figura 5 – Cena da cabeça do programa



Fonte: <http://youtu.be/IIOSeF28VvY>

O segundo programa é o de previsão do tempo, e que tem uma utilização mínima da câmera de vídeo, ao utilizar parâmetros técnicos constantes, pois é gravado sempre com as mesmas condições de luz e distância focal, e em um ambiente controlado que é o estúdio. (Figura 6). O mesmo quadro, com ajustes pré-ensaiados, presta-se a facilitar ao estudante a prática de fazer um *checklist*: mesmo que as condições técnicas se mantenham sempre constantes, nas condições previsíveis proporcionadas por um estúdio, a câmera utilizada pode vir de outra produção, na qual os parâmetros foram ajustados para outras condições que não àquelas do estúdio.

Figura 6 – Programa de previsão do tempo



Fonte: <http://youtu.be/nFx1gmTupNk>

A previsão do tempo propriamente dita, isto é, o conteúdo do programa, é feito pela coordenação do curso técnico em meteorologia, num trabalho de colaboração entre os professores e os alunos do curso técnico em meteorologia com a equipe da oficina de vídeo.

Os alunos e estagiários cuidam da adaptação para o formato vídeo, contando com cartelas de computação gráfica e mapas em *Chroma-key*.

O Programa “*CEFET Repórter*” é a culminância do devir câmera no que se trata de programação institucionalizada, de programação feita sob demanda. Os planos do programa são variados, constando de entrevistas em enquadramento similar ao povo-fala, já treinados em outro programa, e de planos gerais do evento e planos-conjunto de participantes. (Figura 7)

Figura 7 – Cena do programa Cefet Repórter



Fonte: <http://www.youtube.com/user/WEBTVCEFETRJ/videos>

O programa é composto por reportagens feitas em sua grande maioria por encomenda, a fim de cobrir os diversos acontecimentos na comunidade acadêmica: feiras de tecnologia, eventos culturais, etc. A abordagem é um tanto formal e a edição final se apresenta com um cuidado e censura maior que as demais produções. Quanto maior o devir câmera do aluno-produtor, mais liberdade para fazer imagens, naturalizar o processo; mas mesmo assim ainda se percebe uma resistência sobre a inovação e experimentação em quadros, fazendo-se a opção por uma fotografia mais formal.

2.1.2 Rizomas (a rede social)

Estes vídeos produzidos pelos alunos se apresentam como um rico material para se estudar os processos de produção de subjetividade que estão presentes nos diferentes momentos, da elaboração dos roteiros e de pautas à fruição do material produzido, passando pelos enquadramentos e escolhas de edição. Um “dispositivo dentro do dispositivo” que

propicia a cartografia deste processo são as postagens em um grupo numa rede social: o espaço virtual coletivo se torna um campo de troca de ideias e impressões, no qual os estudantes enunciam suas concepções e impressões (Figura 8). Neste ambiente contribuem os estagiários e ex-estagiários, professores, e algum eventual colaborador externo.

Figura 8 – O grupo de discussão



Fonte: Grupo do Facebook

O grupo de discussão é fechado, isto é, só participa quem é convidado por um integrante. Um acordo tácito entre eles determina que só participa quem faz parte da produção dos programas, uma vez que a participação de pessoas poderia produzir ruídos, interferências, já que os tópicos e comentários passariam a abordar outros temas que não unicamente os relativos ao processo de produção. No recorte feito para a análise cartográfica, o grupo oscilou entre 15 e 16 integrantes: dois servidores, quatro alunos do médio-técnico, dois da graduação, seis ex-alunos, um “aluno-visitante”, e um servidor de outro CEFET, que desenvolve trabalho semelhante. Outro grupo da rede social destinado ao Ensino Médio-Técnico tem eventuais discussões que foram de nosso interesse, assim como durante algum tempo os integrantes da oficina mantiveram um grupo virtual para a produção do programa de meteorologia.

2.2 A Máquina abstrata: Diagrama (movimentos-funções no funcionamento do dispositivo cartográfico)

Recorrendo ao conceito apresentado no capítulo 1 sobre o funcionamento do dispositivo, vamos analisar os movimentos-funções do dispositivo “oficina de vídeo” para poder “desenrolar” as linhas de força, subjetivação, visibilidade e enunciação, que compõem o dispositivo e proporcionam a elaboração do diagrama da máquina abstrata. O movimento-função de referência se dá na produção das atualizações dos programas na web TV, com uma periodicidade definida. Embora não cumpridas à risca, os agenciamentos em torno da produção dos vídeos fazem o dispositivo funcionar regularmente. O movimento-função de explicitação das linhas de enunciação, de visibilidade e de subjetivação se dá ainda na fase de pré-produção, quando são definidos os temas dos episódios (linha de enunciação, atualização de dizíveis) e na definição da equipe de produção (linha de visibilidade, atualização material). A elaboração dos roteiros e das perguntas traz à tona linhas de enunciação e de visibilidade, territórios existenciais nos quais os estudantes produtores definem a sua posição, a sua abordagem, o seu ponto de vista acerca dos temas abordados passando pelo processo de subjetivação.

Ao colocar esta programação em campo, na etapa seguinte de produção, os estudantes se deparam com outras opiniões e abordagens sobre o assunto em questão, com linhas de força que causam movimentos que resultam em outros agenciamentos; assim se dá quando os conteúdos são publicados na internet e recebem comentários de toda natureza, em uma segunda interação desta vez por intermédio das redes sociais na *web*, revelando linhas de subjetivação. Estas duas etapas – filmagem e exibição – delineiam o movimento-função de transformação-produção, ajustando e ampliando os territórios existenciais, as experiências dos envolvidos no processo. As linhas das quatro principais dimensões do dispositivo, junto das demais linhas que possam ser reveladas no decorrer da pesquisa compõem o dispositivo em todo o tempo, ao longo dos três movimentos-funções. Ainda que no segundo momento – o de explicitação das linhas – as linhas de visibilidade e enunciação se destaquem, as linhas de força e de subjetivação continuam a influir e definir o dispositivo, assim como no terceiro momento, de transformação-produção, as linhas de visibilidade e enunciação podem estar já em estado diferente do inicial em função das forças que atuam no dispositivo.

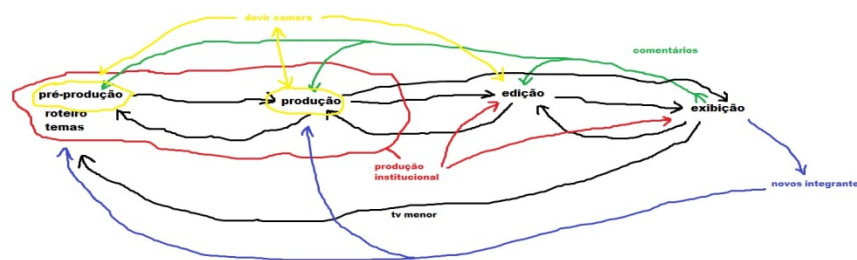
Com o dispositivo “oficina de audiovisual” definido como uma produção periódica de programas de TV para a internet, os agenciamentos demandam novas práticas: a produção de

relatórios, o treinamento para o uso dos equipamentos, a manutenção da rede social. Todas estas linhas de força e subjetividade que atuam sobre o visível e o enunciável fazem parte do diagrama, representação material da máquina abstrata que também é a oficina de vídeo. Deleuze fala sobre o diagrama intermediário, de caráter intersocial, em devir:

É um outro diagrama, é uma outra máquina, mais próxima do teatro que da fábrica: outros relacionamentos de forças. Mais ainda, concebem-se diagramas intermediários, como que passagens de uma sociedade para outra: assim o diagrama napoleônico, onde a função disciplinar se conjuga com a função soberana. Todo diagrama é intersocial e está em devir. Ele não funciona nunca para representar um mundo preexistente, produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Ele não é sujeito da história nem está acima da história. Ela faz a história desfazendo as realidades e as significações antecedentes, constituindo outros tantos pontos de emergência ou de criatividade, outras tantas conjunções inesperadas ... Ele duplica a história com um devir. (DELEUZE, 1987, p.59)

Então, vamos apresentar o nosso diagrama: o delineamento das linhas de visibilidade e enunciação juntamente com as linhas de força e subjetividade que compõem o dispositivo “oficina de vídeo” que ocorre na passagem de uma sociedade a outra, ou de novos territórios existenciais da era de pós-mídia, constituindo assim um diagrama intermediário.

Figura 9 – Diagrama da oficina de vídeo



Fonte: O autor, 2013.

As cores remetem aos diferentes estratos do dispositivo, como os integrantes, a demanda institucional, a TV menor como a criação de novos territórios existenciais através do audiovisual, e as fases de produção de um filme. Elas exercem as forças – representadas pelas setas – que tendem a atualizar o estrato e as linhas com quem agem.

A história das formas – arquivo – é duplicada por um devir das forças – diagrama. É que as forças aparecem em toda a relação entre um ponto e outro ponto: um diagrama é um mapa, ou antes, uma sobreposição de mapas. E, de um diagrama a outro, novos mapas são extraídos. (DELEUZE, 1987, p.70)

Esta sobreposição de mapas que compõem o nosso diagrama diz respeito à cartografia dos movimentos-funções que dão vida ao dispositivo: ao longo das fases de produção audiovisual, linhas de força e subjetividade atualizam as linhas de visibilidade e enunciação, a partir de seus diferentes agentes como os alunos, os novos integrantes, a demanda de produção, a criação espontânea de conteúdo e o devir câmera.

2.3 Funcionamento do dispositivo

O movimento função de referência, inicialmente, é o do funcionamento regular do dispositivo “oficina de vídeo”. A rotina de produção dos vídeos apresenta uma constância, articulada entre repetição e variação; a repetição se dá com as práticas estabelecidas nos treinamentos dos membros da equipe, feitos pelos alunos mais antigos, e a variação representa a particularidade de cada integrante do grupo quando precisa resolver problemas, as adaptações e alterações muitas vezes compulsórias nos temas, roteiros, locações, elenco e questões técnicas na produção dos filmes em vídeo. A partir do funcionamento regular da oficina, o segundo momento da prática da cartografia é o de explicitação das linhas que compõem o dispositivo; as linhas de visibilidade, conforme falamos são responsáveis por fazer ver o dispositivo, as linhas de enunciação, por sua vez, são as que fazem falar, a expressão do dispositivo através de suas forças, presentes nos enunciados. A elaboração dos roteiros e das perguntas traz à tona linhas de visibilidade e de enunciação, territórios existenciais nos quais os estudantes produtores definem a sua posição, a sua abordagem, o seu ponto de vista acerca dos temas abordados. Os roteiros dos programas em alguns momentos são feitos colaborativamente, desde a escolha dos temas até a agenda de produção. A postagem abaixo apresenta uma discussão acerca de temas e roteiros para a produção de um novo episódio:

Aluno 1 - Mais uma sugestão para o "Se Liga, Ai!": 12 de outubro se comemora o Dia das Crianças. Vamos questionar os alunos e servidores quanto às brincadeiras

e jogos de infância, à manutenção as amizades de longa data, aos momentos e atividades que as pessoas se divertem atualmente, aos termos infantis que se usavam antigamente, como "bilboquê" e "carniça", dentre outras sugestões. Eu creio que as respostas serão muito bem variadas, a considerar pela presença de gerações bem distintas! O que acham?
5 de outubro de 2012 às 21:52 • Curtir

A sugestão do tema proposto pelo aluno 1 para o episódio do *Se Liga Aí* é lançada ao grupo, com algumas questões a serem propostas quando da realização do povo fala. Ainda que não venha a ter grande aderência, a sugestão de tema leva outros integrantes a manifestarem suas opiniões, entre questões sobre o tema proposto e a sugestão de outros temas:

Aluno 2 - Cara, eu já vi vc postando isso em algumas coisas aqui. Eu não gostei da idéia. Primeiro que gravar sala semana que vem na semana de provas não é muito bom. Segundo, que não achei o tema interessante. 5 de outubro de 2012 às 22:40 • Curtir

Aluno 3 - Realmente, a semana de provas não veio a convir com a idéia... O que eu pretendo fazer é continuar na linha dos 7 pecados capitais. A Ira deve ser a próxima. 5 de outubro de 2012 às 22:42 • Curtir • 1

Aluno 1 - Foi mal! Achei que ninguém tivesse lido. Então, não seja por isso! Vou pensar em outro tema. 5 de outubro de 2012 às 22:42

Aluno 2 - Acho que intercalar um tema livre com um tema de pecado fica bom. 5 de outubro de 2012 às 22:44 • Curtir

Analisando a conversa, percebemos que a ocorrência da semana de provas se mostra como um entrave à produção, e há uma sugestão de outro tema que segue a linha de episódios produzidos anteriormente pelo mesmo grupo. Este momento de discussão sobre a pré-produção do vídeo revela linhas de força que atuam no dispositivo, como o calendário escolar, que delimitam e movimentam as linhas de visibilidade e de enunciação e movimentam o dispositivo.

