



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Nélia Lucia Fonseca

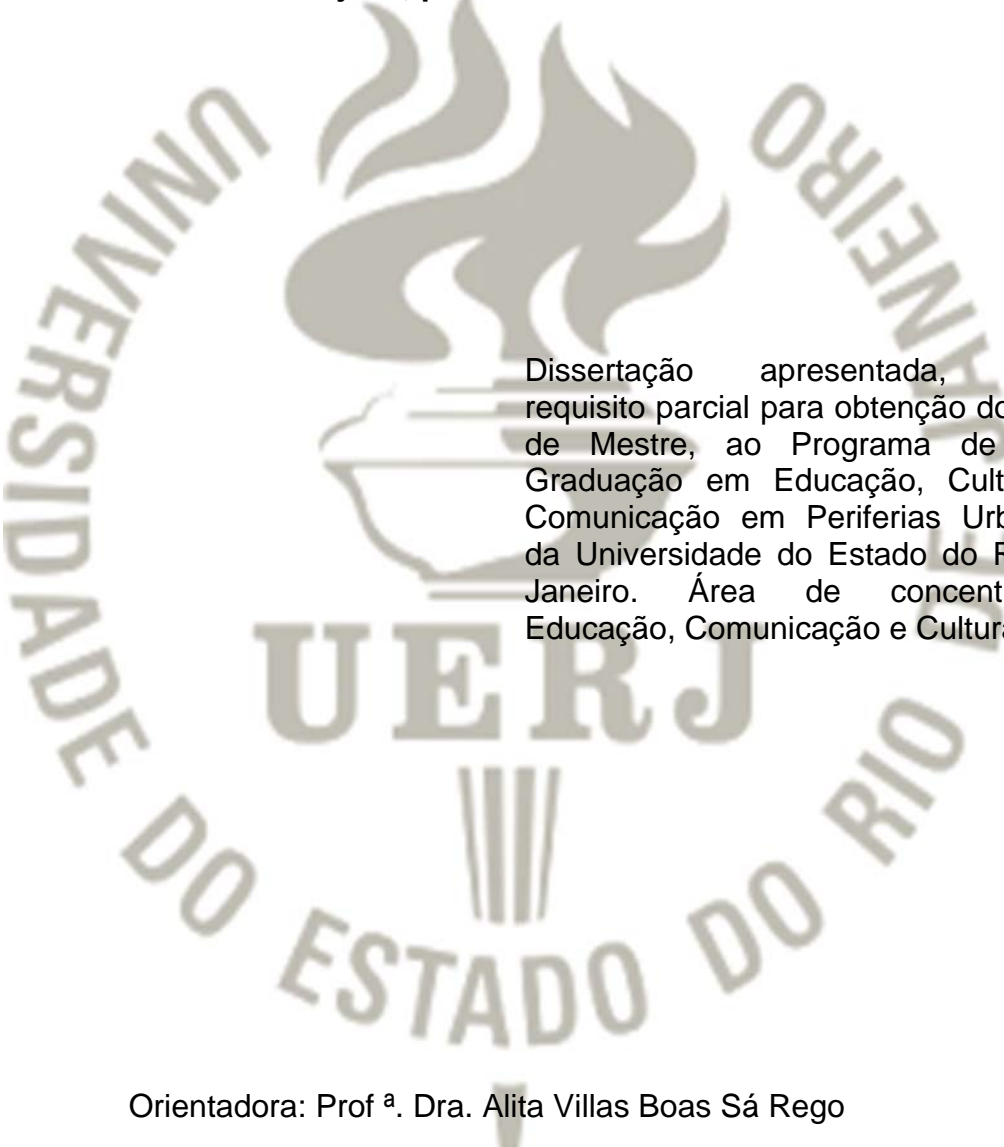
**Fazendo Filmes na Ilha:  
Produção de Audiovisual como linha de fuga em Cotijuba, periferia  
de Belém**

Duque de Caxias

2013

Nélia Lucia Fonseca

**Fazendo filmes na Ilha: produção de audiovisual como linha de fuga em  
Cotijuba, periferia de Belém**



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, Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Alita Villas Boas Sá Rego

Duque de Caxias

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHC

F676 Fonseca, Nélia Lucia.  
Tese Fazendo filmes na Ilha: produção de audiovisual como linha de fuga em Cotijuba, periferia de Belém / Nélia Lucia Fonseca – 2013. 101f.

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

1. Gravações de vídeo - Produção e direção - Teses. 2. Gravações de vídeo – Belém (PA) – Teses. I. Sá Rego, Alita Villas Boas. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 791.44

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

---

Assinatura

---

Data

Nélia Lucia Fonseca

**Fazendo Filmes na Ilha: Produção de Audiovisual como linha de fuga em Cotijuba, periferia de Belém**

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

Aprovada em 30 de Agosto de 2013.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Alita Villas Boas de Sá Rego (Orientadora)  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

---

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

---

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

Duque de Caxias

2013

## DEDICATÓRIA

Deus que me concedeu a graça de fazer parte desse curso e me sustentou nessa caminhada.

Aos meus pais (in memoriam) pelos exemplos e compartilhamentos de fé, de amor e de solidariedade.

As minhas irmãs e irmãos pelo precioso apoio.

Às jovens cineclubistas desse estudo.

## AGRADECIMENTOS

A todos que me apoiaram e torceram por mim durante a realização desse curso.

A minha orientadora Alita Villas Boas Sá Rego, pelos ensinamentos, pela escuta, pelo apoio e por acreditar em mim.

Aos meus irmãos Beto, Vitor, Marcos e Jota, pelo apoio e carinho nessa trajetória.

As minhas irmãs Gorette, Claudia e Socorro, pela força, carinho e diálogos “filosóficos” compartilhados durante esse curso.

Ao meu filho Lucas, pelo apoio, carinho e paciência de não ter sua mãe por perto durante boa parte desse curso.

A minha querida tia Rosenilde, pela hospedagem, pelo carinho e pelo incentivo.

Ao professor Henrique Garcia Sobreira pela acolhida, pelo apoio, pela amizade e pelo carinho.

À professora Maria Isabel Ortigão, coordenadora do curso de Mestrado, pela acolhida e diálogos esclarecedores.

Ao professor Mauro Sá Rego Costa, pelos ensinamentos filosóficos de Deleuze e Guattari e por clarear as ideias quando os caminhos estavam tortuosos.

Aos professores do curso de Mestrado, pelos ensinamentos, pelos diálogos e pelo incentivo durante o curso.

Ao Leonardo da Silva Barbosa, responsável pela secretaria do Mestrado, por sempre tirar minhas dúvidas e responder meus e-mails.

Aos meus amigos e amigas, pelo apoio, carinho e torcida durante a trajetória desse curso.

Aos meus colegas de curso, por me receberem tão bem no Rio de Janeiro, pelo apoio e diálogos compartilhados.

Ao Luciano Melo Dias, por compartilhar seus conhecimentos de audiovisual e me mostrar seu trabalho no CEFET.

À Cecile Azambuja, pelas “caronas providenciais” e pelos diálogos compartilhados durante o curso.

À Silvane Chaves e ao Andreson Barbosa, pelo incentivo e diálogos compartilhados durante essa trajetória.

À querida Juliana Ferraz, pelo apoio e revisão gramatical na finalização deste trabalho.

Ao Kid Quaresma, pelo apoio, por me apresentar as jovens cineclubistas deste estudo, pelos diálogos, pela hospedagem em sua casa na Ilha de Cotijuba. Valeu Kid!

Às jovens cineclubistas deste estudo, que se dispuseram a fazer produções audiovisuais comigo. Aprendi muito com vocês; foi divertida e prazerosa essa nossa empreitada.

Sim, eu acredito que exista um povo múltiplo, um povo de mutantes, um povo de potencialidades que aparece e desaparece, encarna-se em fatos sociais, em fatos literários, em fatos musicais. É comum me acusarem de ser exageradamente, bestamente, estupidamente otimista, de não ver a miséria dos povos. Posso vê-la, mas... não sei, talvez eu seja delirante, mas penso que estamos num período de produtividade, de proliferação, de criação, de revoluções absolutamente fabulosas do ponto de vista dessa emergência de um povo. É isso a revolução molecular: não é uma palavra de ordem, um programa, é algo que eu sinto, que eu vivo, em encontro, em instituições, nos afetos, e também através de algumas reflexões.

*Guattari*



## RESUMO

FONSECA, Nélia Lúcia. *Fazendo filmes na Ilha: produção de audiovisual como linha de fuga em Cotijuba, periferia de Belém*. 2013. 101f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2013.

Fazendo filmes na ilha investiga as formas com que um grupo de jovens do sexo feminino e participantes assíduas do Cineclube Belém Insular na ilha de Cotijuba (Belém do Pará) se apropriam das imagens produzidas pelos diferentes dispositivos tecnológicos para exprimir as marcas territoriais do ambiente em que vivem. Analisa as produções realizadas por elas e verifica se expressam linhas de fuga às formas e formatos audiovisuais vigentes ou se apenas refletem os clichês visuais e sonoros, além das palavras de ordem, difundidos pelos meios de comunicação de massa. Esta pesquisa surge em decorrência do barateamento, facilidade de manuseio e de transmissão oferecidos pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, que permitiram novas formas de relação com as imagens. Se antes a produção e difusão das produções audiovisuais eram controladas pelos meios de comunicação de massa no formato um/todos, hoje, qualquer um com telefone celular, câmera fotográfica ou câmera de vídeo amadora é capaz de produzir um filme/vídeo e compartilhá-lo através das redes sociais e, principalmente, através de canais como o “*youtube*”. Dessa forma, territórios outrora isolados como a ilha de Cotijuba passam a ter acesso a informações *locais* e *globais* que se refletem em novos processos de subjetivação, transformando formas de pensar/agir e sentir na região. O campo conceitual circula entre Foucault, Deleuze e Guattari e outros autores pós-estruturalistas, além da bibliografia específica da área do audiovisual e das artes.

Palavras-chave: Audiovisual. Linha de fuga. Subjetividade. Jovem cineclubista.

## ABSTRACT

FONSECA, Nélia Lúcia. *Making movies on the Island: audiovisual production as an escape line Cotijuba, outskirts of Belém, 2013*. 101f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2013.

Making films on the island is a mapping of the ways in which a group of young female participants and the assiduous Cineclubes Bethlehem on the island of Insular Cotijuba (Belém do Pará) appropriating the images produced by the various technological devices to express brands territorial environmental they live. Analyzes productions undertaken by them and checks whether express drain lines to existing forms and audiovisual formats or just reflect the sound and visual clichés, beyond the slogans, spread by the mass media. This research arises due to the cheapness, ease of handling and transmission offered by the development of information and communication technologies, which have enabled new forms of relationship with the images. If before the production and dissemination of audiovisual productions were controlled by means of mass communication in the form a / everyone today, anyone with a cell phone, a camera or a video camera amateur is capable of producing a film / video and shares it through social networks and especially through channels like "youtube". Thus, once isolated areas like the island of Cotijuba will have access to information and global logics that are reflected in new processes of subjectivity, transforming ways of thinking / acting and feeling in the region. The conceptual field circulates between Foucault, Deleuze and Guattari and others post structuralist, and specific references, area and audiovisual arts.