Aluno 1 - Já falamos de "inveja". Sugestão: Vamos falar de "ira"?
6 de outubro de 2012 às 09:20 • Curtir • 1

Aluno 2 - Cara, é o comentário do Aluno 1
6 de outubro de 2012 às 12:33 • Curtir

Aluno 1 - Não tinha atualizado o post! Logo, não li o comentário do Zero-um! 6 de outubro de 2012 às 13:00 • Curtir

Eu - Falar de dia da criança também pode dar um bom episódio dependendo das entrevistas. O chato é a semana de provas no meio. 6 de outubro de 2012 às 18:47 • Curtir • 1

Aluno 4 - Pergunta p'ras pessoinhas do médio e técnico, se elas ainda ganham presente. 7 de outubro de 2012 às 09:09 • Editado

Surpreendentemente, o calendário de provas da turma, que se apresentou como um obstáculo e se revelou como uma linha de força que delimita a atuação do dispositivo dá lugar a uma linha de subjetivação quando este obstáculo inicialmente identificado passa a constituir o tema de um novo episódio: após elaborar um tema proposto e se acenar com outra possibilidade de tema, no momento em que o grupo se presta a programar o início da produção um novo tema se revela e se estabelece como prioridade: a produção de um episódio com o tema “semana de provas”. Esta linha de subjetivação em perceber que o obstáculo para a produção do episódio seria um tema em que todos os alunos estão pensando ainda que coercitivamente – a semana de provas – que levaria o episódio, se postado logo, a ter uma grande audiência, representa o terceiro momento, o movimento de transformação-produção. Outro tópico sobre a definição de temas para episódios do programa *Se Liga Aí* apresenta pistas da colaboração na produção de um episódio:

Aluno 1 – Bem, sobre o tema da Inveja, eu conversei hoje com o Zero-dois e Zero-três, pra pensarmos em uma cabeça e em uma forma de gravar. Provavelmente na semana que vem gravaremos isso, e conforme for, daremos prosseguimento 13 de setembro de 2012 às 14:45 · Curtir

*Aluno 4 - Quanto às eleições? Já tem uma data pra gravação?
20 de setembro de 2012 às 02:01 · Curtir*

Aluno 5 - Amanhã não tem se liga ai de anos 60 então partiu eleição

Ao fim da discussão, o grupo decidiu-se por se gravar outro episódio, com tema já definido, e a elaborar mais o tema inicial proposto. O movimento-função de transformação-produção aconteceu nesta fase de pré-produção do programa: com a produção dos episódios do programa feita de forma colaborativa, e com os alunos definindo os temas e perguntas para um roteiro aberto, a equipe neste caso se decidiu em fazer outro episódio com roteiro já definido ao invés de se decidir a “forma de gravar” através de postagens ou de reunião sobre novo tema e cumprir o prazo estipulado para a produção de um novo episódio. Esta produção audiovisual é posteriormente analisada e comentada pelos colegas: em um documento criado no grupo para concentrar as sugestões e encaminhamentos acerca da produção do programa *Se Liga Aí*, a análise do aluno recai sobre aspectos técnicos.

Aluno 1 – As entrevistas p'ro Se Liga Aí não estão boas, em termos técnicos. Grande parte do material (90%) tem problemas de foco, íris, branco, enquadramento, isso quando os problemas não vêm em combo duplo ou triplo. Tem umas entrevistas que vocês gravaram hoje com o rapaz da Turma Cidadã, que estão ridículas. O cara tá com um braço vindo do além, segurando o microfone. Enfim, tá fugindo muito do padrão de qualidade. E tem outras entrevistas que estão MUITO boas. Mais cuidado na hora de gravar, p'ra não ficar "gastando fita"!

III - Gravem um tema de cada vez. Gravou sobre tecnologia? Então edita logo p'ra botar no ar. Aí passa pra outro tema. É uma dica p'ro pessoal não perder o raciocínio, pra construir o discurso no vídeo, quando for editar. 13 de setembro de 2012 às 14:45

Visualizado por 13 curtir 2

Aluno - Corrigindo: o conteúdo não era Se Liga Aí, mas isso não interessa porque o braço vindo do além não se usa em nenhum caso.

11 de outubro de 2011 às 22:09 · Curtir (desfazer) · 1

Eu - E se tiver braço vindo do além no roteiro do filme?

12 de outubro de 2011 às 14:45 · Curtir

Os problemas citados são relativos ao domínio do operador sobre o equipamento de gravação. Os “problemas de foco, íris, branco, enquadramento, isso quando os problemas não vêm em combo duplo ou triplo” que se apresentam em quase a totalidade das produções realizadas por este grupo até então poderiam ser corrigidos com um domínio maior sobre a câmera de vídeo, pelo controle de seus parâmetros. Este aspecto se relaciona com o devir câmera em sua plenitude, quando o ajuste de tais parâmetros se dá de forma intuitiva e eficaz. Mesmo o comentário tendo sido feito a um povo-fala realizado em outro programa que não o *Se Liga Aí*, o aluno estende o seu efeito ao programa em questão, e sugere a existência de um “padrão de qualidade” da equipe de produção, que recai sobre aspectos técnicos e sobre parâmetros subjetivos, como o enquadramento e o “braço vindo do além”. Ao fim, acrescenta sugestões sobre a organização da gravação para otimizar a construção do discurso na edição. No tópico analisado, notou-se a preocupação do aluno com o devir câmera, com o domínio do operador sobre o equipamento de gravação, como sendo necessário para a produção do vídeo.

Outros temas para produção de filmes são compulsórios, isto é, são demandas institucionais em que a atuação da equipe já é de certa maneira tradicional. Dentre esses temas, podemos citar as formaturas – muitas vezes com os colegas dos alunos que frequentam a oficina e com eles mesmos se formando – as reportagens e coberturas de eventos – como as feiras de tecnologia, semanas temáticas e eventos culturais – e produções de trabalhos de alunos para disciplinas constantes do currículo, nos diversos níveis de ensino que a instituição oferece. Estes eventos, associados aos programas instituídos na *webTV*, dão o movimento-função de referência à prática cartográfica com o dispositivo, fazendo com que a oficina *TVCEFET* funcione regularmente. Mais à frente neste capítulo veremos como a atuação da equipe da oficina nestes eventos e na realização dos programas dá os movimentos funções de explicitação, ao revelar linhas que compõem o dispositivo, e de transformação-produção, ao se desembaraçar e contornar estas linhas.

2.3.1 Produção dos programas para a *web TV* e exibição nas redes sociais

Seguindo a pista do movimento função de referência na produção da filmagem de uma formatura de uma turma de alunos do ensino médio, em uma dinâmica de produção de

programa ao vivo, a etapa seguinte à filmagem é a captura do material filmado em uma ilha de edição e edição das imagens. Na captura do material proveniente da formatura, foram encontradas dificuldades que levaram a uma linha de fuga central técnica para o processamento do sinal de vídeo quando do não funcionamento da ilha de edição principal, que já estava cabeada, e da utilização de um computador auxiliar para os procedimentos. A pista, que levou ao nível atencional de pouso, relata o lidar com os equipamentos de processamento de imagens.

*Aluno 1 - as formaturas não foram capturadas pq a matrox morreu
8 de abril de 2012 às 17:09 · Curtir · 3*

Aluno 2 - R.I.P Matrox 8 de abril de 2012 às 17:16 · Curtir

Aluno 3 - Meus sentimentos... estando a matrox com morte cerebral, eu preciso do consentimento do responsável para desligar as máquinas, e formatá-la... 8 de abril de 2012 às 17:31

*Aluno 4 - com a matrox no cemitério como capturar as fitas?
8 de abril de 2012 às 22:16 · Curtir*

Aluno 5 - Tem como o VT na Central técnica, pra captura nas gêmeas? 8 de abril de 2012 às 22:16 · Curtir

*Aluno 4 - então quer dizer que com a morte da Matrox nasce a central técnica?!
Kkkkkkkkkkkkkkkkkkkkk 8 de abril de 2012 às 22:19 · Curtir · 1*

O movimento função de explicitação traz à tona linhas de força, que delimitam o campo de atuação do dispositivo “oficina de vídeo”: a dificuldade em se adotar um procedimento devido à falta de manutenção do computador que funcionava como ilha de edição. A necessidade de fazer um novo caminho para que o sinal gravado na fita chegue a outro computador leva o dispositivo a um movimento função de transformação-produção, que amplia o devir câmera na equipe; a saída encontrada foi o desenvolvimento de uma central técnica. A central técnica é onde se reúnem os equipamentos para o processamento e distribuição de sinais de vídeo. No caso da escola em questão, é de onde o sinal oriundo do VT com as fitas vai para o computador que vai editar o filme.

*Aluno 5 – Pergunte isso ao Cara da central técnica: Zero-um... Eu nem mexo, senão ele fica com ciúmes... rs
8 de abril de 2012 às 22:21 · Curtir · 1*

Aluno 4 – vamos colocá-lo lá no recanto e mandamos pra central que manda pra gêmeas 8 de abril de 2012 às 22:23 · Curtir

Aluno 4 – O Zero-um precisa entrar nessa pq só ele entende a central técnica da CCP - Central CEFET de Produções 8 de abril de 2012 às 22:24 · Curtir

Aluno 1 – eu garanto a captura na CT 8 de abril de 2012 às 22:35 ·

A captura na central técnica resolve o problema. É como se, fazendo um paralelo com o caminho dos impulsos elétricos no cérebro, ocorressem novas sinapses para contornar eventuais obstáculos. A experiência de fazer esta primeira formatura conduz o aluno a uma idéia de experimentar com a câmera, e conseqüentemente com o vídeo produto final. Um devir câmera, uma concepção de plano a ser executado em uma nova filmagem da formatura de turmas da instituição, quando o dispositivo voltar ao movimento função de referência.

Aluno 1 – Zero-dois, eu tive uma idéia de fazer um vídeo da minha turma pra formatura que seria meio uma mistura de apresentação de atores em abertura de série com aquele plano sequência do vídeo da 3L mas seria um plano sequência gigantesco. Me lembra de falar sobre isso contigo amanhã. Obs: Estou pensando no vídeo agora porque pra fazê-lo do jeito que eu pensei o câmera vai ter que ser muito bom. 29 de março de 2012 às 22:45 · Curtir

Esta idéia de plano, na visão do aluno, necessita de um operador de câmera “muito bom” para atender seus objetivos. Alguém que entenda a idéia proposta e controle os parâmetros e movimentos da câmera. Nas nossas palavras alguém que também entre em um devir câmera. O aluno já percebe os movimentos funções do dispositivo, no evento “gravação da formatura”: a sua repetição regular – pois em todos os semestres, novas turmas se formam – e leva em consideração linhas de força e de subjetividade nos movimentos funções de explicitação e de transformação-produção, as possibilidades de expressão, limitações, e as possíveis inovações no processo.

O dispositivo “oficina de vídeo” se mostra em movimento constante. Ao colocar a programação desenvolvida pelos alunos em campo, na etapa final da produção, os estudantes se deparam com outras opiniões e abordagens sobre o assunto em questão, com linhas de força que causam movimentos que resultam em outros agenciamentos. As linhas de subjetivação se desenrolam ao analisar os conteúdos publicados na internet, quando recebem comentários de toda natureza, em uma segunda interação desta vez por intermédio das redes sociais na web, se tratando de um movimento função de explicitação. No grupo de produção da TVCEFET, as linhas de força e de subjetividade se cruzam e se explicitam em publicações feitas no grupo de discussão. As linhas de visibilidade, ao fazer ver o dispositivo, se explicitam nas divulgações realizadas por intermédio das redes sociais. Este aspecto de

explicitação mostra que o *Facebook* age como elemento de interface entre a oficina de produção e o público:

Aluno 1 – Galera, há 4 horas atrás eu postei uma divulgação da página de facebook da TV no CEFET médio e técnico. Nada demais, só coloquei um texto bonitinho e falei que é nosso veículo de divulgação. A página já teve 20 novos curtis chegando a 166. Nosso público cresce cada vez mais e isso é muito legal pra TV porque a galera começa a se interessar por essa área da escola. Então, achava legal Aluno 2 ou Aluno 3 publicar no grupo da graduação e os outros em grupos que a galera se interesse tipo grupo do CBNB < Colégio Brigadeiro Newton Braga > já que muitos alunos de lá estudam no CEFET. Porque a gente sempre divulga os vídeos mas nunca a página, e seguindo a página quando publicamos um vídeo novo aparece no feed de notícias.

Ao divulgar as produções nas redes sociais, o grupo da oficina de vídeos se faz ver. O próprio aluno assume a rede social como veículo de divulgação, conseguindo 20 novos espectadores em um intervalo de quatro horas após uma divulgação do canal de vídeos em seu mural pessoal. Já revelando um *devir-nó de rede* quando aponta que o canal de vídeos publica no *feed* de notícias de seus assinantes as novas postagens. Mudando de nível atencional e passando do rastreo para o toque, vamos nos aprofundar na questão da linha de enunciação rede social e analisar o *quê* – na visão do grupo, dialogando *com ele* ao invés de se falar *dele* – seria responsável pelo êxito desta processualidade. Mais à frente outro aluno retoma a discussão sobre a divulgação dos vídeos:

Ex-aluno: Fala aê galera, andei dando uma olhada nos níveis de audiência da página da tv cefet. Fiquei feliz de ver que temos bastante audiência, porém não conseguimos manter um nível alto por muito tempo pela falta de regularidade das postagens. Acredito que nós tenhamos alguns programas de arquivo, que na falta do que postar, pode ser a carta na manga para manter a fidelidade do nosso público. Abraço a todos!

*Curtir • Comentar • Seguir (desfazer) publicação • 27 de setembro de 2012 às 23:48
2 curtiram isso.*

Aluno: Pois é! Na verdade, a ideia, que se Deus quiser será concretizada, é que tenha o programa de meteorologia 3 vezes por semana e um SLA. Ainda estamos tentando buscar essa regularidade. Mas você me lembrou de uma coisa importante que eu tinha que ter postado. Hoje em dia, dentro do CEFET, as pessoas conhecem muito mais a TV. Isso pode ser visto, como vc falou, pelas exibições do canal. E eu estava vendo esses dias, os três últimos SLA estão na média de mil exibições cada. E o programa de meteorologia, se manter a regularidade, vai ser a fonte de consulta de todo cefetiano já que até agora ele não errou uma previsão. 27 de setembro de 2012 às 23:55 • Curtir

O aluno em questão coloca o fato da falta de regularidade na apresentação de novos episódios dos programas ser responsável por não se manter níveis de audiência. Ele fala, em

outras palavras, sobre a importância do movimento função de referência, em se fazer o dispositivo funcionar com regularidade. Outro aluno, que abordou o tema em postagem anterior, responde esta nova postagem atribuindo outro fator à possibilidade de ser visto, a qualidade do programa. Aqui ele aborda um conceito de qualidade ligado à fidelidade do conteúdo, uma vez que tendo previsões do tempo corretas no programa, este fato faria com que as pessoas o assistissem. O movimento função de explicitação do dispositivo revela linhas de subjetividade que apontam para conceitos de qualidade, no que diz respeito ao conteúdo.

Ex-aluno – sim, mas manter a página é muito importante para o marketing. E tendo programas de arquivo, que tem uma produção rápida, visto que os PGMs estão editados, pode dar algo inédito para a tv que é a tal da regularidade. Podemos, dessa maneira chamar a atenção... 28 de setembro de 2012 às 00:02 • Curtir • 2

Aluno 2 – Hoje, o arquivo TV cefet é organizado pelo zero-três. O se liga aí está comigo e o Luciano Melo Dias e meteorologia está com o zero-um. Isso otimiza a produção. E a nossa batalha é manter a regularidade dos programas 28 de setembro de 2012 às 09:32 via celular • Curtir

O ex-aluno concorda com o aspecto de qualidade apontado, mas aponta que a regularidade seria o aspecto mais importante para a visibilidade das produções do grupo. O aluno 2 entra na conversa, apontando que a organização da equipe em separar tarefas entre seus integrantes colabora para se manter a regularidade da produção.

3 DEVIR CÂMERA: o desenrolar das linhas no dispositivo cartográfico

Neste terceiro capítulo, a partir dos conceitos e metodologias apresentados, vamos desembaraçar algumas linhas do dispositivo “oficina de vídeo” que vão apontar o *devir câmera*. A partir de uma atenção flutuante, vamos analisar as linhas de visibilidade, enunciação, força e subjetividade, passando por diferentes janelas atencionais. Vamos fazer referências aos conceitos apresentados nos capítulos anteriores, dialogando com a prática do grupo de produção audiovisual com a finalidade de desenrolar as linhas que compõem o dispositivo para revelar onde e como acontece o devir câmera, em outras palavras, como se dá os diferentes graus de intimidade com os equipamentos de gravação que os estudantes, os integrantes da oficina têm.

3.1 Aspectos técnicos e subjetivos: Qualidade da imagem

Para se analisar as relações dos estudantes com as câmeras de vídeo, temos que nos aprofundar no diálogo com o conceito de qualidade pretendido pelo grupo. A noção de qualidade no que diz respeito aos vídeos e ao manuseio da câmera é explicitada pelos alunos em algumas postagens no grupo da rede social. As linhas de força delimitam o dispositivo, atribuindo fronteiras que apontam para outros caminhos, para a necessidade de linhas de fuga. As limitações e conceitos de qualidade são discutidos a partir da publicação, no grupo, de uma entrevista com o governador do estado do Rio Grande do Sul sobre a programação da TV aberta.

Tarso Genro: "80% do conteúdo de rádio e TV deveria sair do ar" gaucha.clicrbs.com.br – Ao participar da abertura do Fórum da Igualdade, promovido por diversas centrais sindicais na Câmara de Porto Alegre, o governador Tarso Genro voltou a defender a regulação da mídia, pois segundo ele, não há liberdade para circulação de opinião na imprensa brasileira. Ele afirmou que o atual sistema de mídia é composto por monopólios e oligopólios que fazem uma crítica sistemática ao poder público e, que para Tarso, apresentam uma informação ideologizada. Ainda segundo o governador do estado, a maior parte do conteúdo de rádio e TV não atende às exigências previstas na Constituição sobre a necessidade de educar e informar o público. Questionado porque o PT, nos 10 anos que está no poder, não promoveu tais mudanças, Tarso afirmou que isso depende de uma ampla mobilização. Para Tarso, a maior parte dos meios de comunicação promovem a violência, o sexismo e a discriminação. O governador afirmou ainda que hoje existe uma guerra por audiência em que a notícia vira mercadoria e prejudica as funções constitucionais do jornalismo. Ele defendeu que a regulação

da mídia deve proporcionar formas de financiar cooperativas de comunicação que possam passar uma versão mais isenta dos fatos. Tarso nega que a regulação vá resultar em interferência nos conteúdos produzidos nas redações.

Ao analisar a visão do governador com os conceitos apresentados na nossa pesquisa, não há espaço para o surgimento de uma TV menor na imprensa, uma vez que não há tal espaço mesmo para uma “imprensa menor”. Ele percebe a existência de uma ideologização da informação, e aponta como saída a regulamentação da mídia como alternativa para o surgimento de cooperativas de comunicação isentas de tal ideologia dominante. Em seu discurso, aponta as exigências previstas para rádio e TV na Constituição, de “educar e informar o público”, que se relacionam com os conceitos de qualidade apontados por Mulgan (*apud* MACHADO, 2000) de ser relativa a aspectos morais e educativos, de ser relacionada à educação. O conceito de qualidade tomado por Genro é o de cidadania, conforme proposto por Cannito (2010) no qual a violência, o sexismo e a discriminação, assim como a mercantilização da notícia passariam por restrições na programação dos meios de comunicação. A posição do aluno, em que o espectador seria o principal – senão o único – responsável pelo conteúdo transmitido pelos canais de TV aberta mostra que ele se dá conta da subjetividade forjada que é servida pelos meios de comunicação (GUATTARI, 2009) e por conseqüência vislumbra e faça uso de uma TV menor a partir da opção de conteúdos a que tem acesso:

Aluno - Bom, eu discordo completamente. Por mais que tenhamos programas idiotas como o BBB (só um exemplo que deve estar nesses 80%), quem decide o que vai ao ar, por bem ou mal, é o telespectador. Se dá o tal do Ibope, se as pessoas consomem aquilo, é porque querem, e gostam. Às vezes, quando eu acordo mais cedo do que devia, eu nem ligo o decodificador da TV por assinatura, aproveito e assisto um Telecurso profissionalizante, já aprendi muita coisa de Mecânica, Turismo, etc. Imagina só se o Telecurso desse a audiência que dá uma novela qualquer. Garanto que eles iam aumentar a duração de cada episódio para 1 hora, e exibiriam em horário nobre, com direito a merchandising durante as explicações técnicas. 11 de abril às 15:07 • Curtir (desfazer) • 1

A audiência pessoal da TV menor se manifesta quando alguém acorda mais cedo, e faz um uso diferenciado da grade de programação da TV. O conceito de qualidade que pauta a TV aberta, de acordo com o Aluno, é relativo à capacidade da TV em detectar as demandas da audiência e transformá-las em produto. Em sua fala, acredita que as pessoas consomem porque querem, porque gostam, e não vislumbra a TV como instrumento da sociedade de controle, empurrando conteúdos para a população em uma grade de programação

ideologizada e acredita que o povo cria a demanda de conteúdo de cada faixa de horário. Ele continua:

Aluno 1 – Em outras palavras, 80% do que é exibido é ruim, mas não adianta tirar do ar. Na boa vontade de fazer a diferença, de querer melhorar o conteúdo exibido, instala-se uma "ditadura" da programação. Daí, várias questões podem ser levantadas: quem garante a qualidade da programação? O que dá o direito a alguém escolher o que nós vamos assistir? Quem é que disse que o cara que escolhe a programação, é o mais competente para isso? 11 de abril às 15:10 • Curtir (desfazer) • 1

O Ibope, termômetro do que “vale mais à pena se patrocinar e investir” na visão dos empresários, é que seria o grande delator do que a população quer assistir, não se levando em conta a montagem da grade horária e a relação do conteúdo com o horário de exibição *broadcast*, e como que se outra emissora exibisse um telecurso no horário da novela exibida pelo canal de TV líder de audiência pudesse ter maior projeção de audiência, inclusive incorporando ações de merchandising. Suas colocações ao fim da postagem sugerem novas questões a partir da discussão levantada, como a preparação e atributos necessários à pessoa que seria responsável por elaborar a grade de programação, e os critérios de qualidade desta programação da TV aberta. A sua abordagem remete ao conceito de cultura-valor, conforme proposto por Guattari (2010), segundo a qual quem tem cultura assiste ao telecurso, e quem não tem assiste à programação “idiota”: esta programação seria um instrumento da sociedade de controle, ao modelar o comportamento do indivíduo, controlar a subjetividade, com a naturalização e incorporação da disciplina através da programação com os telejornais e reality shows; também se relaciona ao biopoder, no qual o controle das massas se dá por uma alienação da população.

Aprofundando a discussão acerca do conceito de qualidade na TV, certa vez sugerimos um tópico de discussão perguntando diretamente o que significa qualidade para os integrantes do grupo: o que é qualidade na TV? Pois se presumimos erros, isto tem a ver com o conceito de qualidade - isto tanto na parte técnica quanto na de conteúdo. Então, fizemos a questão de o que é um programa de qualidade para os integrantes da oficina, quais seriam os quesitos a serem apreciados para que possamos fazer um julgamento da qualidade do programa de TV, e o que seria certo e o que seria errado na produção. Um aluno inicia a discussão do tópico apresenta a sua concepção de qualidade:

Aluno 1 - Programas têm que ter qualidade técnica e qualidade no conteúdo. Tem que ter os dois. Conteúdo de qualidade é que vai acrescentar no meio acadêmico,

que passe alguma informação útil. Mas programa de qualidade também precisa de um mínimo de cuidado técnico, como uso de sun gun, bater branco, fazer o foco. Eu sigo o passo a passo que você me ensinou, Luciano. E edito como você e o Sammir me ensinaram, e assim se manteve um nível aceitável de qualidade. Quando eu entrei, a gente sentava, você pegava uma folhinha de papel, planejava a gravação, pensávamos juntos nas perguntas, e etc. De um bom planejamento, saía um bom resultado. Então, p'ra mim, tem duas coisas fundamentais na produção: treinamento e planejamento. Planejar para tirar proveito máximo, para gravar conteúdo de qualidade, e treinar para manter um padrão técnico aceitável. Em suma, o conteúdo melhorou, mas a parte técnica foi por água abaixo. 4 de julho de 2012 às 11:46 · Curtir (desfazer) · 1

Aluno 2 - Concordo com o Zero-um quando cita a qualidade técnica, mas dependendo do que se faz como uma matéria na rua que não se esperava você grava do jeito que for; mas dentro do cefet teríamos que se atentar mais a isso. Por outro lado o conteúdo ao meu ver depende do público-alvo. Nem todo programa atinge temas que nós queremos, mas são os que mais têm visualizações. Acho que conteúdo é algo relativo. 4 de julho de 2012 às 17:37 · Curtir (desfazer) · 2

As duas coisas fundamentais na produção, de acordo com o aluno, seriam o treinamento e o planejamento: o treinamento visando um padrão técnico de qualidade – o padrão globo conforme definiu Cannito (2010) – e o planejamento para se tirar um maior proveito do conteúdo. O Aluno 2 soma a sua contribuição no tópico lembrando das gravações em que não se tem o controle da situação, fazendo um *mea culpa* sobre a questão técnica. E ainda relativiza a questão do conteúdo, de acordo com ele, dependendo do público alvo.