Keywords: Audiovisual. line of flight. Subjectivity. Young film society

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Localização de Belém no Estado do Pará .....	51
Figura 2 -	Localização da Ilha de Cotijuba em relação a Belém .....	52
Figura 3 -	Ilha de Cotijuba vista do barco .....	54
Figura 4 -	Sessão Especial do dia Internacional da Mulher no MMIB .....	55
Figura 5 -	Unidade Pedagógica do Jutuba .....	56
Figura 6 -	Unidade Pedagógica da Faveira - sede do Cineclube .....	57
Figura 7 -	Ruínas do prédio do antigo educandário, onde ficaram presos políticos nas décadas de 60 e 70 do século XX, localizado na entrada principal da ilha .....	62
Figura 8 -	Uma das jovens cineclubistas capturando imagem.....	84
Figura 9 -	Jovens Cineclubistas editando vídeo .....	87

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 -	Sexo .....	66
Gráfico 2 -	Tempo de residência na localidade.....	66
Gráfico 3 -	Tipo de moradia .....	67
Gráfico 4 -	Número de cômodos na casa .....	67
Gráfico 5 -	Esgoto na residência .....	68
Gráfico 6 -	Composição familiar .....	68
Gráfico 7 -	Idade dos membros da Família .....	69
Gráfico 8 -	Documentos pessoais dos membros da família .....	70
Gráfico 9 -	Atividade laboral dos membros da família .....	71
Gráfico 10 -	Renda familiar .....	72
Gráfico 11 -	Tipo de emprego dos membros da família .....	72
Gráfico 12 -	Jornada de trabalho dos membros da família .....	73
Gráfico 13 -	Tipo de renda complementar .....	74
Gráfico 14 -	Lazer e atividade cultural .....	75
Gráfico 15 -	Eletrodomésticos e eletroportáteis .....	75
Gráfico 16 -	Aparelhos eletrônicos .....	77
Gráfico 17 -	Alimentos consumidos pela família .....	78

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1	<b>A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: SEGUINDO AS PISTAS DO OBSERVADOR, DAS IMAGENS E DAS MÁQUINAS</b> .....	22
1.1	Efeitos da produção de subjetividade maquínica.....	22
1.2	A construção histórica do olhar do observador.....	29
1.3	Do regime dos Signos.....	33
1.4	Da produção técnica das imagens.....	35
1.5	Do poço de história: o cinema, o vídeo e a videoarte.....	37
1.6	Da produção audiovisual: linha de fuga ou clichê?.....	46
2	<b>TERRITÓRIOS INSULARES: SEGUINDO AS PISTAS DA ILHA, DO CINECLUBE E DA ESCOLA</b> .....	50
2.1	O território de cotijuba.....	50
2.2	Das marcas territoriais.....	51
2.3	Do consumo de imagens em movimento: o trânsito entre Cineclube e Escola.....	54
2.4	<b>Seguindo o fluxo das marés: entre meios e ritmos</b> .....	58
2.4.1	<u>Da força do caos a criação do território</u> .....	60
2.5	<b>Do perfil socioeconômico dos participantes do cineclube Belém Insular</b> .....	65
2.6	<b>A oficina de vídeo</b> .....	79
2.6.1	<u>Da produção audiovisual</u> .....	79
2.6.2	<u>Criando a relação</u> .....	80
2.6.3	<u>Do dia a dia da oficina</u> .....	81
2.6.4	<u>Criando roteiros</u> .....	85
2.6.5	<u>O processo de captura de imagens</u> .....	85
2.6.6	<u>Sobre o processamento de edição dos vídeos</u> .....	86
3	<b>DAS EXPERIMENTAÇÕES AUDIOVISUAIS FEITAS NA ILHA: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS VÍDEOS</b> .....	88
3.1	Descrevendo os vídeos.....	88
3.2	Da análise dos vídeos.....	92

<b>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo verificar de que forma um grupo de jovens do sexo feminino, participante assíduo do Cineclube Belém Insular<sup>1</sup>, na Ilha de Cotijuba, apropria-se das imagens produzidas pelos diferentes equipamentos de produção audiovisual para exprimir as marcas territoriais do ambiente em que vive. Pretendemos verificar também se as produções realizadas criam linhas de fuga às formas e aos formatos audiovisuais vigentes ou se apenas reproduzem clichês e palavras de ordem difundidos pelos meios de comunicação de massa, com ênfase na TV aberta.

Durante vinte anos de prática docente em escolas públicas, percebemos, através de conversas informais com os estudantes e mesmo através de perguntas na hora da aula, que eles não frequentavam locais como teatro, cinema, museus, feiras de livro. Espantava-nos constatar que boa parte dos moradores da Ilha de Cotijuba nunca tinha sequer entrado numa sala de cinema, que, dentre as linguagens consideradas “artísticas”, é a mais dirigida às massas.

Levando em conta esse pensamento, podemos considerar que, na atualidade brasileira a escola ainda é um local para adestramento e controle dos corpos. O currículo ainda é um “todo” compartimentado em “disciplinas”; as salas de aula são arrumadas com carteiras enfileiradas e superlotadas de alunos, causando barulho e confusão. As aulas ainda contêm muitas informações indigestas e não contextualizadas, com o objetivo de “disciplinar” o estudante para o silêncio e a obediência.

Esse estudante, por sua vez, não se sente atraído por aulas expositivas em que só o professor fala e despeja “conhecimento”. Levando-se em conta o pensamento de Foucault (2004) sobre as prisões e outras instituições que disciplinam os corpos, como a escola e as fábricas, compreende-se o quanto a escola do século XXI ainda se pauta por ações curriculares com base em teorias conservadoras da educação.

Contudo, acreditamos que é necessária a criação de um espaço que promova ações culturais e educativas, principalmente nas regiões periféricas brasileiras. Num

---

<sup>1</sup> O blog do cineclube é <http://insularcineclube.blogspot.com.br/>

país com as condições territoriais e socioeconômicas como o Brasil, somos levados a acreditar que o território escolar constituído em outras bases possa ser esse espaço.

Podemos apontar que algumas experiências já foram realizadas nesse sentido. Por exemplo: a chegada de novos aparatos de tecnologia de informação e comunicação nas escolas, como televisores, vídeos, computadores, projetores de imagens, favoreceu o surgimento de novas relações de colaboração e cooperação entre professores e coordenação na Escola Estadual Consuelo Coelho e Souza. O resultado foi a realização, em 2003, da I Mostra de Cinema da Escola Estadual Consuelo Coelho e Souza; em 2005, a II Mostra e, em 2007, a III Mostra.

A realização dessas mostras criou a possibilidade de elaboração de um projeto maior e mais participativo, com o envolvimento dos alunos na produção de pequenos vídeos. Já começávamos a observar como os estudantes gostavam de capturar imagens fixas e em movimento de si e de seus colegas e também de se ver projetados em imagens, postando-as em redes sociais como “Orkut”. Chegamos a ver também um vídeo de sexo explícito<sup>2</sup> criado por adolescentes de uma escola pública de Belém, em que filmavam e eram atores. Esse material gerou grande choque local e nacional depois que foi postado no *Youtube* e, mais tarde, o Poder Judiciário determinou sua retirada. Diante dessa situação, resolvemos inserir, nas aulas de arte, estudos sobre fotografia, cinema e cinema de animação.

No ano de 2007, já atuando com audiovisual na sala de aula, em parceria com a professora de Matemática, foi criado um vídeo com os alunos do ciclo IV, do Liceu de Artes e Ofícios de Icoaraci. Esse vídeo retrata o lixo nas redondezas da escola e das casas onde os alunos moravam em Icoaraci. Para fazê-lo, saímos em grupo e cada aluno ia gravando um pouco do que queria nas ruas ao redor da escola. Era quase uma procissão de estudantes capturando imagens de lixo pela rua, bueiros sujos etc. Ao passarem a câmera de um para o outro, muitas vezes nem chegavam a desligá-la. É possível observar imagens meio desfocadas, trêmulas. Apesar de falarmos sobre enquadramento e foco, não houve uma preocupação com essas questões. Nosso objetivo, nesse primeiro momento, foi mais com o

---

<sup>2</sup> Reportagens sobre esse vídeo estão disponibilizadas nos site:  
<http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=65741> ou  
[http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id\\_noticia=439821](http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=439821)



conteúdo que com a forma, ou seja, foi apenas fazer a filmagem e mostrar como as pessoas jogavam seus lixos na rua.

Essa experiência desperta a curiosidade sobre as questões da produção audiovisual no ambiente escolar: O que e como podemos fazer, uma vez que a tecnologia digital facilitou o acesso à produção e à distribuição do audiovisual? Quais são os efeitos dessa atividade na produção de subjetividade dos jovens envolvidos nessa prática?

Foi nessa abordagem que inserimos esta pesquisa, em que outras questões se fizeram relevantes: Como as jovens de Cotijuba percebem as imagens veiculadas pelo cinema, pela TV e pela internet? Como utilizam as câmeras fotográficas, celulares, *handycams* e programas de edição para produzirem suas próprias imagens? Como essas imagens se agenciam às outras formas de subjetivação no território em que habitam?

### **Subjetividade audiovisual tecnológica**

O barateamento e a facilidade de manuseio e de transmissão oferecidos pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação produziram novas relações entre o audiovisual e o espectador, que deixa de ser apenas consumidor para tornar-se *prosumidor*<sup>3</sup>, ou seja, que não apenas consome as imagens, mas também as produz e pode mostrá-las ao mundo inteiro através da internet e suas redes sociais, sites, blogs etc.

Se antes, a produção e a difusão eram controladas pelos meios de comunicação de massa no formato um/todos, hoje, qualquer um, com um telefone celular, uma câmera fotográfica ou uma câmera amadora é capaz de produzir um vídeo e compartilhá-lo através das redes sociais e, principalmente, através de canais de distribuição como o *Youtube*. Nesse sentido, vê-se surgir uma era em que as pessoas se reapropriam das tecnologias de comunicação e informação para mostrarem seus pontos de vista, para criarem novos agenciamentos coletivos de enunciação, singularizando o uso da mídia através de criações coletivas e individuais.

---

<sup>3</sup> Termo usado por *Kerckhove* em seu livro: *A Pele da Cultura*.

Hoje, o mundo está conectado; organizam-se eventos através das redes sociais. Parafraseando Macluhan (1969), a Internet faz realmente do mundo uma “aldeia global”, mesmo que se more na longínqua região amazônica isso não nos impede de estarmos conectado a outras pessoas ao redor do mundo, desde que tenhamos disponibilidade de acesso, seja por 3G, 4G, por cabo ou por rádio.

Revolucionando as formas de comunicação de massa, as tecnologias de informação e comunicação no formato todos/todos, como o *Youtube*, ameaçam o formato *broadcasting*. Esses canais *online*, onde se pode realizar *upload* de vídeos e compartilhá-los com o mundo, constituem um território sem fronteiras, cujos efeitos desterritorializantes geram novas formas de pensar, agir e sentir. Aqui não há mais centro nem periferia: a Internet acontece em forma de rizoma, ou seja, uma rede de informação e comunicação descentralizada que estimula a produção e o compartilhamento de informações e afetos entre os integrantes deste mundo.

Um rizoma não tem hierarquias, não tem a estrutura de uma árvore, com seu tronco principal de onde os galhos saem sempre do mais grosso para o mais fino. Ele vai se espalhando através de conexões de raízes, cujos bulbos funcionam como nós de uma rede que está sempre se ampliando a cada bulbo que se desenvolve, como uma plantação de mandioca.

De acordo com Burgess (2009), o *Youtube* é um site criado por ex-funcionários do *Paypal* Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim. Nele, basta uma simples inscrição para fazer *upload* dos vídeos que queremos disponibilizar e compartilhar de forma pública. Também é possível utilizar a forma privada de postagem, em que só assiste ao vídeo as pessoas que você relaciona e para quem envia o link por e-mail. Através de ferramentas de busca por palavras-chave qualquer um pode encontrar o vídeo desejado. A interface do *Youtube* é bastante simples e não exige conhecimento técnico. Como comenta Jenkins (2009), a “Web proporciona um poderoso canal de distribuição para a produção cultural amadora”.

Nesse contexto, começam a surgir alguns coletivos cineclubistas com propostas que vão além da apreciação crítica de produtos audiovisuais (filmes, vídeos, conteúdos televisivos), ou seja, que também se propõem a realizá-los de forma experimental. Isso vem acontecendo principalmente nas áreas de periferia das grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo. Em Belém do Pará não é diferente.

Segundo o Conselho Nacional de Cineclube, no Pará, existem 44 entidades<sup>4</sup> cineclubistas filiadas. Na região metropolitana de Belém, são cerca de catorze. Dentre elas, estão o Cineclube Nangetu, o Labirinto Cinema Clube, o Cineclube Amazonas D'Ouro e o que pretendo focar na pesquisa: Cineclube Belém Insular.

O movimento acontece na ilha de Cotijuba, que fica a uma hora de barco da região metropolitana de Belém, e funciona dentro de uma escola, como um projeto extraclasse, com a presença de muitos jovens nos dias de suas exibições regulares.

Dentre esses jovens, um grupo de seis cineclubistas da ilha de Cotijuba, do sexo feminino, com idades entre 13 e 15 anos, fez parte da pesquisa juntamente com o coordenador e os colaboradores do Cineclube Belém Insular. As jovens cineclubistas já tinham em comum o interesse pelo cinema, pois costumavam se reunir para ver, discutir e refletir sobre os filmes.

### **Questões de resistência**

A ilha de Cotijuba é o território onde se localiza o Cineclube Belém insular. De acordo com Deleuze/Guattari (1997) um território existencial é constituído por marcas materiais e expressivas. Quando uma criança caminha no escuro e sente medo, e canta uma música para espantá-lo, está criando um território próprio delimitado pelo som de sua voz, onde se sente em segurança diante do desconhecido. Quando construímos uma casa com tijolos, ou delimitamos a fronteira de um país com marcos, estamos criando um território material. Quando criamos um hino, uma bandeira e adotamos uma língua criamos um território expressivo.

Deleuze e Guattari (1997) citam exemplos de agenciamentos territoriais que mostram como os animais marcam seus territórios através de matérias de expressão, como o canto dos pássaros e a cor dos peixes. Nesse caso, a cor é um estado da membrana que remete a estados hormonais. Ela será apenas funcional e transitória se estiver relacionada a um tipo de ação que pode ser sexual ou agressiva. Mas a cor se torna expressiva quando adquire uma constância temporal e um alcance, constituindo, assim, uma marca territorializante. Essa constância, para

---

<sup>4</sup> A informação sobre quantidade de cineclube no Pará e em Belém está disponível em: <http://cncbrasil.wordpress.com/>. Não são dados exatos, pois há cineclubes que não são inscritos no Conselho Nacional de Cineclubes.

os autores, é chamada de *ritornelo*: um termo de uso da música, que significa a repetição de um trecho musical.

De acordo com esse conceito, compreendemos o Cineclubes Belém Insular, localizado em Cotijuba e locus desta pesquisa, como um agenciamento territorial em que as jovens criam ritmos expressivos, codificados pela repetição periódica. Repetição essa que pode se tornar uma questão de resistência à tendência exclusiva de nossas políticas públicas culturais.

Atualmente, estão despontando diferentes formas de se fazer política de resistência à exclusão social, econômica e cultural. Com isso, surgem coletivos em diferentes pontos do Brasil, como o Mate com Angu, na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, ou a Rede Aparelho, em Belém do Pará. Esses coletivos são criados por pessoas que possuem interesses em comum e criam agenciamentos.

Segundo Deleuze e Guattari (1995), existem dois eixos em relação à natureza dos agenciamentos. O primeiro é horizontal e comporta dois segmentos: o segmento de conteúdo e o outro de expressão. Assim, argumentam que, por um lado, o agenciamento é maquínico, de corpos, de ações e de paixões, ou seja, seria um amálgama de corpos reagindo uns sobre os outros. No entanto, existe o outro lado do agenciamento, que seria o “[...] agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31). Com relação ao segundo eixo, continuam, trata-se de um eixo vertical, em que o agenciamento possui “[...] lados territoriais ou reterritorializados, que os estabilizam, e, por outro lado, os picos de desterritorialização, que os desestabilizam” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31).

Da definição acima, depreende-se que os coletivos possuem esses dois eixos descritos por Deleuze e Guattari: agenciamento maquínico de corpos, de paixões e agenciamento coletivo de enunciação, que se movimentam em torno de ideias, debates e discussões acerca da produção audiovisual. Mas, ao escolherem a periferia das cidades para esses encontros de corpos, criam territórios de resistência à exclusão social no Brasil e sempre que partem para novas ações se desestabilizam, criando suas desterritorializações.

Roque (2002) comenta que a palavra resistência, no senso comum, é utilizada no sentido de ‘ir contra uma força oposta’. No entanto, a autora continua afirmando que resistir também é manter-se de pé, persistir. É nesse sentido que pensamos os coletivos que surgem pelo Brasil afora.

Os coletivos<sup>5</sup> praticam uma forma de micropolítica cultural que se contrapõe à política cultural capitalista que não facilita o acesso a museus de arte, a espetáculos teatrais e a cinemas por comunidades em áreas periféricas dos grandes centros urbanos. Eles resistem através da arte, criando espaços não formais de educação e cultura, permitindo o engajamento de pessoas da periferia e oferecendo acesso às programações alternativas de produção e apreciação artística.

Ações culturais dos coletivos configuram-se como uma nova forma de participação social ao criar condições para a colaboração e o compartilhamento de ideias. Como afirma Guattari (1992), essa produção coletiva faz com que a atualidade seja um período de grande produtividade, de uma criação que se multiplica através de revoluções tecnológicas interessantes e extraordinárias.

### **Pressupostos teóricos e metodológicos**

Vamos ancorar nossa metodologia nos conceitos de Deleuze, Guattari, Negri e Pelbart e outros da corrente pós-estruturalista imanente. Consideramos esses autores os mais adequados para a análise de imagens produzidas pelos jovens e para perceber as possibilidades de se criar um território com uma marcação individual e um modo de expressão próprio através dessa prática. Também utilizaremos a bibliografia técnica da área, priorizando autores que se apoiam no pós-estruturalismo e cujos conceitos ressoam com os dos nossos autores básicos.

A escolha do método da cartografia como procedimento metodológico está ligada a esse campo conceitual, formulado por Félix Guattari e Gilles Deleuze.

No Brasil, esse método é desenvolvido e estudado por pesquisadores como Virginia Kastrup, Eduardo Passos e Liliana da Escóssia (2010), que organizaram o livro “Pistas do Método da Cartografia”, do qual nos apropriamos.

A cartografia “não é um método para ser aplicado, mas para ser experimentado” (KASTRUP, 2010, p. 10), ou seja, ela é um mapeamento de acontecimentos no plano experimental ainda em desenvolvimento, já que, enquanto pesquisamos, não sabemos a que conclusões chegaremos.

---

<sup>5</sup> O termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos. (Guattari, 1992, p. 20). Consideramos essa definição de “coletivo” a mais adequada para o contexto desta pesquisa.

O método da cartografia não trabalha com objetos acabados para descobrir “o que é isso”. Ele visa a acompanhar o processo e não representar o objeto, ou seja, trata-se de investigar um processo de produção, sem definir regras que devam ser aplicadas. Não se estabelece um caminho prévio e linear a ser seguido, não existe uma hipótese a ser comprovada; “a cartografia é sempre um método ad hoc” (Kastrup, 2010), que verifica o percurso da experiência ainda em aberto para mapear como se constroem as relações e os agenciamentos produtores de subjetividade durante o caminhar do cartógrafo e o território cartografado.

De acordo com Passos e Barros (2010, p.17), “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.” Sendo assim, no ato de pesquisar, teremos que verificar os efeitos da pesquisa sobre nós, como pesquisadores, da mesma forma que sobre nossos companheiros de pesquisa, já que pesquisador e objeto se confundem.

Segundo Passos e Barros (2010), objeto, sujeito e conhecimento podem ser considerados efeitos coemergentes do processo de pesquisar, e pode-se orientar a pesquisa pelo que, hipoteticamente, se conhece sobre a realidade, ou seja, o “saber o que” na pesquisa. Também discorrem que, na experiência do pesquisar, não pode haver garantias ou pontos de referência exteriores ao plano. Portanto, a investigação científica apoia-se no modo de fazer, isto é, no “saber como” da pesquisa.

Para explicitar melhor esse método, é necessário esclarecer que se trata de uma pesquisa-intervenção imersa na experiência do pesquisar. Nesse sentido, sujeito e objeto estão no mesmo plano de produção do conhecimento, unindo ação (experiência) e pensamento (teoria) numa espécie de saber-fazer e fazer-saber.

Para realizar nossa cartografia, criamos um dispositivo de intervenção formado por um grupo de seis jovens entre 13 e 15 anos moradores da ilha de Cotijuba e pelos coordenadores do Cineclubes Belém Insular. O grupo faz experimentações técnicas e estéticas no campo do audiovisual, que, a partir de pequenas intervenções, provocam as ações que nos permitirão seguir as pistas evidenciadas ao longo do processo de criação.

Acompanhamos e participamos de toda essa experiência, apoiados nos quatro estágios da atenção característicos do cartógrafo em seu campo de experiência. O primeiro, rastreio, é uma espécie de varredura, um plano geral do dispositivo; o toque é como uma rápida sensação, um vislumbre, um afeto que se

destaca do plano geral como um close. O pouso, uma espécie de zoom, permite a aproximação do objeto em close. Esse pouso vai sendo reconfigurado a partir das diferentes pistas que seguiremos. Por fim, o reconhecimento atento vai nos permitir compreender o que está acontecendo.

Para isso, contamos com o apoio do diário de bordo, em que se relatam todas as ações realizadas nos encontros do grupo: criação de roteiro, captura das imagens, edição do material capturado ou simplesmente conversas sobre o cineclube, sobre os filmes, sobre as imagens que nos chamam a atenção e sobre a divisão de trabalho entre nós. A esse material acrescentamos entrevistas com as participantes e o coordenador do Cineclube Belém Insular.

Resumindo, em nosso percurso, segui estas pistas: conhecer o grupo através de diálogos diários; realizar entrevistas com as participantes do grupo e com o coordenador e os colaboradores do Cineclube Belém Insular; criar uma oficina de vídeo para configurar um plano de experiência; criar roteiros, filmá-los e editá-los.

Durante todo o decorrer do trabalho, seguiremos as pistas que nos aproximarão das marcas territoriais de nossas jovens produtoras.

### **Produção audiovisual na periferia**

A importância desta pesquisa está em conhecer e possibilitar o trabalho com tecnologias audiovisuais na escola.

Faz-se necessário impulsionar essa potência criativa, presente na vida de forma empírica, mas ainda não utilizada em seu todo no cotidiano.

O trabalho com a percepção das imagens e o processo de produção audiovisual faz com que sejamos capazes de gerar conhecimento e levar a uma reflexão sobre as imagens produzidas pelo mass mídia.

Esta pesquisa também almeja construir um caminho de conhecimento quanto ao uso da produção audiovisual por jovens em contextos de educação formal e informal. Pretendemos, dessa forma, contribuir com um olhar mais contemporâneo e atual em relação à utilização de tecnologias de comunicação e informação em ambientes educacionais, diferente daquela que encontramos espalhada pelo Brasil, tradicional e disciplinadora.

## **1 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL: SEGUINDO AS PISTAS DO OBSERVADOR DAS IMAGENS E DAS MÁQUINAS**

Neste capítulo serão abordados os conceitos de produção de subjetividade; a construção histórica do olhar do observador; como acontece a normatização desse olhar; a influência das máquinas sobre o olhar, sobre o regime de signos; a diferença entre imagem de representação, de reprodução e de simulação; a invenção do cinema, a criação do vídeo e de todas as terminologias que derivam dessa palavra. Por fim, abordaremos o conceito de linha de fuga como movimento de desterritorialização.

### **1.1 Efeitos da produção de subjetividade maquínica**

Vive-se uma era em que as pessoas apropriam-se das tecnologias de informação e comunicação para mostrarem seus pontos de vista.

O mundo está conectado; organizam-se eventos através das redes sociais e os distúrbios de espaço e tempo fazem parte de nosso cotidiano. O longe fica perto, o global fica local e vice versa e os limites entre centro e periferia se dissolvem.

Se até o final do século XX poucas pessoas tinham acesso às tecnologias de informação e comunicação produtoras de signos e afetos, atualmente elas estão ao alcance de todos. É o que acontece com o barateamento de objetos técnicos como as câmeras digitais (fotográficas, de cinema e de vídeo) e os aparelhos de telefonia móvel, levando as classes menos favorecidas (D e E<sup>6</sup>) a adquirirem-nos por meio de compras parceladas. Nesse contexto, como não perceber as novas formas de

---

<sup>6</sup> O IBGE divide as categorias das classes sociais de acordo com a renda familiar mensal. Estão na classe E as pessoas com renda de até R\$ 751,00. Na classe D figuram as famílias que recebem entre R\$ 751,00 e R\$ 1.200,00 por mês. A classe C é composta de famílias com renda entre R\$ 1.200,00 e R\$ 5.174,00. Já a classe B inclui pessoas com renda familiar entre R\$ 5.174,00 e R\$ 6.745,00. Qualquer família que ganhe mais do que isso por mês é considerada classe A pelo IBGE. (<http://www1.folha.uol.com.br/poder/935502-classe-c-e-a-unica-que-continua-a-crescer-aponta-fgv.shtml>)



pensar, agir e sentir que as gerações mais jovens assumem a partir da convivência com as tecnologias de informação e comunicação?