Ex-aluno - Em quanto a parte técnica, engana-se quem pensa que o produto na rua tem que ser ruim. Só se aceita imagens desse tipo quando não tem jeito. Porém, quando é uma matéria programada onde o ambiente é conhecido esses erros são inaceitáveis. Por exemplo, o sungun é para ser usado de modo a equalizar a luz no seu objeto e manter a proporção com o fundo. Se vcs estiverem gravando do bloco "E" e tiverem a quadra de fundo, o sungun vai ser fundamental para que o fundo estoure menos (digo menos, pq para competir com o sol nessas condições o sungun tem que ser melhor). Já nas entrevistas do dia à dia, temos que reparar no branco bem batido (a câmera tem dois canais que podem ser batidos em lugares diferentes, agilizando o processo no caso do jornalismo). Reparar sempre no foco (utilizar os monitores de todas as câmeras em preto e branco e usar a luneta, o que vai facilitar a visualização do foco), observar a sombra no rosto do objeto, caso seja necessário mudar o objeto de lugar. Vocês não tem rebatedor, mas um pedaço de isopor pode ajudar no preenchimento de luz no rosto do objeto tirando a luz pontual que o sol faz ao meio dia. E no mais, estudar as apostilas, ler e re-ler observar as imagens boas e ruins e ter senso crítico, ver outros canais de tv ver enquadramentos que sirvam para contar a história narrada (a propósito a foto de capa do extra conta toda a reportagem em uma imagem, muito boa), sendo assim deixo a dica: Em televisão NINGUÉM SABE TUDO, estamos sempre aprendendo. Forte abraço! 4 de julho de 2012 às 18:53 · Curtir (desfazer) · 2

O outro integrante do grupo de discussão, ex-integrante da oficina de vídeo, coloca uma opinião contrária às questões técnicas defendidas pelo aluno 2, na qual “engana-se quem pensa que o produto na rua tem que ser ruim”. Ele apresenta a sua concepção de utilização da

iluminação, com o sungun sendo utilizado para se equalizar a luz no objeto a ser filmado, mantendo uma proporção com o fundo: analisamos que este reforço de luz é empregado pelo aluno mesmo em locações iluminadas, para se equalizar o efeito da luz de fundo, podendo ainda contar com o reforço de rebatedores de luz ou ainda em caso extremo, de se mudar a boca de cena, isto é, mudar o objeto de lugar; ainda apresenta o recurso de memórias do balanço de branco na câmera utilizada junto da necessidade de atenção na correta regulagem da profundidade de campo para que o objeto filmado fique em foco. Outra coisa importante apontada pelo aluno em questão é a ampliação do repertório de planos e imagens dos operadores de câmera ao se assistir diferentes produções com senso crítico, de certa maneira fazendo uma decupagem do material a que assiste com a finalidade de observar a intimidade do cinegrafista que as fez, o devir câmera do profissional. Pensando em ampliar a discussão para fora de limites técnicos de engenharia, pedimos em um comentário deste tópico que os demais integrantes do grupo que não se sentiam seguros pra falar da parte técnica falassem suas opiniões, uma vez que TV não é só engenharia:

Aluno 4 – Algo que eu pude observar nas edições do "Se Liga, Aí!" foi que, ao escolher um tema para ser abordado, notei a falta de um detalhamento do mesmo com o repórter, em si. Como se trata de entrevistar os alunos e professores, a presença do repórter, a introdução do tema, os comentários do mesmo para destacar as discordâncias de opiniões e a conclusão do que pôde ser observado são fundamentais para uma matéria jornalística. Além dos detalhes técnicos da gravação, é claro! 6 de julho de 2012 às 01:07 · Curtir (desfazer) · 1

Aluno 5 – Pra mim, mesmo aquilo que não é esperado, deve ter o mínimo de planejamento. Tem que se ter uma ideia de como é o evento, o que vai fazer, o que vai falar, o que vai perguntar... Eu estou tomando esse cuidado com a produção do "Arte em Movimento". Nesse caso é uma linha de show, então é mais fácil. Mas no formalismo tem que se ter planejamento também. O Se Liga aí teve alguns dias de planejamento de boca, e algumas horas de planejamento de escrita. E foi excelente, se fosse ruim não teria os views que tem. Só é perceptível o problema do áudio com fones de ouvido, eu e o Zero-seis filmamos juntos um Se liga aí pela 1 vez, e eu estava a alguns meses sem mexer na EX3. Mas a ideia saiu do papel, e os alunos receberam a ideia. Pronto! No "Arte em Movimento" será diferente, porque será um "ao vivo Planejado" e não tao improvisado como o se liga aí. E no que depender de mim, pelo o problema do audio não se repetirá... 6 de julho de 2012 às 18:52 · Curtir (desfazer) ·

Mais dois alunos contribuíram com suas impressões no tópico: outros parâmetros de qualidade seriam relativos ao conteúdo, e amplificados a partir do trabalho no roteiro, na elaboração do conteúdo. Através da discussão, o aluno 5 encontra aderência para o programa que estava elaborando:

Ex-aluno – Atenção, são críticas construtivas. Problemas sempre vamos ter. O negócio é minimizá-los. Vamos trocando essas figurinhas, tanto na Engenharia do negócio quanto na produção de conteúdos. Forte abraço! 6 de julho de 2012 às 20:17 · Curtir (desfazer) · 1

Aluno 3 - Sua ideia do "Arte em Movimento" é interessante, Zero-cinco. Poderia dar mais detalhes sobre ela? É que, dependendo da abordagem, podemos importá-la para o projeto da rádio que, aliás, eu já estou trabalhando nas ideias de programas e, inclusive, importei o "Se Liga, Aí!" para o mesmo... 6 de julho de 2012 às 20:17 · Curtir

As discussões acerca da relação do operador que resultam na qualidade do vídeo continuam, em aspectos técnicos, ao comentarem a produção do episódio do programa *Se Liga Aí*, dedicado à semana de provas, tema definido a partir de discussões anteriores no grupo (<http://www.youtube.com/watch?v=EJAqCOLZ280>) e avaliado em um tópico do grupo de discussão:

Aluno 1 – Fora o erro logo no início do vídeo, onde o logo aparece antes da entrada, que eu já percebi, e desde já me desculpo pelo erro, o que mais temos a comentar? Curtir · Comentar · Seguir (desfazer) publicação · Compartilhar · 19 de setembro de 2012 às 21:54 próximo a Rio de Janeiro · Curtir (desfazer) · 2

Aluno 2 – Em 0:54, há uma "pixelização" do microfone. No entanto, a matéria teve um ótimo conteúdo, uma ótima encenação no início e foi muito divertida de assistir! Parabéns! 20 de setembro de 2012 às 02:00 · Curtir (desfazer) · 2

Aluno 3 – O conteúdo tá muito bom. Eu gostei p'ra caramba, ficou divertido. Eu já assisti umas 4 vezes, pq gostei mesmo. Fora isso, todos os erros de gravação persistem: enquadramento, balanço de branco, foco, etc. Vocês aposentaram o sun gun? A cena do Jxórje Lemos tá um show de defeitos. 23 de setembro de 2012 às 21:59 · Curtir

Dois alunos que não participaram diretamente da produção do episódio comentam os aspectos de qualidade ligados ao conteúdo, no qual o assunto e a maneira de abordagem se sobrepõem aos aspectos técnicos como o enquadramento, o balanço de branco, a profundidade de campo e a iluminação; aqui a noção de qualidade é pautada pela cidadania.

Aluno 1 – Dessa vez, me permita discordar de você... O sungun não ajudou nem um pouco em nenhuma cena. A cena da Vivian, a garota que falou do recalque do recalque dela, usamos o sungun e mesmo assim ficou muito escuro. Teve outras muito piores... Sobre as cabeças cortadas, isso aí foi culpa minha. E a cada dia que passa eu tenho mais ódio do pátio azul, mas é lá onde temos os melhores depoimentos... É um mal necessário... (...) O ideal é ter uma iluminação que fosse mais difusa, porque o nosso grande problema é que o sungun sozinho não dá conta, além de existir uma diferença visível de iluminação entre as lâmpadas, o que atrapalha demais. Estamos na batalha, e procuramos melhorar, prova disso é que a cena do início ficou tecnicamente muito boa. Faz parte... 23 de setembro de 2012 às 23:53 via celular · Curtir (desfazer) · 1

Aluno 4 – Eu amei fazer o vídeo, e também as entrevistas, quero poder entrevistar logo, de novo (: Vou começar a aprender a usar mais a filmadora com a Zero-cinco, que aí posso ser útil pra outra coisa também. 24 de setembro de 2012 às 12:02 • Curtir (desfazer) • 2

O *sungun* é internalizado como parte do equipamento, que tem direta influência na intencionalidade técnica. Quando aponta que “usamos o *sungun* e mesmo assim ficou muito escuro”, deixa claro que a causa de não se alcançar a intencionalidade pretendida pelo operador foi devido à intencionalidade técnica: “O ideal é ter uma iluminação que fosse mais difusa, porque o nosso grande problema é que o *sungun* sozinho não dá conta, além de existir uma diferença visível de iluminação entre as lâmpadas, o que atrapalha demais.” Isto é, mesmo ao internalizar a utilização do *sungun*, a diferença do balanço do branco entre as duas fontes luminosas – a luz do ambiente e o *sungun* – faz com que o controle da iluminação fique mais difícil, uma linha de força que resulta em limitações na intencionalidade do operador a partir de limitações técnicas da intencionalidade do equipamento.

Na postagem abaixo descrita, o aluno expõe seu trabalho de produção de uma reportagem para a avaliação dos colegas, seguindo por uma postagem sobre a relação que teve com o equipamento, o seu devir câmera:

*Aluno 1 – Video do CEFET Jr. Consultoria. Vejam como eu entrelacei as entrevistas, digam se ficou bom. Optei por colocar no YouTube, pq assim quem quiser o vídeo, é só baixar, não importa onde esteja.
<http://www.youtube.com/watch?v=8LeMIjtplvI&hd=1> 4 de julho de 2012 às 11:48 próximo a Rio de Janeiro Visualizado por 13*

Aluno 1 – Operadores de câmera aí, ó: reparem como o sungun ajudou a iluminar o rosto todo do Mateus. Sem o sungun, ia ficar a luz natural no fundo, e a cara dele na sombra. Nos outros entrevistados, o sungun também foi importante para manter uma iluminação uniforme do rosto. A gente sabe que a EX3 é uma baita duma camcorder, e ela compensa muito bem em condições desfavoráveis. Vejam as cenas dos palestrantes. Eles apagam as luzes do auditório, mas com um jogo de sungun em 1x, e ganho de 9dB, consegui compensar legal. 4 de julho de 2012 às 11:56 • Curtir

Após postar o vídeo para a apreciação dos colegas, o aluno em questão abre a discussão do tópico comentando a sua relação com a intencionalidade técnica da câmera de vídeo ao utilizar o *sungun* e o controle manual de ganho da câmera para driblar a falta de iluminação, melhor dizendo, a iluminação deficiente do ambiente onde foi realizada a gravação das cenas. O devir câmera se revela neste controle dos parâmetros do equipamento de gravação e seus periféricos, inclusive reconhecendo as capacidades da câmera utilizada. A primeira aderência à discussão é feita pelo aluno 2, que se interessa pela técnica utilizada ao

colocar o lower third¹¹, inclusive dando dicas de como otimizar este efeito de videografismo diminuindo a pixelização e também dando a sua opinião pessoal acerca do efeito:

Aluno 2 – Ae, sobre o lower third... Vc fez uma camada de brilho, sobreposta ao logo, né??? Ta visível que é um quadrado... Aumenta o layer e da um feather, pra n ficar mt quadrado... E, pessoalmente, acho que se ficar só na "Sombra Branca" Fica melhor. 4 de julho de 2012 às 13:52 · Curtir

Aluno 1 – Não é quadrado, não. É cilíndrico. Não tem camada de brilho, não, é o flare envolvendo. Tipo o teletransporte dos Power Rangers, tá ligado? Aeuhauhehuaheuhauhehuaheua Eu fiz em cilindro, mesmo. 4 de julho de 2012 às 13:55 · Curtir

Aluno 2 – Mas no layer ele tá cortado... Ta sem as pontas, ta ligado??? E tem outra, o flare cria a sombra, e a sombra fica só no layer 4 de julho de 2012 às 13:56 · Curtir

O aluno 2 faz um diagnóstico equivocado da utilização do videografismo pelo aluno 1, que produziu o filme, no qual as formas geométricas foram em parte encobertas pelos efeitos utilizados. O *flare* fez com que as pontas do cilindro utilizado na arte fossem visualizadas como um quadrado. O tópico de discussão na rede social faz com que os alunos envolvidos possam aperfeiçoar suas técnicas através da colaboração.

Aluno 1 - Entendi, mas como eu tiro a sombra que o flare faz? 4 de julho de 2012 às 13:59 · Curtir

Aluno 2 - Vc usou um Shape Layer, ou um mask pra fazer o flare? 4 de julho de 2012 às 13:59 · Curtir

Aluno 1 - Vou dar feather na camada do flare p'ra não ficar essas paredes. Acho que isso tá dando a sensação de que o flare tá preso num quadrado. Saquei! 4 de julho de 2012 às 14:00 · Curtir

Sem querermos nos alongar em explicações técnicas de procedimentos e terminologias, que também apontam para um regime de visibilidade de um processo de subjetivação de tribo com a utilização das terminologias em inglês, focamos a nossa atenção no trabalho de colaboração que resulta na ampliação do devir câmera dos alunos. Os depoimentos apontam linhas de força que atuam sobre a produção audiovisual, suas limitações e possibilidades técnicas e de operação a partir da edição das imagens filmadas. O problema é contornado, e mais um integrante da oficina contribui dando dicas sobre a captação das imagens:

¹¹ *Lower third* é o nome dado à barra que geralmente fica na parte inferior da tela, onde se colocam os créditos de quem está falando e o logotipo da emissora ou programa.

defende dizendo que utilizou *sungun* (iluminador que fica conectado à câmera) em todas as entrevistas, ele implicitamente assume a responsabilidade por não “domar” a câmera, em se tratando de um erro humano, uma limitação da intencionalidade do operador não tendo o equipamento prejudicado a imagem neste aspecto.

3.2 A relação com as câmeras de vídeo: uma multiplicidade de devires câmera

Nesta parte do trabalho vamos analisar a relação do operador com o dispositivo técnico, isto é, a interação do estudante com os equipamentos de gravação que vão resultar em um devir câmera. Esta análise será feita a partir dos tópicos sobre utilização, treinamento e experiências com equipamentos de produção audiovisual, em especial a câmera de vídeo; vamos acompanhar a interação dos estudantes com os equipamentos.

Em meados de 2012, três integrantes da equipe da oficina de vídeo foram a um Fórum de Educação em outro estado para apresentar trabalhos acadêmicos. O movimento-função de referência do dispositivo é a produção de episódios dos programas voltados à oportunidade de se participar do evento: produzir um episódio do *Se Liga Aí* com o tema “Sotaques” (http://www.youtube.com/watch?v=eul_8wOSChc). Ao retornar para o Rio de Janeiro e avaliar as gravações, a equipe decidiu por bem realizar gravações complementares no campus do CEFET. A primeira avaliação depois de pronta a edição do episódio se revela positiva:

Aluno 1 – Uma coisa é fato: Na técnica, esse foi o melhor se liga ai de 2012... E vamos perdoar, algumas cenas foi a Zero-dois que fez, e poxa, ela n tem ainda a malícia pra algumas cenas. Td é aprendizado 3 de agosto de 2012 às 23:21 · Curtir · 2

Aluno 2 – Nas imagens muito escuras a íris estava toda aberta e as duas lâmpadas do sungun ligadas, além disso (esquecendo o ganho) o que mais eu posso fazer pra clarear? 3 de agosto de 2012 às 23:21 · Curtir

Aluno 3 – as que foram gravadas no cefet parecem estar no automático. 3 de agosto de 2012 às 23:21 · Curtir

Aluno 3 – enfim... parece que as imagens ficaram meio q oscilando. 3 de agosto de 2012 às 23:23 · Curtir

Aluno 2 – Sim, tremendo eu estava, tô trabalhando pra melhorar isso... 3 de agosto de 2012 às 23:24 · Curtir

As postagens revelam uma interação dos alunos operadores com a intencionalidade técnica, isto é, com o ajuste e controle dos parâmetros da câmera de vídeo. Ao perguntar o

que mais pode fazer pra clarear a imagem, a aluna mostra que não soube domar a intencionalidade técnica da câmera, e sua intencionalidade de operador ficou em segundo plano, tanto que o Aluno 3 comenta que parece estar no automático, que o devir câmera não aconteceu ficando no automático, isto é, na intencionalidade técnica; a aluna que fez as imagens é considerada iniciante no devir câmera pelo grupo, e no qual este devir não pode ser limitado pelo equipamento e sim contornado.

Aluno 4 – A da Marisa e da outra prof. ficaram muito boas, só a tremida mesmo... A da papelaria e do barbeiro, tem algumas coisas q só eu vi:

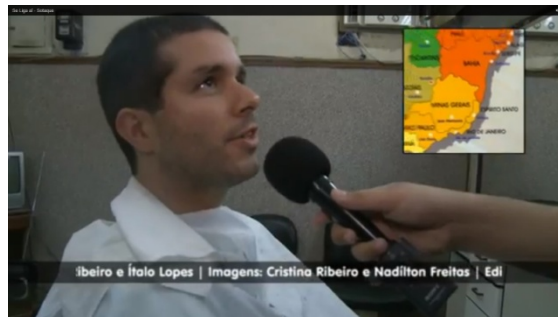
1) A cena da Bicharreia, esta com ganho de 6 db, eu apliquei no Première

2) A cena do barbeiro, o foco tá na cadeira, lá atrás, pq a gente mudou rápido do barbeiro pro cara sentado, e óbvio a distancia focal é outra. 3 de agosto de 2012 às 23:24 · Curtir · 1

Aluno 1 – Eu vi nos créditos que a Zero-dois tbm fez imagens. Eu estou relatando para vocês trabalharem em cima disso. 3 de agosto de 2012 às 23:24 · Curtir · 1

Quando o aluno 4 relata a mudança de distância focal, mostra que a sua intencionalidade foi limitada pelo controle do parâmetro foco: embora tenha noção da necessidade de se ajustar tal parâmetro, a dinâmica em que se inseria no momento da gravação não possibilitou o devido ajuste (Figura 10).

Figura 10 – Cena do barbeiro



Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=eul_8wOSChc

Continuando no tópico, os demais integrantes da equipe comentam as dúvidas da aluna 2: como controlar a iluminação, e quais parâmetros incidem nesta característica. Também distinguem as imagens de acordo com a câmera que foi utilizada em cada cena; podemos dizer que ele reconhece uma multiplicidade de devires câmera, ocasionados pela

mudança de equipamento, uma vez que percebem a diferença de imagem entre câmeras diferentes.

Aluno 5 – não foi o gravado na EX3. 3 de agosto de 2012 às 23:24

Aluno 1 – Tirando a dúvida da zero-dois: não tem como a íris estar toda aberta, com sungun, e ficar escuro. Provavelmente te deram a câmera com o filtro ND ativado. 3 de agosto de 2012 às 23:26 Curtir 1

Aluno 3 – As de Floripa foram com a do seu Lulu agora as do colégio eu não sei; mas o chroma ficou bem cortado!! 3 de agosto de 2012 às 23:26 · Curtir · 1

Aluno 3 – Tb acho, zero-um. 3 de agosto de 2012 às 23:26 · Curtir

Aluno 2 – E o que seria isso? 3 de agosto de 2012 às 23:27

A dúvida persiste, pois os termos técnicos já interiorizados por alguns integrantes não são do conhecimento da aluna. Explicando com mais detalhes, o ex-aluno aponta dois parâmetros que influem na iluminação da imagem, além da abertura do diafragma: filtros ND¹² e o ganho da câmera. Os dois alunos que participam do tópico atribuem o “erro” ao fato de a câmera estar com o filtro em uma situação em que ele não era necessário, prejudicando a imagem. Este diagnóstico se deu por eles conhecerem o equipamento, já terem devires câmera mais intensos, dominarem a intencionalidade técnica da câmera utilizada.

Ex-aluno – ok, quando a condição estiver muito ruim, peça educadamente para o entrevistado mudar o ângulo, isso pode resolver. Veja também se a câmera está com filtro acionado. Evite usar ganho, principalmente em cenas externas onde a luz é abundante. Não tente competir com o sol (o sungun tem "sun" no nome mas não aguenta essa pressão não!!! KKKK) Abraços. 3 de agosto de 2012 às 23:27 · Curtir · 5

Aluno 4 – Ultra Key do Premiere faz milagre com aquele pano escuro do estudio B. 3 de agosto de 2012 às 23:27 · Curtir · 1

Aluno 4 – As do CEFET foram filmadas com a EX3, o Luciano nos sugeriu, pra treinar a Zero-dois. 3 de agosto de 2012 às 23:28 · Curtir

O ex-aluno faz um comentário que se refere ao domar da intencionalidade técnica pelo operador. Sabendo os limites do equipamento, ele sugere que se mude a boca de cena para se obter melhores resultados. No mesmo tópico, ao comentar a escolha de cenas na edição, o aluno 5 - que encenou a cabeça do programa - aponta que a cena escolhida para a abertura foi gravada depois que o operador da câmera disse que parou de filmar:

¹² ND vem de neutral density, densidade neutra. É um filtro que não muda a temperatura de cor da imagem, atuando como óculos escuros, ou película de insulfilm.

Aluno 3 – a cara do zero-cinco e da zero-dois no final da cena foram as melhores kkkkk 3 de agosto de 2012 às 23:28 · Curtir · 1

Aluno 5 – esse fdm usou a parada que eu perguntei se tinha acabado de gravar. 3 de agosto de 2012 às 23:29 · Curtir

Aluno 3 – mas sem sacanear achei q ficou mt bom. 3 de agosto de 2012 às 23:29 · Curtir

Esta técnica serviu como um recurso para desinibir os atores, os levando a pensar que não se estava gravando. O resultado positivo teve grande repercussão, em outros tópicos inclusive (Figura 11). O parar de gravar “de mentira” levou o dispositivo ao movimento função de explicitação, e a intencionalidade do operador dispara o movimento função de produção ao gravar e utilizar uma cena em que os atores pensavam não estar sendo gravada, em um devir câmera por parte do operador.

Figura 11 – Cena da cabeça do episódio



Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=eul_8wOSChc

Continuando na discussão sobre o episódio gravado durante o evento, leva-se em consideração a qualidade técnica da imagem produzida, apontando que a pós-produção não seria lugar para se corrigir erros de operação da câmera. Ao contribuir com uma idéia para se melhorar o processo de produção, ele retoma a importância do movimento-função de referência:

Ex-aluno – Evitem levar os problemas para a pós-produção, na vida real isso pode dar até demissão. Faça sempre a melhor imagem possível. Não existe almoço grátis, se vc quiser baixar a qualidade do vídeo é fácil, vc nunca vai conseguir melhorá-la. 3 de agosto de 2012 às 23:29 · Curtir · 4

Aluno 3 – Eu agradeço! 3 de agosto de 2012 às 23:31 Curtir 1

Concluindo o tópico de discussão, o aluno 1 resume a sua concepção de treinamento para a operação da câmera de vídeo: A máxima de “treinar é você mostrar como funciona” seria elencar um *checklist* para o controle e ajuste dos parâmetros, e a cada dúvida interromper a gravação

Aluno 1 – Galera, treinar não é colocar a câmera na mão da pessoa, e deixar ela gravar. Treinar é você mostrar como funciona, mostrar que tem um recuo que dá estabilidade p'ra mão. Ensinar o passo a passo: zoom, foco, íris, bate o branco, e volta. Zero-dois, sempre que você notar algo errado, interrompa a gravação, e peça ajuda. Você não está errada, você tem que perguntar mesmo. Senão você vai criar vícios, que nem a gente cria quando aprende a tocar violão errado. Como o colega disse, gravar ruim, e jogar a pica p'ra pós-produção dá até demissão. Isso atrasa todo o ciclo de produção.

3 de agosto de 2012 às 23:35 · Curtir · 3

Aluno 3 – Isso ae, com o tempo, vamos aperfeiçoar. E esse Se liga aí tem um saldo positivo

Ainda no movimento-função de referência, o principal objetivo da oficina é o de formar produtores de vídeo capazes de dominar todo o processo de produção, inclusive as câmeras de vídeo. Para o treinamento dos novos membros da equipe, que muitas vezes se dá de forma empírica, o aluno se prestou a uma iniciativa de sistematização de conteúdo se utilizando de vídeo-tutoriais sobre aspectos da produção, em uma prática de prosumidor, não se contentando como consumidor e produzindo material audiovisual para os colegas. Vale lembrar que os alunos são consumidores de vídeos tutoriais sobre procedimentos na informática – daqueles feitos com um software de gravação de tela e um microfone de um *headset*¹³, cabendo ao aluno a adaptação para a produção de tutoriais no seu computador pessoal, em casa

¹³ O *Headset* é um fone de ouvido com um controle de volume e microfone acoplado para uso em microcomputadores multimídia.