Na virada do século XX para o XXI, Guattari (1992) já antevia o que vivemos hoje, ao afirmar que “as evoluções tecnológicas conjugadas às experimentações sociais desses novos domínios são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma era pós-mídia” (1992, p.16), ou seja, de apropriação e singularização da utilização da mídia dos meios de comunicação. Câmeras, computadores, celulares e *tablets* parecem estar cada vez mais ao alcance da multidão.

Segundo Negri e Hardt (2001), multidão pode ser ao mesmo tempo, uma unidade e uma multiplicidade. Por exemplo, em uma sociedade capitalista, essa unidade se manifesta quando há uma simplificação das categorias de classe, ou seja, todas as formas de trabalho tendem a fundir-se num sujeito único, o proletariado, que é quem enfrenta o capital. Já dentro do polo da multiplicidade, “a sociedade contemporânea compreende uma quantidade potencialmente infinita de classes com base não só em diferenças econômicas, mas também em raça, etnia, geografia, gênero, sexualidade” (NEGRI; HARD, 2001, p. 144).

Para se constituir multidão, essa multiplicidade precisa encontrar uma causa comum. No caso das manifestações pela preservação das baleias, por exemplo, os encontros podem reunir tanto os ecologistas preservacionistas quanto os pescadores. Embora com perspectivas opostas, nenhum dos dois grupos deseja a extinção dos animais, contudo, por motivos diferentes. Pescadores de baleias, sem baleias, perdem o trabalho; enquanto os ecologistas vão lamentar a perda de mais uma espécie, reduzindo a biodiversidade do planeta.

O movimento *Occupy Wall Street*<sup>7</sup> é mais um exemplo de uma multiplicidade com interesses em comum. A ação ocorreu no dia 17 de setembro 2011, no Zuccotti Park, Estados Unidos, ocupando o distrito financeiro de Manhattan, com intuito de denunciar a impunidade e os beneficiários da crise financeira mundial. Esse movimento espalhou-se para outras cidades importantes dos Estados Unidos e do

---

<sup>7</sup> Para maiores informações sobre o movimento na atualidade o site para acesso é: <http://occupywallst.org/>. No site há uma pequena nota em inglês que traduzindo diz que o “Occupy Wall Street é um movimento de resistência sem liderança, com pessoas de muitas cores, gêneros e crenças políticas. A única coisa que todos nós temos em comum é que nós somos os 99% que não vai mais tolerar a ganância e a corrupção do 1%. Estamos usando a revolucionária Primavera Árabe de tática para alcançar nossos objetivos e incentivar o uso da não violência para maximizar a segurança de todos os participantes”.

mundo, inclusive o Brasil, tornando-se um movimento de protesto contra as desigualdades econômicas e sociais, a corrupção e a ganância.

O movimento reúne pessoas de diferentes etnias, gênero, sexualidade, um conjunto de singularidades em luta contra o capitalismo financeiro globalizado, cujo lema é: “nós somos os 99% que não vai mais tolerar a ganância e a corrupção do 1%”.

Ao refletirmos sobre esse exemplo, Negri e Hardt dizem que “o conceito de multidão pretende repropor o projeto da luta de classes lançado por Max” (2001, p.146), pois não é o caso de se perguntar o que é a multidão, mas o que pode vir a ser a multidão, qual a sua potência de transformação, realização e resistência. Sobre esta, de acordo com o senso comum, um ato de resistência é sempre resistir contra ou resistir a, ou seja, resistir à tentação, a uma força contrária.

Sob o enfoque da Física, Roque (2002) afirma que existem dois tipos de resistência: a mecânica, que se refere ao movimento contrário de um corpo; e a elétrica, propriedade de um condutor que se opõe à passagem de corrente elétrica. Mas Roque (2002) recorre ao sentido etimológico para explicar que “na palavra resistência há antes de tudo, o prefixo re, que aponta para uma duplicação, uma insistência, um desdobramento, uma dobra, outra vez”. “sistência” é um substantivo derivado do verbo *sistere*: parar, permanecer; ficar de pé, estar presente. Insistir em ficar de pé é o que queremos depois de uma dupla jornada de trabalho, de correr dez quilômetros, de nadar duzentos metros, de sofrer um abuso de outra pessoa. Insistir em ficar de pé é a melhor forma de lidar com as adversidades da vida.

Como coloca Roque (2002), é diante das vicissitudes ou das situações de confronto aos nossos desejos que percebemos como a palavra resistir está ligada ao sentido de existência. “A existência resiste. Pois ela só existe em constante processo de diferenciação de si mesma. Ela só existe dobrando-se a única condição para que existir não seja apenas o lado sombrio do ser” (ROQUE, 2002, p. 26).

Por toda a história da humanidade, há sempre um povo que quer dominar o outro. Na América Latina, o genocídio indígena causado pelos portugueses e espanhóis foi absurdo, mas os povos dominados nunca aceitaram passivamente ser subjugados. Resistir ao domínio foi primordial para a existência desses povos e, ainda hoje, há necessidade de resistir (no sentido afirmativo), ou seja, de existir e persistir como povo com seus costumes e tradições, por mais que estes tenham se transformado ao longo dos anos.

Ao relatar a história de *Jean Cavailès*, filósofo da matemática que iniciou a Resistência Francesa, durante a Segunda Guerra Mundial, e que foi assassinado por se dedicar de corpo e alma a essa causa, Roque (2002) esclarece que, para o filósofo, resistir não era uma escolha e, sim, uma necessidade. Por mais que seus companheiros quisessem poupá-lo e suplicassem para que se resguardasse, ele respondia: Eis a minha posição, eu não posso fazer de outro jeito. (ROQUE, 2002, p. 27).

Nesse sentido, compreendemos nas palavras do autor que resistir pode estar ligado a um devir revolucionário, criativo. A resistência é uma dobra que deve mobilizar a existência por completo, desdobrando-a, isto é, transformando-a em vida, em retomada de subjetividade como criação, ou melhor, como em criação. (ROQUE, 2002, p. 31)

Guattari (1992) propõe uma definição provisória e mais abrangente de subjetividade:

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p. 19).

Isto é, em determinados contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua quando uma pessoa se torna responsável por si, assumindo um posicionamento singular no que diz respeito às relações com os outros, mesmo quando estas relações sejam geridas por leis, por usos familiares e costumes locais. Por exemplo, diante de uma lei que permite a união estável entre pessoas do mesmo sexo, haverá da parte de cada indivíduo um posicionamento, seja este a favor ou contra a referida lei. Esta posição singular poderá ser efeito de uma subjetividade coletiva, seja ela contrária à lei numa perspectiva mais retrograda e conservadora e/ou de apoio, numa postura mais emancipada e libertaria.

Para Guattari (1992) a subjetividade está além do reducionismo da psicanálise tradicional, que limita os fatos sociais a mecanismos psicológicos. Segundo ele, é necessário criar um conceito mais transversal de subjetividade, que possibilite “[...] responder ao mesmo tempo suas amarrações territorializadas idiossincráticas (Territórios existenciais) e suas aberturas para sistemas de valor (Universos incorporais) com implicações sociais e culturais.” (GUATTARI, 1992,

p.14) nos diz ainda que existem três componentes heterogêneos que concorrem para a produção de subjetividade.

1 - componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte. 2 - elementos fabricados pela indústria das mídias, do cinema e etc. 3 - dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas (GUATTARI, 1992, p. 14).

Quando Guattari (1992) fala do desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade, exemplifica que quando assistimos na TV, a um programa de auditório, uma novela ou telejornal, o que vemos está atuando em nossos processos de subjetivação. Por exemplo, uma atriz de novela está usando uma meia brilhante, a partir daí, há todo um burburinho sobre a meia, que se torna objeto de desejo, o que faz com que se inicie sua comercialização, tornando-a conhecida como as “meias brilhantes da novela”.

O processo de subjetivação acontece de acordo com o contexto histórico, social e econômico em que se vive. Ele depende da forma como percebemos o mundo, como sofremos influências de componentes semiológicos, linguísticos, semióticos e da produção maquínica de subjetividade expostos pelos *mass mídia* desde seu discurso capitalista e de consumo até a possibilidade de um fazer criativo que ressignifica a indústria midiática. Toda essa heterogeneidade de situações vai mudando a maneira de nos relacionarmos com as outras pessoas, com a natureza e com a nossa própria vida.

Guattari (1992) cita alguns exemplos dos efeitos dessa produção maquínica de subjetividade.

O imenso movimento desencadeado pelos estudantes chineses tinha, evidentemente, como objetivo palavras de ordem de democracia política. Mas parece igualmente indubitável que as cargas afetivas contagiosas que traziam ultrapassavam as simples reivindicações ideológicas. É todo um estilo de vida, toda uma concepção das relações sociais (a partir de imagens veiculadas pelo Oeste), uma ética coletiva que aí é posta em questão (GUATTARI, 1992, p.12).

Colocava-se em questão uma ética coletiva, pois os estudantes cobraram das autoridades chinesas decoro político, a não corrupção e um regime mais democrático. Até hoje é difícil esquecer a imagem de um jovem estudante chinês

enfrentando sozinho um tanque de guerra na Praça da Paz Celestial<sup>8</sup>. Essas manifestações dos estudantes chineses começaram em abril e findaram em quatro de junho de 1989 com milhares de estudantes mortos.

Entretanto, nem sempre os movimentos de multidão possuem um sentido libertador e progressista como o que aconteceu na China. Como destaca Guattari (1992), durante dez anos, a subjetividade iraniana passou por uma transformação que culminou em mudanças a partir de janeiro de 1978, quando se deu início a grande insurreição popular no país, precursora da Revolução Iraniana em fevereiro de 1979.

Segundo Guattari (1992), essa revolução se ateve a antigas questões religiosas e comportamentos sociais extremamente conservadores, principalmente no que diz respeito à condição das mulheres.

Sabe-se que ainda hoje as mulheres islâmicas sofrem com proibições para ir à escola e trabalhar. Sobre isso, é importante ressaltar o caso da jovem Malala Yousafzai<sup>9</sup>, que defendia o direito de estudar e foi vítima do regime fundamentalista do Talibã, sendo alvejada com balas na cabeça e no pescoço. Percebe-se na sua resistência uma linha de fuga e um movimento de desterritorialização.

Nesse contexto, vemos que a produção maquínica de subjetividade apresenta duas ou mais faces. Uma delas, progressista, pode ser verificada nas manifestações da multidão que luta por mais liberdade. Outra, quando é utilizada para promover arcaísmos ou situações em que está em jogo o poder do mais forte sobre o mais fraco e também quando a produção *mass* midiaticizada embrutece as pessoas, condenando milhares a verem as mesmas notícias e imagens pelo mundo afora sem nenhum tipo de questionamento.

No entanto, sua face criativa ganha visibilidade quando se abre como linha de fuga através dos movimentos de criação e/ou desterritorialização capazes de dar origem a uma produção singular na internet, na televisão, no rádio, no cinema, na literatura e nas artes em geral, afastando os efeitos negativos da *mass midiatização*. Por exemplo, a videoinstalação *Sleeping television*, de Tadeu Jungle, criada em

---

<sup>8</sup> É possível ver um vídeo que relata as manifestações dos estudantes chineses reivindicando por democracia e pelo fim da corrupção no alto escalão chinês acessando o site <http://www.youtube.com/watch?v=UnBDyHgnNIQ>.

<sup>9</sup> Reportagem sobre Malala Yousafzai pode ser acessada no site In: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2012/10/taliba-tenta-matar-menina-que-denunciava-proibicao-de-escola-para-mulheres.html>

1993, que mostra dois aparelhos de TV um em frente ao outro, exibindo pessoas famosas, em primeiro plano e em *slowmotion* (câmera lenta), numa sala escura e com muita fumaça, “[...] davam a sensação de que as pessoas estavam dormindo, situação absolutamente não familiar e fora do padrão televisivo”. (MELLO, 2008, p.110).