Figura 12 – Gambiarra level moderate



Fonte: Grupo do Facebook

Aluno 1 - Gambiarra Level: Moderate. Coisas que eu só faço de madrugada... M-Audio do Luciano Melo Dias, peguei emprestada p'ra gravar a vídeo-aula, cabo XLR, headphone e microfone do Aluno 2. Devolvo tudo na segunda, pela manhã. Curtir · 1 de abril de 2012 às 02:53

O início da postagem cita os equipamentos necessários para a produção de vídeos-tutoriais na visão do aluno. Ele segue fazendo o primeiro comentário do tópico:

Aluno 1 – Estou produzindo vídeos tutoriais com captura de desktop, para ajudar os novos estagiários e bolsistas a se familiarizarem com a interface dos programas que nós usamos, e com o processo de produção no dia-a-dia da DIMED. Quero opiniões de todos. Em breve vou postar o primeiro vídeo básico sobre o Encore, estou trabalhando num exemplo de construção de DVD para usar uma grande quantidade de recursos do software na autoração da mídia. Isso vai ser muito bom p'ra zero-dois, p'ro zero-três, digo, zero-quatros... até p'ra esses pregos aí que até hoje não aprenderam a usar o programa direito. Na ausência de pessoas capazes de instruir os novatos, este pode consultar o vídeo tutorial. 29 de março de 2012 às 22:34 · Curtir

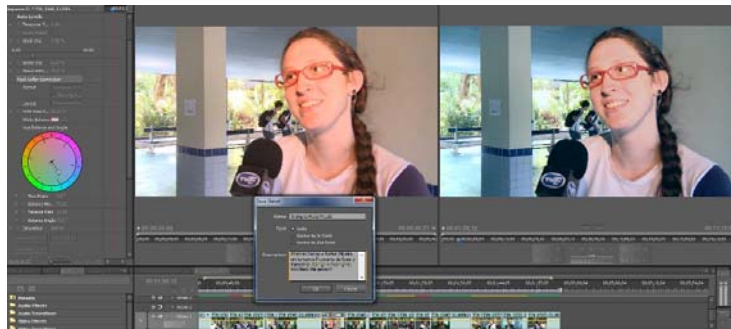
Aluno 5 – é uma boa idéia, zero-um... Pra ficar de referência futura, é bom. Se vc quiser, eu posso fazer um sobre as novas vinhetas da TV. 29 de março de 2012 às 22:37 · Curtir

A produção em vídeo sobre a operação dos equipamentos é feita com o objetivo de “instruir os novatos” na ausência de pessoas capazes de fazê-lo. Embora não utilize câmera de vídeo neste procedimento, a manipulação de áudio e vídeo a partir de imagens de tela do computador gravadas, cartelas com textos, imagens de apoio, e áudio gravado a partir da captura com um microfone revelam um devir vídeo bem próximo ao devir câmera, ao se utilizar o vídeo como parte de sua subjetivação, produção de subjetividade, criando territórios existenciais. Interessante o aluno classificar o seu sistema de vídeo, seu *home studio*, de improvisação em nível médio.

Após uma captura de imagem que não estava de acordo com o padrão técnico estabelecido pelo grupo, o aluno postou um tópico sobre correção de cor. Com a utilização de um software para a manipulação da imagem, os alunos fizeram o seu teste sem maiores pretensões já imaginando que não alcançaria grande resultado, o de se parecer que a imagem foi feita com a correta temperatura de cor:

Aluno 1 – Tentando fazer o impossível com uma imagem feita com o sungun estourando na pessoa entrevistada (objeto principal do quadro), fora o branco não batido. Imagem feita com o amor e carinho de Aluno zero-dois. Os editores agradecem.

Figura 13 – Correção de cor



Fonte: Grupo do Facebook

*Na imagem: "Save preset: Trying to Make Miracles.
Description: Zero-um e Zero-três em uma tentativa frustrante de fazer o impossível. Corrigir o incorrigível. God bless this project!" Curtir (desfazer) · Seguir publicação · 5 de março de 2012 às 14:54 Visualizado por 13 Você curtiu isso.*

Os defeitos apontados na imagem, a luz estourada e o balanço de cores desregulado, são apresentados como incorrigíveis na edição, limitando a atuação a se amenizar o problema através de ferramenta de correção de cor (Figura 13); a intencionalidade técnica se manifesta no equipamento de edição. Os comentários do tópico sugerem algumas dicas de procedimentos ao se ajustar os parâmetros da imagem na câmera, isto é, mostra que o devir câmera é mais forte que a edição para não se ter problemas ao invés de corrigi-los.

Ex-aluno – Para que isso não ocorra, vai a dica: coloque o viewfinder em preto e branco e coloque a zebra. Ela vai te mostrar quão luminosa está a sua imagem, a íris pode ser ajustada automaticamente e manualmente. Use o automático, quando a máquina parar de oscilar vc volta para o manual e faz um ajuste fino. Preste atenção na iluminação antes de gravar, olhe antes de bater o branco qual será a luz principal no seu objeto e tenha em mente qual será o branco e depois o ajuste. Isso vai fazer sentido se vc ajustar e observar que a câmera errou, ou o branco que vc

usou não era bom para fazer o ajuste. Fez isso nesta ordem, não tem erro. Abraço a todos. 5 de março de 2012 às 16:47 · Curtir (desfazer) · 3

O aluno utiliza em seu devir câmera a intencionalidade técnica do equipamento, em se definir a abertura do diafragma a partir de uma média de luminosidade na imagem e a partir desta percepção técnica da câmera, se partir ao ajuste fino feito manualmente. Nota-se que a intencionalidade do equipamento se volta a um cálculo cego de quantos pixels estão em determinado nível de luminância, não fazendo distinção do que é figura e o que é fundo. O erro de ajuste na imagem apresentada aparentemente se deve a este procedimento proposto ter sido realizado pela metade: apenas o ajuste automático, isto é, apenas a intencionalidade técnica do equipamento. Por se tratar de um plano em que o fundo ocupa a maior porcentagem do quadro e está em um nível de luminância maior, para que o fundo não estourasse o diafragma foi fechado a ponto de a figura ficar ofuscada. Neste caso percebe-se que, se o operador optasse por ter ajustado a íris de acordo com a figura principal, ele teria o fundo da imagem “estourado”. O passo seguinte do *checklist* sugerido é o balanço do branco: a partir de uma análise visual da imagem a ser enquadrada, percebe-se qual é o “branco” da imagem e parte-se para o ajuste automático do branco, com o predomínio da intencionalidade técnica. A intencionalidade do operador conjuga-se com a intencionalidade técnica ao se fazer uma análise visual do balanço de cor obtido, uma vez que não é possível se ajustar os parâmetros individuais de cada cor primária manualmente nas *camcorders* e dispositivos portáteis, ficando este recurso unicamente disponível a câmeras de vídeo que tenham *CCU*¹⁴ acoplado ao sistema. Se “não for do agrado”, se não estiver com as cores corretas, escolhe-se outra referência de branco e volta-se ao ajuste automático.

O aluno 1 complementa a contribuição e dá uma dica que revela seu devir câmera: faz-se o ajuste dos parâmetros da câmera previamente utilizando o repórter como referência estando na mesma distância dos futuros entrevistados, repetindo os procedimentos iniciais propostos pelo colega para quando se mudar de iluminação ambiente.

Aluno 1 - P'ra complementar as instruções do zero-zero... O câmera também pode fazer o seguinte: pede p'ro repórter ficar na frente e segue as instruções acima dadas pelo zero-zero. Assim você vai estar com a câmera pré-ajustada para aquele ambiente, ao chegar no susto pra entrevistar pra um Se Liga Aí, a chance da imagem dar certo é grande. Quando mudar de ambiente (quando a iluminação for

¹⁴ *CCU* é a sigla para *camera control unit*, equipamento que possibilita o manuseio de alguns parâmetros da câmera como o ajuste de íris, o balanço do branco automático e também os controles individuais de cada cor primária. O operador deste equipamento é creditado como operador de vídeo, ficando o operador de câmera restrito aos controles de foco, zoom e enquadramento.

diferente, por exemplo de lâmpadas 3.200k p'ra 5.200k), você faz tudo de novo, do jeito que disse. 5 de março de 2012 às 18:16

Ao fim do tópico, o aluno 2, responsável pela operação da câmera na imagem em questão, indica os procedimentos que executou: fez o balanço do branco no local sem utilizar o *sungun*, ligando-o depois para as gravações. O devir câmera não levou em consideração o *sungun* como elemento do ser uno, tomando-o como um elemento externo.

Aluno 2 – O problema ae foi que bati o branco antes de ligar o sungun e depois ao invés de bater novamente, tentei corrigir com a íris. Ficou muito ruim, mas as outras no mesmo dia eu já estava fazendo o correto. 5 de março de 2012 às 21:30 · Curtir

Após realizar uma série de planos, gravar uma série de entrevistas na locação, e partir para outras locações, o operador passou a assimilar os dois equipamentos de forma integrada, “fazendo o correto”. Notamos um devir câmera que se intensifica com o tempo de interação operador-equipamento ao longo da sessão de gravações, como que se no início estivesse frio e com o decorrer da operação fosse esquentando até atingir o seu grau particular de interação com o equipamento.

Dizemos *grau particular de interação* como o nível de intimidade que o operador tem com a câmera, que se intensifica com a prática e tempo de utilização. Cada operador tem um nível de contato e interação do equipamento, e não existe um melhor operador, passa-se a atuar em um nível de interação com o equipamento de controlar seus parâmetros intuitivamente, um devir câmera. Em outra postagem, o aluno indica a leitura de uma matéria sobre operação de câmeras presentes em aparelhos de telefonia celular. (Figura 14)

Aluno 1 – Matéria interessante sobre como fazer vídeos com câmera de celular, de forma a obter uma qualidade máxima que a câmera pode oferecer. Dicas de iluminação, plano, e outras coisas. <http://www.tecmundo.com.br/gravacao-de-video/21027-dicas-para-fazer-um-filme-sensacional-com-a-camera-do-seu-celular-video-.htm> Dicas para fazer um filme sensacional com a câmera do seu celular [vídeo] www.tecmundo.com.br

As câmeras embutidas nos celulares não são os melhores equipamentos para se gravar um vídeo, mas podem apresentar resultados melhores do que os que você está acostumado. Curtir (desfazer) · Seguir publicação · Compartilhar · 22 de março de 2012 às 19:55 próximo a Rio de Janeiro

O fazer vídeos utilizando a câmera de celular resulta em um devir câmera, e quanto maior o controle do equipamento, mais intenso este devir. O conceito de qualidade

apresentado retoma a concepção de apuro técnico, com dicas sobre iluminação, plano, e outros elementos.

Figura 14 – Fazendo imagens com o telefone celular



Fonte: <http://www.tecmundo.com.br/gravacao-de-video/21027-dicas-para-fazer-um-filme-sensacional-com-a-camera-do-seu-celular-video-.htm>

Uma postagem do aluno estudante de graduação de outra universidade que passou um período junto à equipe da oficina retrata a sua impressão de uma prova prática de operação de câmera em um concurso para cinegrafista de uma emissora:

Aluno 1 – Bom dia galera! Ontem fiz minha prova da EBC. Apesar de tenso consegui fazer toda a prova prática. Por conta do nervosismo me atrapalhei pra abrir o pedestal e ajustar a íris, mas fiz boas imagens, mostrei intimidade com o próprio pedestal ajustando o nível a cada mudança de lugar da câmera. Fiz boa transição focal e plano sequência. No plano sequência eu estava craque, graças à formatura com o movimento dos alunos indo pegar o diploma... Hehehe.

Queria agradecer à equipe e a forma que me acolheram e abraçaram a minha causa. Mesmo o resultado sendo negativo, deixo o meu abraço a todos, tendo a certeza que fiz boas amizades. Não foi em vão. 2 de maio sai o resultado. Deixarei notícias.

A indicação de que seu devir câmera foi afetado pelo nervosismo, ao fazer o ajuste de íris, em sua opinião não afetou o andamento da prova. A intimidade com o pedestal e seu ajuste de nível horizontal, a transição focal, e o plano sequência apontam um devir câmera que atinge o seu nível máximo com o plano sequência, interiorizado pelo exercício com produções da oficina na cobertura ao vivo da formatura de alunos do ensino médio.

Figura 15 – Câmera “3D”



Fonte: Grupo do Facebook

Certa feita, um ex-aluno que participa do grupo de discussão postou uma foto de uma câmera VHS com um adesivo colado que dizia “3D” (Figura 15), com o título “O negócio é gravar em 3D!!!” O nível atencional do toque se deu quando o movimento-função de referência que é a rede social passou a um movimento de explicitação, no revelar de linhas de força e subjetividade que compõem o dispositivo, materializado no perguntar aos integrantes do grupo quais seriam as virtudes e defeitos do equipamento que foi muito popular nos anos 80 e 90 e hoje em dia se encontra fora de uso.

Luciano Melo Dias – Neste caso, 3D = três defeitos. Quem arrisca? 7 de março às 10:29 • Curtir • 4

Ex-aluno – O zero-um vai ficar chateado contigo, Lú... 7 de março às 10:31 • Curtir (desfazer) • 1

Luciano Melo Dias – Então, que diga também os pontos positivos deste tradicional dispositivo! 7 de março às 10:36 • Curtir

Ex-aluno – Ponto positivo número 1: ninguém usa mais!!! 7 de março às 10:37 • Curtir (desfazer) • 2

Luciano Melo Dias – Ponto positivo número 2: o cartão de memória nunca fica cheio!!! 7 de março às 10:39 • Curtir • 3

Ex-aluno – UHSAUHASuHASuHASuHSA 7 de março às 10:39 • Curtir

Luciano Melo Dias – Agora, sem brincadeiras pois senão o zero-um vai ficar com vergonha de defender o equipo! E logo ele que é quem mais conhece! 7 de março às 10:40 • Curtir • 1

O aluno 1, apontado como o “especialista” no assunto, com outras palavras diz que o equipamento embora tenha limitações técnicas – a intencionalidade do equipamento não permite alguns recursos – tem suas virtudes se bem utilizado.

Aluno 1 – São 3 defeitos mesmo! hahaha mas quebra um galho bom e tem seus benefícios como por exemplo o fato de ninguém usar mais VHS, as pessoas de dão a fita hahaha

7 de março às 18:51 • Curtir (desfazer) • 1

Aluno 1 – mas eu já vi um ensaio em que usaram uma VHS pra retratar uma época mais antiga mas ficou legal, se achar eu coloco aí

7 de março às 18:56 • Curtir (desfazer) • 2

A intencionalidade técnica é utilizada e tonificada pela intencionalidade do operador, em retratar um filme de época (neste caso o fim do século XX). A produção de subjetividade se dá no devir câmera do aluno, no saber conduzir a intencionalidade técnica da câmera. Além do recurso estético, o equipamento se mostra de baixo custo para a utilização de mídia gravável, no caso fitas cassete VHS, popularmente chamadas “fitas de videocassete”.

Figura 16 – Teste com câmera VHS



Fonte: <http://youtu.be/VIgDNzyY6T8>

Em postagem posterior sobre suas experiências com câmeras VHS, o aluno 1 volta a falar sobre a relação com a operação do equipamento, da intencionalidade do operador conjugada com a intencionalidade técnica:

Aluno 1 – ae,quem disse q não posso brincar com VHS? Não ficou bom, mas brincar dá. <http://youtu.be/VIgDNzyY6T8>

Curtir (desfazer) • Comentar • Seguir publicação • Compartilhar • 26 de julho de 2012 às 10:04 Você, Ghabriel Carvas, Hugo Corrêa e Cristina Ribeiro curtiram isso.

Aluno 1 – pena q a câmera tava zicada e ficou toda no automático ou então eu não sei mexer nela.rsrs

26 de julho de 2012 às 12:35 • Curtir

*Aluno 2 – auehauehuaheuhauehu que legal
26 de julho de 2012 às 18:48 • Curtir*

Nota-se que o aluno encontrou dificuldades em controlar os parâmetros desta câmera VHS, tendo seu devir câmera desconcentrado. Mas é um primeiro contato com outro equipamento que não o que ele está acostumado, é como se fosse o ser humano se acostumando a uma prótese nova.

O ex-aluno, ao comentar a postagem de um colega sobre a relação com a câmera em um vídeo no youtube - revelando o devir câmera, quando a câmera e o operador viram um só - aponta uma saída para domar o equipamento, quando a câmera não quer ligar¹⁵:

Ex-aluno – Porrada técnica 24 de agosto de 2012 às 21:45 • Curtir • 2

Ex-aluno – Quando ela não quer ligar é mole! Esses dias na globo tinha uma câmera que não queria desligar... Só retirando a bateria fora, a chave de on/off não atuava de jeito nenhum!!! 26 de agosto de 2012 às 00:08 • Curtir

Aluno 1 – Uaehuaheuhauheuahuehau Eu lendo o que vc escreveu, achei que terminaria com você desligando com porrada técnica. Pq assim é totalmente garantido que vai desligar, só não se sabe se ela liga de novo.

Nesta conversa, nota-se uma linha de fuga aos procedimentos técnicos acadêmicos, em uma técnica corrente que pode resolver alguns problemas de contato e solda fria. Um devir câmera masoquista, em que a “porrada técnica” faz com que o equipamento – algumas vezes – pegue no tranco; e ainda o lidar com a fonte de alimentação do equipamento, neste caso a bateria, como recurso de operação.

Outro tópico relata uma experiência com uma câmera de vídeo antiga (das décadas de 70-80), que já teve a sua época de esplendor, conectada a um gravador *U-Matic* portátil. No grupo de discussão da rede social, pudemos observar dois alunos ao trocar informações sobre esta relação com a máquina, traçando linhas de fuga para driblar a intencionalidade do equipamento - no caso a utilização de uma câmera betacam que estava encostada para a manutenção há uns 10 anos. Se as “linhas de subjetivação não seriam a borda extrema de um dispositivo, podendo vir a delinear a passagem de um dispositivo a outro” como disse Deleuze, questionamos se esta interação com a câmera traduz a produção de subjetividade.

Aluno 1 – Galera, eu e o zero-dois fizemos um teste hoje com a DXC-637 gravando com U-Matic da janela do bloco D. Não ficou nem um pouco como eu esperava e ficou bem diferente dos testes que eu venho vendo no youtube. Me dá um help pra que eu saiba onde estou errando e eu sei que a câmera não tá muito boa.(...)segue o link para ver nosso teste de hoje e comentar sobre os erros. Não fui nem um pouco criterioso em relação à quadros ou ao plano sequencial; estou preocupado com a

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=WZ-HB2QWbEo>

qualidade do vídeo. Para comparar existem alguns pelo YouTube. Amanhã não devo ir...



testeDXC 637 U Matic VO 8800.wmv

http://www.youtube.com/watch?v=FuOyyf_Prj4&feature=colike (teste.DXC-637 U-Matic VO-8800 www.youtube.com

Câmera sony DXC-637 com RGB desregulado, gravado e digitalizado com VT sony VO-8800 U-Matic S.)

Pô, vi esses outros testes no youtube e tentei fazer um, mas ficou com a qualidade muito ruim em comparação aos outros. Galera, que é que eu estou errando??? Claro, a câmera não está lá essas coisas, mas acho que estou errando em alguma coisa. A correção de cor não deu certo. Não reparar na qualidade do plano sequencial, pois não foi esse o meu enfoque e sim testar a qualidade dos equipamentos já bem gastos. Curtir (desfazer) · Seguir publicação · Compartilhar · 22 de dezembro de 2011 às 20:03 Visualizado por 13 - 3 curtiram isso.

Traduzindo o ocorrido para os conceitos com que estamos a trabalhar nesta pesquisa, a intencionalidade do operador se revela nas linhas de subjetivação a partir do conceito de qualidade apontado pelo aluno: “- Não fui nem um pouco criterioso em relação a quadros ou ao plano sequencial, estou preocupado com a qualidade do vídeo.” Isto é, ele se refere a apuro técnico, um dos preceitos do Padrão Globo de qualidade conforme apresentado por Cannito (2010), no capítulo 1; e revela uma interação deficiente com o equipamento, pois este não se mostrou “adequado” às suas intenções. Oras, onde estaria o “erro” a que ele se refere se o equipamento é inadequado às suas intenções de apuro técnico? Quanto a esta inadequação, aqui atribuímos a uma programação visual que temos a partir da interação com as novas tecnologias, com imagens em melhor definição, sendo a imagem em alta resolução *full HD* já comum aos olhos destes alunos; em outros tempos, talvez, este equipamento tenha se mostrado adequado a tal utilização. O vídeo, postado em link de acesso público, encontra eco fora do grupo da TV, em comentário feito no *youtube*:

Canalserio - Nenhum editor de imagens irá melhorar isso porque não é problema de balanço de cores, mas de alinhamento de cores, no RGB da câmera. As três cores primárias precisam estar alinhadas, mas o seu azul está completamente fora de azimute, provavelmente porque a câmera foi colocada próxima à alguma fonte magnética ou coisa imantada, como um alto-falante, por exemplo, e o RGB foi pro espaço. Os anéis podem ser alinhados novamente, mas apenas por um técnico. 15 de maio de 2013

Aderindo à proposta do aluno, o canal *Canalserio* comenta sobre o que ele afirma ser a causa do “problema”: o alinhamento dos anéis do CCD pelo ajuste de azimute¹⁶ para cada uma das três cores primárias – *R*, *G* e *B* – que só pode ser feito em manutenção corretiva por um técnico especializado. Tal desalinhamento de cores, ainda que possa ser amenizado, não pode ser corrigido na edição de imagens, na fase de pós-produção.

Figura 17 – Teste com a câmera DXC gravando em U-Matic



Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=FuOyyf_Prj4

Percebemos que este comentário sobre o vídeo, vindo de uma pessoa que não integra o grupo, se limita a comentários sobre questões técnicas. O aluno 3 diagnosticou o mesmo defeito dois anos antes, ao se referir aos trimpots¹⁷ do alinhamento de RGB, e à possibilidade do defeito ser do gravador.

*Aluno 3 – Hugo Corrêa não tá tão ruim. tem que regular os trimpots dela
22 de dezembro de 2011 às 20:30 · Curtir*

*Aluno 1 – Pô, mas vendo os outros que existem pelo youtube nota-se uma grande
diferença da qualidade da imagem.Vou postar 2 links pra vc ver 22 de dezembro de
2011 às 20:32 · Curtir*

*Aluno 1 – esse foi gravado com a mesma câmera, porém em beta SP: Betacam SP
standard test
<http://www.youtube.com/watch?v=q6EbhRCZLKQ>
e esse com um VT portátil de U-Matic: Calibrated Ikegami HL-79E Broadcast
Camera Tests
<http://www.youtube.com/watch?v=JsvO8O8RFb4>
22 de dezembro de 2011 às 20:34 · Curtir · Remover visualização*

¹⁶ Azimute (*caminho* em árabe) é uma medida de direção horizontal, definida em graus. Parâmetro muito utilizado em astronomia, topografia e engenharia, neste caso significa o alinhamento entre o ângulo do ccd e a lente objetiva da câmera.

¹⁷ Potenciômetro de ajuste fixo, geralmente localizado dentro da carenagem do equipamento e inacessível ao operador.

Aluno 3 – pode ser do vt... 22 de dezembro de 2011 às 20:40

Aluno 3 – tá com o problema do ganho. Sem isso a imagem fica bem melhor. 22 de dezembro de 2011 às 20:42 · Curtir

*Aluno 1 – É depois que eu já tinha gravado e digitalizado eu vi que a cabeça tava meio suja e limpei; mas não era muita coisa
22 de dezembro de 2011 às 20:43 · Curtir*

O aluno 1 ao comparar imagens feitas por câmeras similares nota a diferença de nitidez e balanço de cor. O devir câmera se revela na interação entre operador, câmera e VT, mostrando o reconhecimento de um sintoma, como a febre no corpo humano, que aponta um defeito na máquina, uma anomalia no corpo humano. A falta de nitidez e a diferença de cor apontam que há algo errado, e o consenso a que chegam revela que estes sintomas podem sinalizar uma falta de alinhamento de cor em nível de circuito eletrônico, fora do alcance do operador, e uma falta de manutenção no equipamento, com a necessidade da limpeza do cabeçote do VT. Este fato fica mais em vista quando ele segue comentando que o VT utilizado nas gravações que serviram como exemplo poderia ocasionar – ainda que pouca – diferença na qualidade da imagem.

Aluno 1 – o que eu tô achando também é que as digitalizações dos que estão ae; mesmo que gravados em portáteis, foram feitas com os de estúdio como aqueles que nós temos lá; mas acho que isso não deve interferir muito. 22 de dezembro de 2011 às 20:44 · Curtir

*Aluno 1 – temos que arranjar um jeito de consertar aquele botão de ganho 22 de dezembro de 2011 às 20:46 · Curtir
(...)*

*Aluno 4 – Que bacana! Depois eu vou te apresentar um corretor paramétrico de cor, com gráfico, dá p'ra tirar R,G e B isolados, ou até proporcionalmente, se vc quiser tirar um ciano, por exemplo.
23 de dezembro de 2011 às 10:44 · Curtir*

O devir câmera volta a acontecer quando os alunos levam em consideração a natureza de construção da imagem em meio eletrônico digital: a imagem é composta por vários pontos (pixels) que podem representar três cores primárias, que associadas apresentam outros matizes, e a partir daí compreendem a possibilidade de manipulação dos ajustes de ganho para cada cor primária, em uma espécie de balanço de branco manual. Por se tratar de uma escola técnica, voltada à engenharia, a atenção dos alunos é atraída pela aplicação dos conceitos apreendidos em teoria na sala de aula, e em experimentos de demonstração em laboratório, encontra empregabilidade em uma utilização prática.