A subjetividade maquínica exerce sua influencia não apenas na memória e na inteligência das pessoas, mas vai, além disso, pois também exerce seu domínio na sensibilidade, nos afetos e nos fantasmas inconscientes. Podemos constatar que, os *mass mídias* tanto podem ser manipuladores, como ampliar a visão das pessoas sobre o mundo.

As novelas brasileiras são produções de alta qualidade técnica e muitas vezes geram debates interessantes entre as pessoas, como saber o que ia acontecer com a “Carminha”, personagem vivido pela atriz Adriana Esteves na novela Avenida Brasil, exibida pela Rede Globo em 2012. Essa personagem enganou os familiares, foi corrupta e gananciosa. Então, quando do final da novela, lançou-se a questão: será que a personagem deveria ser presa ou morrer, diante de tanta crueldade que fez? Enfim, é possível tirar proveito dessas produções televisivas e debater questões éticas e de direitos humanos relacionando a ficção (novela) com a realidade. Ao mesmo tempo podemos por em cheque a própria questão massiva da televisão que alcança um grande número de pessoas, sem distinção de sexo, idade ou classe econômica como é o caso da novela citada.

Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles, assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo. [...] [...] Mas elas podem também se produzir em uma escala molecular-microfísica, no sentido de Foucault - em uma atividade política, em uma cura analítica, na instalação de um dispositivo para mudar a vida da vizinhança, para mudar o modo de funcionamento de uma escola, de uma instituição psiquiátrica (GUATTARI, 1992, p. 33-34).

Materializando o exposto por Guattari (1992), o cineclube se mostra um dispositivo capaz de mudar a maneira de pensar, agir e sentir dentro de uma pequena comunidade de moradores na Ilha de Cotijuba. Claro que essas mudanças se dão nas formas de uma revolução molecular<sup>10</sup> ou fazem parte de uma

---

<sup>10</sup> Segundo Guattari, a revolução molecular consiste em produzir as condições de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material, quanto no campo subjetivo (GUATTARI e ROLNIK, 2011, p. 55).

micropolítica<sup>11</sup>. Elas possibilitam o exercício do direito à apreciação artística e estética pelos estudantes e moradores da ilha. É no cineclube, enquanto um dos raros espaços de trocas, de vivências estéticas e compartilhamento de conhecimentos, de territorializações e desterritorializações que se constrói o olhar dos jovens observadores que fazem parte do cineclube.

## 1.2 A construção histórica do olhar do observador

Faremos agora um levantamento histórico em relação à percepção do olhar do observador.

Crary (2012), autor fortemente influenciado por Foucault, chama de observador aquela pessoa que vê a partir de um enfoque pré-determinado. É diferente do termo espectador, de raiz latina - *spectare* - que significa literalmente olhar e designa alguém que assiste a um espetáculo sem participar dele, ou da mesma forma como apreciar um quadro. O termo observador indica aquela pessoa cujo olhar só vê aquilo que sua sociedade permite que veja, a partir de seus códigos visuais.

[...] um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. Por convenções sugiro muito mais do que práticas de representação. Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais (CRARY, 1994, p.15).

Nesse caso, a ideia de observador também está ligada a do pesquisador, que delimita sua observação a partir de seu campo conceitual.

Ao longo do tempo, transformações nos modos de olhar vão se constituindo de uma série de invenções técnicas: a câmara escura, a perspectiva linear, a janela

---

<sup>11</sup> Micropolítica é a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 149).

de Alberti, a lanterna mágica, a estereoscopia<sup>12</sup>, o fenatoscópio, o taumatrópio, a fotografia, o cinema, as imagens eletrônicas e as digitais. Os efeitos desses objetos técnicos que modificam as formas de criar, projetar e transmitir imagens se fazem sentir através das novas relações com as imagens.

Elas são correlatas às novas formas de pensar, agir e sentir. Isso pode ser verificado quando comparamos a visão do observador que viveu na Idade Média com a daquele que viveu no Renascimento, no século XV. Por exemplo, o observador da Idade Média possui um tipo de relação discursiva e social que será totalmente diferente daquelas estabelecidas pelo observador situado na sociedade renascentista, pois o olhar do primeiro se volta para a arquitetura religiosa das catedrais góticas e o olhar do outro será para as pinturas com efeitos de volume, nas relações entre claro e escuro, no ponto de fuga da perspectiva.

De acordo com Gombrich (1993), foi na Itália que primeiro ocorreram as mudanças na arte: “[...] enquanto a Renascença tinha sido vitoriosa na Itália, sob todos os aspectos, o Norte quatrocentista ainda permanecia fiel à tradição gótica”.(GOMBRICH, 1993, p.204).

Para Dondis (1997), são, respectivamente, a perspectiva e o tom que dão à pintura e ao desenho uma ilusão de profundidade e de tridimensionalidade. A exemplo disso, podem-se citar as obras “Cristo morto”, de Andrea Mantegna e “A escola de Atenas”, de Rafael Sanzio, em que imagens incríveis foram criadas a partir do uso da perspectiva e de zonas de sombreamento para dar ideia de volume.

Conforme Crary (2012), em meados do século XIX, surge a pintura moderna e suas diferentes correntes estilísticas, que irão romper com as regras normatizavam o olhar do observador. Com isso, nada mais é aquilo que parece ser. Os movimentos artísticos vão surgir trazendo consigo uma revolução na produção das imagens pintadas, rompendo com as regras das pinturas acadêmicas desse período. São as imagens expressionistas, surrealistas, abstratas e futuristas, vistas como revolucionárias.

No entanto, para Crary (1994), essa revolução de vanguarda da arte moderna só acontece porque o olhar do observador estava socialmente normatizado, isto é, formatado pelas regras das pinturas “realistas” e era difundido nas academias de

---

<sup>12</sup> Instrumento desenvolvido em 1838, pelo físico Sir Charles Wheatstone, que cria uma ilusão de tridimensionalidade (3D) para quem vê duas fotos quase idênticas, com pequena diferença de ponto de vista.



arte e na sociedade. O movimento modernista só se coloca como revolucionário ou vanguardista devido a uma normatização visual daquele período que dependia do ponto de vista distanciado do observador e que não foi modificado, apesar de todas as aparentes rupturas dos códigos das artes visuais.

A noção de uma revolução visual modernista depende de um sujeito que mantém um ponto de vista distanciado, a partir do qual o modernismo pode ser isolado – como estilo, resistência cultural ou prática ideológica – contra o pano de fundo de uma visão normativa. O modernismo se apresenta como o advento do novo para um observador que permanece o mesmo e cujo estatuto histórico não é questionado (CRARY, 1994, p.14).

Crary (1994) aponta o impressionismo como a primeira dessas correntes modernistas. Essa escola artística cria uma nova maneira de trabalhar com a luz e o pigmento (cores). Apesar de continuar sendo imagem figurativa, a pintura impressionista se destaca por usar borrões/manchas de cor, que se misturam diretamente no próprio olhar do observador. Isso irá gerar uma ilusão de ótica em que, de longe, a visualização das imagens será bem definida em sua totalidade. No entanto, ao se aproximar das pinturas, o observador perceberá os borrões/manchas de cor usados pelo artista para retratar uma paisagem, pessoa ou objeto. As novas pinturas brincam com a visão, seja através das cores, seja através das formas.

Já os surrealistas, com suas imagens subliminares e oníricas, em que é possível perceber uma imagem dentro da outra ou saindo dela, criam corpos humanos que sobrevoam a cidade ou um tigre que sai da boca de um peixe. Alguns anos mais tarde, por volta da década de 60 do século XX, surge a *optical art* ou *op art* com suas ilusões de movimento através de obras abstratas geométricas.

No entanto, pode-se dizer que a ruptura no modelo das práticas do observador pode ser encontrada no cinematógrafo, capaz de apresentar a imagem automovente. Isto é: se até o início do século XX o movimento das imagens se dava na imaginação do observador, com o cinematógrafo as imagens passam a se mover mecanicamente, sem a interferência humana, o que vai lhe dar um alto grau de credibilidade. Uma consequência da invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, pelos irmãos Lumière. O cinematógrafo é o objeto técnico capaz de capturar e projetar imagens em movimento. Segundo Giles Deleuze (2009) o mecanismo não surge a partir da evolução da fotografia e sim como resultado de pesquisas sobre o movimento.

Os precursores dessas pesquisas sobre o movimento foram Marey e Muybridge. Etienne Jules Marey foi um fisiologista francês que inventou o fuzil fotográfico, em que as imagens parecem decompor o movimento, sobrepondo uma imagem a outra (MACHADO, 1997). Já Eadweard Muybridge decompôs todos os movimentos do galope de um cavalo numa sucessão de fotos. (MACHADO, 1997)

O cinematógrafo foi causa e consequência de transformações na subjetividade e na formação do olhar, criando uma nova relação com as imagens. Apesar disso, pode-se perceber um traço comum a todas as novas tecnologias da imagem: a busca pela representação/reprodução/simulação cada vez mais semelhante ao mundo material. Prova disso, são as imagens em três dimensões das telas de cinema que dão a sensação visual de saírem de seu plano e virem ao nosso encontro.

No século XX, surge mais um processo tecnológico usado para captura de imagens: o eletrônico, utilizado nas câmeras de televisão. Tanto as imagens químicas fotográficas e cinematográficas, quanto as eletrônicas baseiam-se no princípio de captação e registro da luz emitido por um referente material. Por exemplo, se temos uma maçã como referente, ao fotografá-la, estou registrando as zonas de claro e de escuro produzidas pelos raios de luz refletidos pela maçã através da objetiva da máquina.

Mas na segunda metade do século XX surge uma nova forma de produção de imagem vai modificar radicalmente a relação entre o referente e seu registro técnico. A imagem digital que permitiu o advento das animações feitas por computador, das holografias, das imagens em 3D, libertou a visão da dimensão humana e transferiu seu registro pra outro universo. O universo da linguagem, já que as imagens digitais, formada por pixels, se apresentam como a tradução formal e eletromagnética da linguagem matemática.

A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo "real", opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos e eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situa-se em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global (CRARY, 1994, p.11-12).

Tudo isso faz com que as experimentações no campo visual avancem a cada dia. A imagem digital possibilita uma maior popularização da manipulação, da produção, bem como do armazenamento e da transmissão de imagens pelo mundo através dos dispositivos técnicos que estão mais acessíveis ao “prosumidor”.

### 1.3 Do regime dos signos

A maioria das pesquisas sobre as artes plásticas e a fotografia foi realizada sob uma abordagem estética. Já as análises das imagens cinematográficas e eletromagnéticas, em sua maior parte, foram estudadas de forma semiológica, sociológica e socioeconômica, sem levar em conta a questão indicial. Esse é o tema desenvolvido por Barbosa(1996) em seu livro *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle*, que expõe a necessidade de se investigar os dispositivos técnicos da fotografia, da imagem eletrônica e da imagem digital levando em consideração a indicialidade das imagens.

Durante muitas décadas, as imagens indiciais dominaram, estimulando a estética e o conhecimento do mundo. Elas são nossas contemporâneas e nos parecem cada vez mais naturais, evidentes e eternas. Nossa hipótese é que isso não é verdade: elas foram apenas um parêntese, um parêntese indicial em uma história das imagens sob o domínio da representação. Todavia, elas deixam uma herança que talvez permita compreender melhor a transformação midiática anunciada pela digitalização das imagens (BARBOSA, 1996, p. 06).

Para desenvolver sua tese, BARBOSA (1996) especifica três tipos de imagens, de acordo com a tecnologia de produção das mesmas: imagens de representação, de reprodução e a simulação digital. A imagem de representação não precisa do referente, é construída de forma mental e produzida através de uma técnica artística, como o desenho ou a pintura; já a imagem de reprodução necessita do referente para ser capturado pelos dispositivos óticos (máquinas fotográficas e câmeras cinematográficas) de forma imediata e direta. Com relação à imagem digital, esta pode ser uma simulação criada ao computador através de parâmetros matemáticos, sem a necessidade de um referente, ou através da digitalização de uma imagem capturada por dispositivos óticos.

Barboza (1996) constata que a transformação técnica advinda com a invenção da câmera fotográfica faz com que as imagens passem do regime da representação para o da reprodução técnica. Trata-se aqui de duas formas diferentes de produção de imagem, uma vez que a representação é produzida manualmente e está submetida à visão/percepção pelo artista das formas do mundo material. É uma produção que depende da subjetividade do artista. Já a reprodução de uma imagem realizada por equipamentos técnicos é considerada como objetiva porque, teoricamente, abriria mão da subjetividade presente no olhar do artista. Por isso, imagens produzidas com uma câmera fotográfica e que podem ser facilmente reproduzidas são convencionalmente chamadas de “realistas”.

Esse fato vai “libertar” as formas de representação da imitação do referente material, ou seja, as imagens pintadas não precisavam mais seguir o modelo de representação naturalista/realista que imperava até início do século XIX, e que começou no Renascimento. Exemplificando: um pintor pode representar uma maçã, sem precisar olhar para ela. Basta lembrar-se da imagem que está em sua memória. O objeto a ser pintado não precisa estar ali presente, naquele momento. Isso permite que ele pinte a maçã não como ela seria, mas sim como ele a vê/viu. O oposto se dá em relação à fotografia e o cinema, que necessitam da presença imediata do referente para sensibilizar o filme/película.

Com isso teremos a chamada imagem indicial, de acordo com a semiótica de Pierce (apud BARBOSA,1996,p.5), onde são apresentadas as três classificações dos signos: o ícone, que tem uma relação de semelhança direta com o objeto. Por exemplo, a pintura de uma maçã busca representa-la tal qual é. O índice mantém uma relação de continuidade com o objeto, como a fumaça indica o fogo, ou como a fotografia de uma maçã, realizada pelo equipamento técnico sem a interferência da subjetividade do artista comprova que aquela maçã estava presente ali, naquele momento. A imagem da maçã é o traço de realidade que vai garantir que havia uma maçã naquele local, naquele momento. É o índice ou indício que comprova que ela existia. Há, por fim, o símbolo que é uma convenção social.

Levando-se em consideração a classificação de Pierce, Barbosa (1996) aponta que as imagens de reprodução são indiciais. E ele estabelece o período que vai da invenção da fotografia ao das imagens digitais como o parêntese indicial, que vai determinar todo um tipo de relação com as imagens que vai se modificar no momento em que surgem as imagens digitais de simulação. De acordo com Sá

Rego (2012). Imagens de simulação são imagens objeto, pois criadas nos computadores, podem ser manipuladas por dentro e por fora a partir dos comandos dos dispositivos de entrada de informação. São imagens produzidas pela linguagem matemática que se materializam nos pixels dos monitores digitais.

As imagens digitais vão além do figurativo. Podem ser vistas por dentro e por fora, a partir de um comando do mouse. Podem ser transformadas infinitas vezes durante o processo de modelização através dos códigos digitais. Depois de materializadas, podem agir e serem agidas no espaço tátil-óptico do universo virtual apresentado nos monitores dos computadores. Produzida por códigos digitais, deixa de ser figura para se transformar em objeto. Deixa de ser passiva para se tornar interativa (SÁ REGO, 2012, p.341).

As imagens-objeto digitais podem ser tocadas com mouse ou com o próprio corpo. Assim, a imagem, além da representação e da reprodução, entra no regime da simulação.

Com as novas interfaces interativas sensíveis das novas plataformas de videogames, podemos simular um jogo de golfe ou de tênis com o movimento de nosso corpo. A simulação do jogo é perfeita, provocando uma legítima sensação física e, conseqüentemente, legítimas imagens-objeto. Outro exemplo de imagens digitalizadas que perdem seu referente é o de filmes com personagens criados totalmente por computador. Muitas vezes, os atores contracenam com uma tela verde de *chromakey*, e precisam somente ter noção de onde está seu interlocutor, o qual será inserido através de efeitos visuais em computação gráfica, como em *O Hobbit*, de Peter Jackson (2012).

#### 1.4 Da produção técnica das imagens

Quando se diz que os dispositivos técnicos possuem sua própria intencionalidade, Pierre Barbosa (1996) utiliza o conceito de intencionalidade que vem da fenomenologia, que significa que a intencionalidade é aquilo que a consciência coloca na coisa ou no fenômeno. Por exemplo, se uma pessoa fala: máquina fotográfica, a nossa consciência, fará uma imagem mental da máquina e junto com a imagem virá toda uma definição do que é e pra que serve o referido

objeto. Há, portanto, uma articulação entre essa consciência de alguma coisa (intencionalidade), os atos, o sentido que se tem em vista, e o realizado.

Assim, nos sistemas de imagem de captação, a liberação do sujeito pensante se manifesta quando o aparelho se encarrega da fabricação da imagem. Este fato resulta de uma intencionalidade objetivada, já que existe a substituição de uma atividade manual, intencional no sentido singular e individual do termo, por uma máquina automática. A substituição não é total, e a autonomia do sistema é relativa. Seus limites são encontrados nas manipulações que vão dar origem a um projeto singular de comunicação no aqui-agora realizado por um operador (BARBOSA, 1996, p. 4).

Delegar intencionalidade (ou consciência) às máquinas de captura de imagem é uma situação interessante, uma vez que leva as diferentes discussões em relação à analogia, ou seja, a semelhança da imagem com a realidade. Por exemplo, as câmeras de vigilância, colocada em vias públicas ou nos interiores de instituições públicas ou privada, mostram como podemos delegar intencionalidade às máquinas, pois elas estão ali capturando toda e qualquer ação que ocorre naquele espaço/tempo, sem qualquer manipulação humana.

Atualmente é possível ver pelos de telejornais situações assombrosas, instigantes, criminosas, engraçadas que foram capturadas por câmeras de vigilância, pois a câmera está ali, mas a maioria das pessoas que transitam pelo local não tem consciência de sua presença. Sendo assim, não existe uma intencionalidade nestas imagens, que são apenas um registro maquinal e impessoal. Sendo assim, podemos compreender o sistema de imagens como um sistema técnico, ou seja, feito por máquinas. Por exemplo: todo o sistema da televisão é feito por máquinas, desde a captura de imagens até a sua distribuição por satélite e recepção pelo aparelho de TV em nossa casa. Estes dispositivos que permitem uma captura do presente de forma instantânea estão diretamente relacionados ao automático da máquina. Possuidora de uma memória informacional, a máquina se encarrega da reprodução da imagem.

Deve-se compreender o sistema de imagens como um sistema técnico, ou seja, feito por máquinas. Barbosa (1996) coloca como exemplo a propagação da imagem feita pela televisão, cujo maior atributo é sua função social, já que a “especificidade indicial só pode ser entendida a partir do sistema técnico que permite a sua circulação” (BARBOSA, 1996, p. 07). Todo o sistema da televisão é feito por máquinas, desde a captura de imagens até a sua distribuição por satélite e recepção

pelo aparelho de TV em nossa casa. Esses dispositivos, que permitem uma captura do presente no tempo imediato, estão diretamente relacionados ao automático da máquina. Possuidora de uma memória informacional, a máquina se encarrega da reprodução da imagem.

Podemos dizer, então que, neste caso, um projeto indicial pode ser uma experiência de captura de imagens que delega a intencionalidade/consciência ao equipamento técnico. Com isso o operador da máquina não estará condicionado ou preocupado com a coerência de significados no campo semântico relacionado à fabricação das imagens, pois será sobre o observador que recairá a percepção do projeto indicial. Os significados estão presentes na consciência humana e não na realidade referencial, sendo independente da polaridade inseparável intencionalidade/ consciência do operador.

Análises semiológicas ou psicológicas têm como foco a pessoa pra quem a imagem se destina, ou seja, o observador, tal como Crary (1994) o define. A produção de imagens visa criar sentidos ou provocar os sentidos. Ao visarmos produzir sentidos ou significados na imagem somos movidos por uma intencionalidade que é a consciência de algo (objeto), mas não significa que essa consciência será percebida da mesma forma pelo observador, portanto, a questão da intencionalidade está relacionada com o destinatário da produção imagética, ou seja, com as práticas do olhar do observador.

Concluo esta parte sobre as imagens usando as palavras de Crary (1994, p.15) sobre a visão: “A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e processos de subjetivação.”

## 1.5 Do poço de história: o cinema, o vídeo e a videoarte

Assim nos disse Eisenstein, no tempo do cinema mudo:

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias do mundo todo veem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas (EISENSTEIN, 2002, p.11).

Este pequeno trecho faz parte do prefácio que Eisenstein escreveu em 1946 para seu livro “A Forma do Filme” (2002). Quando lemos o texto em sua totalidade, nos emocionamos com uma pessoa que acredita na arte do cinema como potência para mudar o mundo. O cinema, a mais avançada das artes, deve estar em posição avançada nesta luta. Que ele indique aos povos o caminho da solidariedade e da unanimidade no qual devemos nos mover (EISENSTEIN, 2002, p.13).

Eisenstein fazia parte do movimento estético político conhecido como construtivismo russo, que via a arte como forma de emancipação política da classe operária e que negava a ideia de arte como um elemento especial da criatividade humana. O diretor e pensador russo pensava o cinema de forma dialética, pela circulação das imagens entre o *pathos* e a razão, provocando na consciência do espectador um choque de ideias que levaria o pensamento. Deleuze (2007) diz que, para Eisenstein a imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento, força o pensamento, por isso sua montagem cinematográfica era dialética.

Machado (1997) nos fala da história do cinema, antes do cinema, ou seja, do pré-cinema e remonta aos primeiros desenhos feitos em cavernas e como esses dão ao observador a estranha sensação de que as imagens ganham movimento ao focá-las com a tênue luz de uma lanterna.

Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font de Gaume foram gravadas em relevo na rocha e seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas das cavernas, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz ao passo que outras desaparecem nas sombras (MACHADO, 1997, p. 13-14).

Segundo Machado (1997), alguns autores respeitados como Sadoul (1946), Deslandes (1966) e Mannoni (1995), quando falam da invenção técnica do cinema, abordam algumas invenções significativas que contribuíram para a criação do cinema, privilegiando-as e datando-as cronologicamente. Com isso, o autor acrescenta que, se observamos a história da humanidade sem nos atermos a uma cronologia, veremos que os pré-cinemas (pinturas rupestres, descrições de Platão, Lucrécio e Al-Hazen, câmera escura) nos trazem uma gama de informações, descrições, invenções que irão sintetizar o cinema apenas como máquina que captura e projeta imagens, ou seja, como cinematógrafo. Enquanto que o cinema,



representante de uma linguagem e acontecimento social, só vai sendo construído na virada do século XIX e início do século XX.

Machado (1997, p. 12) enumera algumas das invenções que levaram à criação do cinematógrafo: os experimentos de Joseph Plateau, no século XIX, sobre a persistência retiniana; os exercícios de decomposição do movimento de Marey e Muybridge, no século XIX; até chegar à reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por *bricoleurs*, como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Sladanowsky, Robert W Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme Le Roy, no final do século XIX.

Segundo Machado (1997), os primeiros filmes produzidos depois da invenção do cinema começaram a se preocupar com a linearização da história contada por imagens, uma vez que, num quadro, havia uma série de coisas acontecendo, então era preciso chamar atenção do espectador para um determinado fato ou acontecimento ordenando as imagens de forma que este público conseguisse compreender aquilo que o filme queria “contar”.

Machado diz que “num primeiro momento o cinema não ‘contava histórias’ (1997, p.101). Isso só vai acontecer a partir do momento em que o “público pequeno-burguês e ilustrado” começa a frequentar os *nickelodeons*, que eram locais onde as pessoas pagavam um *nickel* (moeda estadunidense) e entravam nos *odeons* (palavra de origem grega que significa teatro coberto). Segundo o autor, os *nickelodeons* competiam com os *vandevilles*, pois esses também eram locais onde acontecia uma série de apresentações de: comediantes, dançarinos, animais adestrados e filmes.

[...], esse público era incapaz de perceber qualquer coerência na “confusão” do quadro primitivo. Na raiz dessa incapacidade, está o peso de toda a tradição verbal, segundo a qual só pode entrar no domínio dos signos e ganhar sentido aquilo que se encontra linearizado, conforme o modelo signifiante por excelência: a linguagem escrita [...](MACHADO, 1997, p.101).