Aluno 4 – Eu quero ajudar nesse conserto aí, colocar a matéria do técnico em dia hehehehe 23 de dezembro de 2011 às 10:44 · Curtir

Ex-aluno – Pô me animei... pena que irei me foder semana que vem... Essa é alguma que abrimos?? se for, vc trocou alguma placa, pq esse vídeo está bom perto das cameras que vimos antes... Abraços. 23 de dezembro de 2011 às 20:36 · Curtir

Aluno 1 – é aquela que nós abrimos sim,e não não abri mais desde aquele dia 23 de dezembro de 2011 às 21:08 · Curtir

Ex-aluno – humm 24 de dezembro de 2011 às 13:07 · Curtir

Aluno 1 – outra coisa que devemos ver nela é o VT acoplado à ela, pq toda vez que tiver que usá-la ter de levar um vt é meio tenso,mas se ela estiver ok já melhora e muito 24 de dezembro de 2011 às 18:54 · Curtir

O aluno que realizou os testes já manifesta um devir câmera com este equipamento. Mesmo que sofra de limitações técnicas, o aluno controla seus parâmetros intencionalmente e procura contornar as deficiências. Ele já pensa em utilizar a câmera para gravações em produções audiovisuais da oficina. Nota-se que os três alunos envolvidos na discussão se animam em desmontar a câmera na esperança de fazer este ajuste de azimute intuitivamente, de olho. É a matéria do <ensino> técnico em dia. Por fim, embora contassem com uma grande motivação inicial, os testes foram suspensos – ou esquecidos – não se procedendo à abertura da câmera em bancada e ajuste, ainda que de olho e sem utilizar referências, e do sucesso no conserto e acoplamento do VT.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa visou o estudo da relação dos estudantes com as câmeras de vídeo, de modo com que se torne um ser único, homem-câmera, e se estabeleça um devir câmera. O devir câmera é uma manifestação que se faz presente em todas as interações homem-máquina – neste caso a máquina diz respeito às câmeras de vídeo em seus diferentes formatos – apresentando-se em diferentes gradações. No início da relação com as câmeras, tudo é novidade e em geral há uma relutância em se interagir com o equipamento, seja por medo de danificar o equipamento que nem sempre é barato, por se confundir com a gama de opções que os dispositivos técnicos oferecem com seus menus operacionais muitas vezes em inglês (ou quando em português com os termos técnicos e jargões que fogem ao vocabulário até então dominado pelo operador) ou por uma timidez em se manifestar esteticamente e, por conseguinte, estar sujeito a avaliações e julgamentos. Ao longo da pesquisa, percebemos que estas barreiras iniciais são logo transpostas pelos alunos participantes da oficina de vídeo, com o auxílio dos colegas mais experientes ou através de um aprendizado empírico, “metendo a cara” e testando as possibilidades dos equipamentos, e levando ao entendimento de que tanto no mundo virtual quanto no mundo físico os equipamentos tecnológicos buscam emular e (ou) sobrepor o que temos naturalmente, com a função “automático” da câmera guardando relação com uma simulação de consciência, na qual esta busca estabelecer o que é figura e o que é fundo e a partir desta análise fazer o auto-ajuste dos parâmetros óticos e sonoros. Na pesquisa que apresentamos, buscamos analisar esta interação devir câmera através da relação da intencionalidade do operador – que é o que o aluno se propõe a fazer com o equipamento – com a intencionalidade técnica do equipamento de gravação – que são as possibilidades e limitações de cada câmera utilizada.

Outra questão que procuramos observar foi a noção de qualidade que os estudantes têm, e se percebiam alguma diferença na expressão estética entre os programas educativos e os de entretenimento que constam da grade da televisão. Através da concepção de que as novas tecnologias de captura produzem uma transformação na relação com as imagens, considerada como produção de uma nova subjetividade, e de que os alunos participantes da oficina têm um regime visual de um observador moderno que vê a partir de códigos visuais aprendidos e apreendidos pelo repertório audiovisual com que têm contato nas suas experiências estéticas diárias com televisão, cinema e internet, procuramos investigar formas

de criação de projetos de programas utilizados no ambiente escolar: percebemos que esta experiência estética também sofre influência do ambiente cultural em que o estudante em questão está inserido. Como apontou Guattari, que via o conceito de cultura como uma forma de isolamento e padronização da subjetividade e que resulta em uma atuação nos mercados de poder em um método de controle da subjetivação denominada de “sistemas de equivalência na esfera da cultura” (GUATTARI; ROLNIK, 2011), procuramos observar de que forma o diálogo com o conceito de cultura resulta em um devir câmera. Chegamos à percepção de que o devir câmera, ainda que guarde especificidades de acordo com a individualidade de cada pessoa, a produção de subjetividade e demais processos subjetivos, é fortemente pautada pelas suas experiências estéticas anteriores e que acabam por reproduzir clichês audiovisuais. A oficina resulta, quando muito, em um aumento da capacidade crítica dos alunos, ainda que ocasionalmente conduza a inovações na expressão audiovisual que foge dos clichês.

No primeiro capítulo iniciamos apresentando a prática da cartografia e os conceitos de diagrama e dispositivo. Seguimos apresentando a dissolução do ponto de vista do observador, empregada ao longo da pesquisa ao acompanhar o processo da oficina de vídeo e a elaboração e produção das suas experiências com o audiovisual. Caminhamos junto ao projeto, acompanhando a experiência dos alunos com os equipamentos audiovisuais sem uma posição fixa de observador, ora interagindo, ora reconhecendo e respondendo às pistas que apareceram ao longo do caminho de pesquisa, sem estar amarrado a nenhum ponto de vista fixo e pré-determinado. Os níveis atencionais e as janelas-tipo para a atenção possibilitaram esta mudança do ponto de vista ao longo do processo, que contribuíram para a produção de dados da pesquisa. Ao longo do primeiro capítulo apresentamos o referencial teórico que embasou a pesquisa, tendo como linha principal o estudo da subjetividade a partir dos conceitos da linha pós-estruturalista com Deleuze e Guattari, junto a outros teóricos que dialogam com os conceitos apresentados. A subjetividade é notada como que moldada pelo mundo que circunda o indivíduo, o grupo social no qual estão envolvidos, os meios de comunicação a que têm acesso. Sendo assim, observamos que os meios “tradicionais” de comunicação e cultura de massa, e dentre eles a televisão, o cinema e o vídeo têm o poder de ditar a subjetividade para cada estrato da sociedade, se apresentando como mais um dispositivo da sociedade de controle. O capítulo encerra com a apresentação do conceito de devir câmera, objeto principal da pesquisa.

No segundo capítulo apresentamos o dispositivo analisado: a oficina de vídeo, composta por alunos do ensino médio-técnico e de graduação. Frutos deste dispositivo oficina de vídeo, temos os vídeos produzidos, em torno de uma grade de programação elaborada,

discutida e produzida pela equipe. Os conceitos de diagrama e dispositivo apresentados no capítulo anterior são aplicados à oficina de vídeo, resultando na elaboração de um mapeamento das relações que vão se dar com a produção dos vídeos e das experiências com os equipamentos do estúdio, em especial a câmera de vídeo. O grupo de discussão na rede social foi o principal elemento cartográfico, servindo como registro das discussões e avaliações acerca das produções de vídeo e dos testes. Analisamos a cartografia da elaboração de programas mostrando o funcionamento do dispositivo oficina de vídeo e as relações de poder que permeiam o processo.

No terceiro capítulo finalmente começamos a analisar o devir câmera, partindo de aspectos relacionados à qualidade da imagem, mostrando o funcionamento da TV menor que surge na oficina de vídeo, através da divulgação das produções no *Youtube*, rede social de compartilhamento de vídeos utilizada. As discussões acerca da intencionalidade do operador, em aspectos técnicos, e a relação do estudante com as câmeras de vídeo, objeto principal da pesquisa, foi analisada ao longo deste capítulo, resultando na apresentação de uma multiplicidade de devires câmera. Observamos que o devir câmera então é fruto da interação da intencionalidade do operador com a intencionalidade técnica da câmera: quanto mais o aluno sabe domar a câmera, ter consciência de seus parâmetros e maior for o seu repertório estético audiovisual, mais intenso será o devir câmera, a interiorização da utilização da câmera como que parte de seu corpo.

A pesquisa aponta algumas possibilidades de continuação, aprofundamento e desdobramentos, acenando para uma maior e melhor utilização dos recursos audiovisuais junto a turmas da educação básica – em especial no nosso recorte feito para o ensino médio/técnico – e a turmas de graduação, em práticas interdisciplinares ou ainda como disciplina autônoma em conteúdo das aulas de Artes para a educação básica, fugindo do estereótipo de recurso de apoio para as diversas disciplinas do currículo assim como apontando possibilidades para a utilização do audiovisual na educação de uma forma geral, atuando na construção de novos territórios existenciais no sentido de gerar processos de singularização através da educação pela arte. Vale ressaltar uma possibilidade de aprofundamento da pesquisa acerca da resignificação do papel do professor por causa da tecnologia, sugerindo uma abordagem mais radical de se pensar na mudança da forma escola. Na oficina de vídeo pesquisada, foi resignificado o espaço sala de aula, se utilizando de espaços virtuais e ambientes de socialização e prática, fugindo do estabelecimento de uma grade horária e curricular tradicional.

Com relação à representação das imagens, abre-se a possibilidade de transpomos o nosso tema de análise para outras técnicas de representação visual (na época da janela de Alberti, das máquinas de desenho que eram todas calcadas na linguagem matemática, e do “cálculo” da perspectiva, todos no século XV) notamos que essa diferença abre caminho para o aprofundamento da pesquisa, em que a relação da intencionalidade do operador conjugada com a intencionalidade técnica resultam em outra multiplicidade de devires.

Por fim, os programas “Se Liga Ai” e “CEFET Repórter”, desenvolvidos pela oficina de vídeo, apresentam uma possibilidade de continuação no estudo como uma “modalidade” de jornalismo participativo. A programação elaborada e produzida por alunos da rede federal de educação profissional e tecnológica pode servir como um embrião para uma televisão educativa pública rizomática, se apropriando dos métodos, procedimentos e técnicas da televisão menor que surge com os alunos das escolas da rede para a criação de uma TV “maior”, em broadcast ou pela web, fruto da organização e do crescimento das experiências com as tecnologias de vídeo e internet e se constituindo como uma linha de fuga, uma pós-mídia, como apontava Guattari (2009), utilizando e ampliando as análises e processos desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ARHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1957.
- BARBOZA, Pierre. **Du photographique au numérique**. La parenthèse indicelle dans l'histoire des images. Paris: L'Harmattan, 1996.
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que Le Cinéma?** Paris: du Cerf, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CANNITO, Newton. **A Televisão na Era Digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio**. São Paulo: Summus, 2010.
- COLMAN, F. **Deleuze & Cinema: The film concepts**. New York: Berg, 2011.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th. Century**. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento: Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. ¿Que és un dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault, filósofo**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.
- _____. **Foucault**. Lisboa: Vega, 1987
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs vol.4**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1977 *apud* PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010
- DUBOIS, Phillipe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **Les Mots et les Choses**. Une archéologie des sciences humaines, Paris: Gallimard, 1966 *apud* DELEUZE, G. **Foucault**. Lisboa: Vega, 1987.

FRÓES, Jorge. **Tecnologia e Educação: das Máquinas à técnica**, uma abordagem segundo Gilbert Simondon. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2010.

GALLO, Silvio. **Deleuze e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GRILO, João Mário. **As Lições do Cinema: Manual de filmologia**. Lisboa: Colibri, 2010.

GRILO, João Mário. **O Homem Imaginado: cinema, acção, pensamento**. Lisboa: Horizonte, 2006.

GUATTARI, Félix. **Três Ecologias**. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo** Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império** Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARDT, Michael. Biopolítica. In: PELBART, Peter P. **Vida Capital: Ensaio de biopolítica** São Paulo, SP: Iluminuras, 2003.

KAFKA, F. **A Metamorfose**. São Paulo: Brasiliense, 1988 apud GALLO, Silvio. **Deleuze e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.32-51

KASTRUP, V. BARROS, R. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.76-91

KERCKHOVE, Derrick. **A Pele da Cultura: Investigando a nova realidade eletrônica** São Paulo: Annablume, 2009.

LEVY, Pierre **As Tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 1993.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media: Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem** São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A Galáxia de Gutemberg: A formação do homem tipográfico** São Paulo: USP, 1969.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério** São Paulo: SENAC, 2000.

MULGAN, Geoff et al. **The question of quality**. Londres: BFI, 1990. apud MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

NEGRI, Antonio. Sobre a Infinitude da Comunicação / Finitudo do Desejo. In: PARENTE, André. **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 2004. p.173-176

PARENTE, André. **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual** Rio de Janeiro: Ed.34, 2004

PASSOS; BENEVIDES. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.17-31

PASSOS; EIRADO. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.109-130

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCOSSIA, L. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELBART, Peter P. **Vida Capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier-Montaigne, 2008.