Partindo dessas afirmações sobre os primeiros cinemas, podemos dizer que na maioria das vezes seguimos pelo caminho da linearização das histórias em nossos vídeos, pois, como nos diz Machado:

Esse processo de linearização é algo tão óbvio para nós, espectadores modernos, que se torna até difícil deixar de entendê-lo como “natural” e

“inevitável”. No entanto, ele é resultado de uma convenção que se cristalizou ao longo de uma sucessão infinita de filmes (MACHADO, 1997, p.101).

Sendo assim, é mais comum na criação de imagens em movimento a opção de se contar uma história de forma linear do que o contrário. Mas a não linearidade está muito presente nas produções de videoarte, pois, nesse tipo de vídeo, o que interessa é a sensação, a sinestesia provocada pela imagem, o incômodo, o provocativo, como diz Mello (2008).

Um exemplo disso é a obra *Marca Registrada*, feita em 1975, por Letícia Parente. Segundo ela, nesse trabalho, o corpo dialoga com o vídeo, ou seja, é um diálogo contaminado pelas linguagens do corpo e do vídeo, que gera uma síntese ou a videoperformance (MELLO, 2008, p.144).

Já a criação de imagens em movimento se restringia a pessoas que se envolviam nessa busca por aparelhos e máquinas de reprodução de imagem e, nesse processo, havia desde ilusionistas profissionais até charlatães que queriam se dar bem financeiramente. Sobre isso, Machado comenta:

A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de “cinematógrafo” eram em sua maioria curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio (MACHADO, 1997, p. 15).

O cinema, ao longo dos anos, tornou-se uma produção cara, principalmente, as grandes produções industriais de entretenimento.

Até mesmo as produções de pequeno porte e independentes requerem recursos financeiros para bancá-las; diferente do vídeo, que popularizou a possibilidade da criação de filmes sem precisar de grandes recursos financeiros, permitindo, assim, uma maior possibilidade de experimentação audiovisual.

Com a chegada das câmeras portáteis de vídeo, o acesso a sua produção foi aumentando e, hoje, é o tipo de produção que ganha a multidão.

Atualmente, é possível fazer vídeos usando apenas a câmera de um celular e este podem ser assistidos por milhares de pessoas se for postado na internet. São geralmente mostrando cenas de quedas, desequilíbrios, baques, enfim, alguns são bem engraçados, outros podem causar perplexidade, medo...

O vídeo é um sistema bastante difundido de uso da imagem em movimento, pois, com o advento das mídias digitais, ele torna-se acessível em todos os cantos do planeta. Se acessarmos a internet, é possível vermos vídeos feitos por chineses, árabes, enfim, dos mais distantes locais do mundo. Alguns desses vídeos possuem tanto acesso, que as pessoas costumam dizer que o vídeo está “bombando”<sup>13</sup>.

A cena contemporânea conta também com os famosos VJs que manipulam o vídeo ao vivo, no momento de sua apresentação. Segundo Mello (2008), o público se reúne para observar e interagir com as performances dos VJs, geralmente ao longo de toda a noite.

Mello (2008) compara as videoperformances dos VJs aos music-halls ingleses, aos cafés-concertos franceses e aos vaudevilles americanos da virada do século XIX, onde o público efetua respostas aos impulsos sensoriais disponibilizados pelo ambiente.

Existem vários tipos de produção advindas do vídeo: já vimos a videoperformance, mas há, ainda, as videoinstalações, a videodança, o videogame, o vídeo doméstico, o vídeo interativo, o vídeo *mapping*, os vídeo-simuladores. Enfim, temos hoje uma gama de produções feitas a partir do vídeo e que impulsionam a sua produção.

Essas expressões criadas a partir da palavra vídeo, de acordo com Philippe Dubois (2004), são mais usadas como um complemento nominal e não como um mero substantivo, pois são “[...], do ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim *videre*, ‘eu vejo’)”. Dubois (2004, p.71) ressalva que “não é qualquer verbo, mas um verbo genérico de todas as artes visuais”.

Vídeo, no latim, é verbo conjugado. “Eu vejo”, é ação que se faz no momento e está na primeira pessoa do singular; é o aqui e agora; estabelece uma pessoa em ação. Isso envolve um processo, pois a ação está acontecendo, e, ao mesmo tempo, envolve uma pessoa que vai operar essa ação. Sendo assim, continua Dubois(2004, p.72), “[...] “eu vejo” é algo que se faz “ao vivo”, não é o “eu vi” da foto (passadista), nem o “eu creio ver” do cinema (ilusionista) e tampouco o “eu poderia ver” da imagem virtual (utopista)”

Nas diferentes artes da imagem sempre há dois termos, um que designa o objeto e outro que designa a ação no infinitivo. Por exemplo, temos o termo pintura e

---

<sup>13</sup> O vídeo está sendo muito acessado, chegando muitas vezes a milhões de acesso.

o verbo pintar; temos gravura e o verbo gravar. Mas na palavra vídeo não podemos dizer “videar”, pois a ação de fazer vídeo já é a ação de olhar; como diz Dubois, já é o próprio ato de ver.

[...] Vídeo: uma imagem-ato. A imagem do olhar ou o olhar como imagem. No começo era o verbo. No fim do trajeto, apenas um adjetivo errante. E, entre os dois, nem mesmo um nome. O vídeo é bem o lugar de todas as flutuações e não devemos estranhar que ele apresente, no final das contas, incomensuráveis problemas de identidade (DUBOIS, 2004, p.72).

Vídeo não é cinema, nem televisão, mas carrega consigo mil possibilidades. Por isso nos permite uma chance mais acessível de experimentar nas suas mais diversificadas formas, principalmente, em se tratando de videoarte. Até cineastas como Godard e Coppola fizeram experiências com vídeo e cinema, na década de oitenta, e chegaram a misturar as duas formas de reprodução de imagem (DUBOIS, 2004).

O vídeo, segundo Mello (2008), segue por três pontas extremas: a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento. Ao conceituar assim, a autora faz uma relação metafórica com a medicina chinesa e seus métodos terapêuticos, em que a ativação dos pontos cutâneos extremos do corpo leva a uma interligação com o todo do organismo. Da mesma forma, ao trabalharmos essas pontas extremas do vídeo, iremos fazer uma conexão com todos os elementos que levam à produção do vídeo.

Mas Mello (2008) ressalta que a leitura desses extremos tem como principal objetivo o processo de produção do vídeo e não o produto vídeo, pois esse produto está sempre inacabado, é uma construção e desconstrução constante.

Da junção desse vídeo com vários tipos de produção artística originou-se a videoarte, como forma, não só de armazenamento ou registro de imagens em movimento, mas também de dizer algo, de mostrar, de afetar as pessoas.

Assim, os primeiros artistas a mostrar suas videoartes foram Nam June Paik e Wolf Vostell, mas muitos outros artistas criaram filmes quebrando as regras da linearidade do cinema narrativo de Hollywood.

O coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell são considerados os pioneiros da chamada videoarte, termo em que é designado o movimento artístico do vídeo nos anos de 1960, ao trabalharem de maneira crítica a instabilidade do meio videográfico como forma de expressão, negando-o e deslocando-o em seu contexto televisivo, inserindo o vídeo nas discussões

conceituais do Fluxus. Embora desde 1958 realizem experiências introdutórias com o meio eletrônico, é em 1963, na Alemanha, que Vostell realiza a exposição *Television Dé-collage*, enquanto Paik, nesse mesmo ano, em um *happening*, subverte a imagem televisiva ao interferir nela ao vivo por meio de uma transmissão televisiva, em cadeia nacional, do discurso de um presidente norte-americano (MELLO, 2008, p.71-72).

Em 1929, Salvador Dali e Luis Buñuel criam o filme *Um cão Andaluz* e, no mesmo ano, Dziga Vertov cria um filme sobre o próprio cinema, *O homem com uma câmera*. Nele, a câmera-olho, uma metalinguagem que mostra o mundo pela máquina e que, segundo Mello (2008), Vertov explora múltiplos pontos de vista, inclui o próprio processo de fazer o trabalho como elemento intrínseco à construção de significados e toma como princípio de montagem uma concepção rítmica e musical.

Pode-se dizer que os artistas criaram formas experimentais de fazer filmes. Primeiro, pela própria máquina de filmar em película cinematográfica e, depois, pelas máquinas de vídeo, da fita magnética, pois o cinema tem fotogramas, e a fita magnética tem a imagem eletrônica, sendo o campo visual do vídeo menor do que o do cinema.

Toda essa criação cinematográfica que surge a partir da invenção do cinematógrafo vai levar o nosso olhar a outros patamares de percepção e a outras formas de criação artística. Claro que essas descobertas irão sofrer críticas de puristas, mas isso não vai impedir de nascer outra forma de imagens visuais, sejam elas de representação ou de reprodução.

Sem dúvida nenhuma, a arte vai para outros caminhos: o da transformação da visualidade, da militância pelo absurdo. Nada mais será como antes.

Eis que surge a arte moderna no final do século XIX e, mais adiante, no início do século XX, a chamada arte contemporânea, com o movimento dadaísta, que quebra todas as formas, as transforma, as deforma para formar novamente, mas de outro jeito.

O movimento dadaísta ocorreu no ano de 1916, em Zurique (Suíça), e um de seus maiores expoentes foi Marcel Duchamp. Esse movimento artístico tinha por objetivo romper com as formas tradicionais de arte, usando de irreverência em suas produções (o próprio nome “dada” é de origem francesa e significa cavalo de pau, um brinquedo de criança).

Essa atitude do movimento dadaísta é também uma postura política e crítica em relação ao sistema capitalista, ao consumismo e à própria institucionalização da arte.

Durante as décadas iniciais do século XX, vão despontar diversas experiências artísticas usando o cinema, a fotografia, a televisão e a música. Vê-se nascer aí uma hibridização na arte e a preocupação dos artistas em não quererem expressar uma linearidade narrativa, mas, sim, uma ruptura, uma quebra na narrativa, montando filmes com imagens surrealistas, como é o caso do filme *Um Cão Andaluz*.

Nesse filme<sup>14</sup>, de Luis Buñuel e Dali, uma cena acontece na rua, para, logo em seguida, acontecer outra num apartamento, sem haver qualquer relação com a cena anterior. No filme não há diálogo, mas há um som desconfortável, tão desconexo quanto o próprio filme na montagem de seus planos.

Mas, antes de Buñuel e seu *Cão Andaluz*, Fernand Leger realiza o filme *Le Ballet Mecanique*, em 1924, utilizando-se das mesmas técnicas.

Como se observa, essa ruptura da linearidade já começa nas próprias produções cinematográficas, uma vez que essa filmagem é realizada em películas de cinema, de acordo com Mello (2008).

Machado (1997) discorre que, nos primórdios do cinema, a linguagem estava em construção; portanto, o cinema não “contava” histórias. Isso só vai surgir com a entrada de um público pequeno-burguês nos chamados *nickelodeons*.

Ouvir sinfonia sem tocar um único instrumento musical é o que faz John Cage com sua *4'33"*<sup>15</sup>: ouve-se o silêncio, ou os murmúrios, as vozes, mas não a música ou é isso a música.

Segundo Mello (2008), John Cage foi um dos precursores da música eletrônica que trouxe à tona a polêmica arte contemporânea, uma arte híbrida que utiliza recursos de diferentes linguagens artísticas. Essa arte torna-se um acontecimento ou um *happening*, que não apenas envolve as artes visuais, mas também as artes cênicas e a música. O vídeo também estava lá capturando todo o *happening*.

---

<sup>14</sup> Trecho do filme *Um Cão Andaluz* pode ser visto neste site <http://www.youtube.com/watch?v=020Z8rONClc>

<sup>15</sup> *4'33"* - Quatro minutos e trinta e três segundos é uma composição de John Cage e pode ser vista no site: <http://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>

A câmera de vídeo chamada *Portapack*, da Sony, lançada em 1965, foi o primeiro equipamento portátil de vídeo e isso deu aos artistas mais liberdade, pois agora podiam, ao mesmo tempo, capturar imagens e ver. Antes só era possível através dos grandes estúdios de TV.

O *Portapack* permitiu a simultaneidade e o imediatismo do tempo entre produção e recepção. Além disso, propiciava o trabalho em circuito fechado, com retorno em tempo real (MELLO, 2008, p.73). Como exemplo, Mello (2008) cita as Videoinstalações, em que a ação artística pode ser feita ao vivo pelo uso de câmeras e videocassetes.

O trabalho de edição, de processamento eletrônico e a pós-produção de imagens e sons de vídeo também se tornam mais democráticos através do desenvolvimento de recursos tecnológicos, que ocorrem na mesma época do lançamento do *Portapack*, de acordo com Mello (2008).

Atualmente, esse trabalho de captura de imagem, de edição e de exibição estão ainda mais democratizados pelo uso de programas de computador e máquinas digitais de vídeo. No entanto, ainda é um campo pouco explorado no uso da arte/educação formal e informal, necessitando ser mais trabalhado, explorado e estudado.

Mello (2008) afirma que devemos pensar sobre o meio videográfico não apenas como uma tecnologia de registro de memória, mas também como um recurso que junta novas formas artísticas. Por exemplo, uma videoinstalação, que insere o público na cena do vídeo, ou uma videoperformance, que insere texto e silencia o som. Sendo assim, continua a autora, isso nos dá possibilidade de analisá-lo nos seus modos de expressão, no que diz respeito tanto a seu caráter processual de linguagem, quanto em sua característica de transitar entre diversos dispositivos e ambientes criativos.

Diante das inúmeras experiências advindas do vídeo no campo da ação artística, no arco de tempo que corresponde à segunda metade do século XX, a linguagem videográfica é, ainda hoje, uma síntese do pensamento contemporâneo; ela nos dá a compreensão de sua experiência estética como um modo desconstrutor, contaminado e compartilhado de interferência nos circuitos da comunicação e da arte (MELLO, 2008, p.74).

São tantas as experiências como vídeo em salões e bienais de arte, nos meios de comunicação de massa, no ambiente virtual da internet, que fica claro o quanto essa linguagem do vídeo sintetiza o pensamento contemporâneo.

A linguagem videográfica desconstrói os *mass média* e hibridiza a produção artística contemporânea, contamina e compartilha as experiências estéticas advindas de seu processo de elaboração.

### 1.6 Da produção audiovisual: linha de fuga ou clichê?

A linha de fuga está relacionada a um movimento de desterritorialização, e este movimento faz parte do rizoma. Segundo Deleuze e Guattari:

[...] Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos e os tubérculos são rizomas. Plantas com raízes e radículas podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica em sua especificidade, não seriam inteiramente rizomórficas. Até animais o são, sob sua forma matilha, ratos são rizomas. As tocas o são com todas as suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21- 22).

O rizoma possui seis princípios, de acordo com Deleuze e Guattari (1995, p.22), que são: os princípios de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia e decalcomania. “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo”, como as redes sociais da internet, como a língua falada em um lugar, que fazem conexão. “[...] a língua é um rizoma, faz bulbo e evolui por hastes e fluxos subterrâneos.”[...]. A língua se transforma de um lugar para outro, cria submundos de dialetos, se diversifica e só se estabiliza em paróquias, bispados e capitais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.23).

É possível compreender nesse princípio de conexão e heterogeneidade tudo que a língua oral faz de conexões pelo subterrâneo. Se existe uma língua culta, padrão e que quer ordenar nossas falas e ações, por outro lado, há uma língua inventada a cada dia que foge do padrão, faz linha de fuga e se diversifica em expressões, dialetos, gírias. Num mesmo local é possível perceber toda a sua dinâmica.

De acordo com Deleuze e Guattari (1995), um rizoma conecta cadeias semióticas continuamente, organizações de poder, situações que remetem às artes,



às ciências, às lutas sociais. Por exemplo, as grandes indústrias cinematográficas são organizações de poder e processam uma cadeia semiótica que envolve a arte e a ciência. Ao mesmo tempo, há movimentos independentes de produção cinematográfica que estão conectados nesse encadeamento semiótico, fazendo rizoma, criando conexões e tramas.

No entanto, esse movimento independente de cinema é uma desterritorialização, uma linha de fuga, uma desestratificação, pois sai do lugar comum, da mesmice. Há uma ruptura com a produção clichê da indústria cinematográfica. Isso é o que percebemos em alguns filmes independentes, como os filmes do Godard e de Wim Wenders.

[...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação ou ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis constituem um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.18).

O vídeo, assim como o cinema, é um rizoma que provoca linhas de fuga, principalmente, em se tratando de videoarte. O vídeo cria um agenciamento coletivo de enunciação, pois formamos coletivos em consequência de nossos desejos: “Vamos assistir a filmes”, “vamos debater sobre os filmes” “vamos criar vídeos”. Quando se chega nessa fase de dialogarmos para criarmos o vídeo, estamos dando vazão ao nosso desejo, à nossa vontade de realizarmos o produto vídeo.

Na verdade, o que nos interessa não é apenas o produto vídeo em si, mas todo o processo dessa produção de vídeo: o processo criativo que parte do nosso desejo, pois é todo esse caminhar que culmina num produto; é o processo que responde como realizamos o produto vídeo.

Esse processo de criação videográfica é rizoma, cria conexões, caminha pelo meio e está sempre usando a conjunção - e -, pois começa, mas não conclui; constrói e desconstrói sequências de quadros, de planos e contraplanos.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. Árvore é filiação, mas rizoma é aliança, única aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).

O clichê é o oposto da linha de fuga, ou seja, é o lugar comum, trivial, repetitivo, que não desconstrói, pelo contrário, sempre se mantém, como uma receita. A exemplo, podem-se citar os programas de *reality show*: com mesmo formato em todas as suas edições, pessoas famosas ou não são confinadas num local, sendo monitoradas 24 horas por dia, com o objetivo de ganharem a competição e tornarem-se milionárias e/ou famosas.

Segundo Mello (2008), a programação televisiva, em sua grande maioria, é uma linguagem-clichê, ao contrário da linguagem videográfica, que, apesar de algumas vezes ser clichê como a televisão, em sua maioria é linha de fuga.

Sílvia Kogut é um modelo de artista que desconstrói a linguagem vídeo por meio de videoinstalação. Vejamos a descrição que Mello (2008) faz sobre a ação de Kogut:

Como antecessora de uma arte nômade, desterritorializada, do não-lugar, Kogut empreende com o projeto *Parabolic People* situações que antecedem as geradas pelo uso da internet e da telefonia móvel. Numa época em que nem se tinha contato com w.w.w, ela estabelece nesse trabalho uma rede de conexões e deslocamentos em caráter mundial que coloca em conflito o plano local de globalização (MELLO, 2008, p.109-110).

Mello (2008) faz referência ao vanguardismo de uma artista que trabalha com o vídeo numa época sem “www”. Sendo assim, ao mesmo tempo em que cria movimento de linha de fuga e, conseqüentemente, uma arte nômade, ela também faz rizomas, cria conexões e deslocamentos.

Analisando por esse lado, pode-se dizer que os vídeos criados pelas cineclubistas é rizoma, é ritornelo, é linha de fuga e é produção de subjetividade.

É rizoma, porque cria conexões e segue sempre pelo meio do processo criativo, expondo uma multiplicidade de ideias, de formas, de entradas e saídas.

É ritornelo, por ser movimento de territorialização. Há uma necessidade de expressar seu território existencial, a ilha, suas formas de deslocamento, a ditadura das águas que se impõe aos moradores. Mostrar esse mundo é expor suas singularidades, seu modo de vida, sua relação com a escola e o quanto, por mais disciplinar e tradicional que seja, ela é importante para a aquisição de cultura.

É linha de fuga, pois produção de vídeo não é algo comum em suas vidas, pelo contrário, elas passam a produzir vídeos através da frequência ao cineclube e à

participação em nosso plano de experiência. Ou seja, criar vídeos passa a ser um movimento de desestratificação, de desterritorialização, já que passam a fazer algo que nunca tinham feito. É esse fazer que traça a linha de fuga. No entanto, ao fazer seus vídeos, elas novamente se territorializam, criando ritornelos.

E é produção de subjetividade, visto que todo esse processo de fazer vídeo com as novas tecnologias de informação e comunicação gera aprendizagem, transforma a maneira de olhar e de criar imagens em movimento. E, como afirma Guattari (2010), essa produção maquínica de subjetividade opera não apenas no seio da memória e da inteligência, mas nos afetos e na sensibilidade.

Sendo assim, é possível afirmar que nossas jovens estudantes passaram a ver as imagens em movimento não apenas de forma sensorial, mas analisando a maneira como é produzida, seus detalhes, seus padrões estéticos.

## **2 TERRITÓRIOS INSULARES: SEGUINDO AS PISTAS DA ILHA, DO CINECLUBE E DA ESCOLA**

Neste capítulo, farei uma abordagem sobre a ilha de Cotijuba, sua localização, suas características geográficas e os fluxos de ir e vir da ilha para Belém e de Belém para a ilha; como se dá o funcionamento do cineclube na ilha, sua relação com a escola, seus eventos culturais e a importância dessa relação entre escola e cineclube e o que traz de diferente para os alunos e para toda comunidade de moradores da ilha.

### **2.1 O território de Cotijuba**

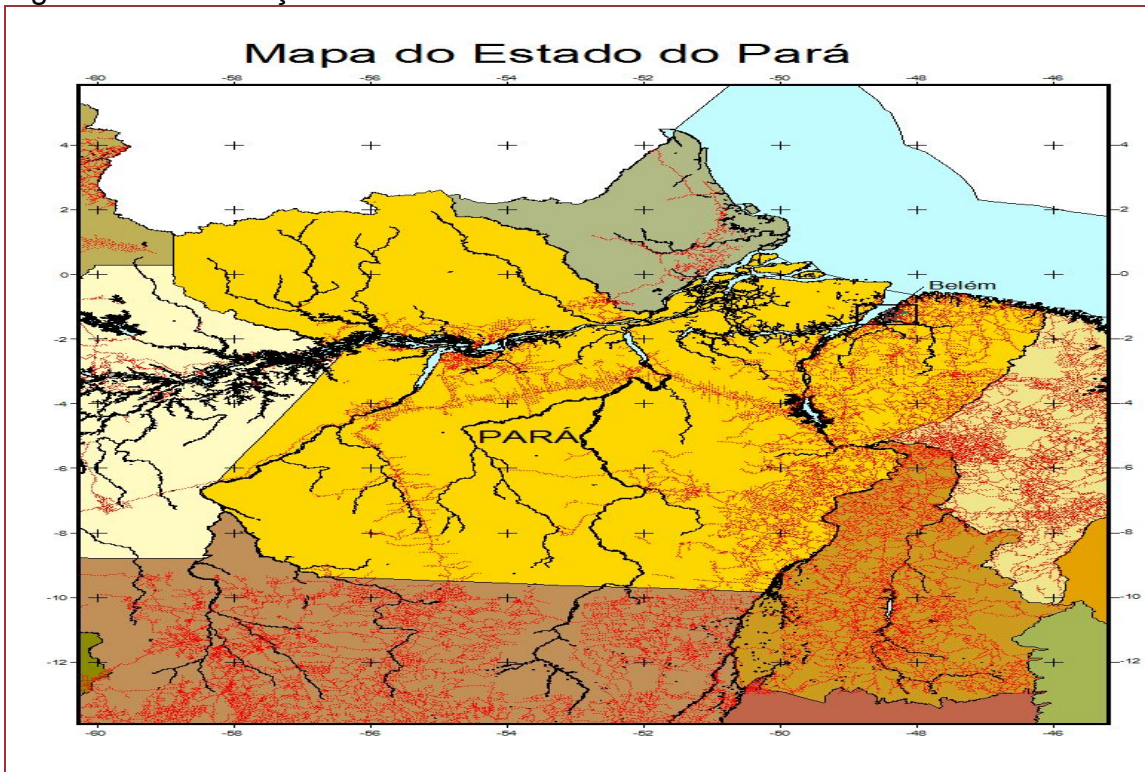
Trilhando o caminho dourado, o presente trabalho cartografa a Ilha de Cotijuba em relação a Belém e seu território insular, incluindo as ilhas adjacentes, que também fazem parte desse movimento de rio e mar que expressa o modo de vida dos moradores das ilhas. Mostraremos, ainda, como se dá essa relação de ir e vir tanto para os nativos de Cotijuba quanto para os ribeirinhos<sup>16</sup>.

O rio atravessa a vivência dessas pessoas, pois dele dependem para sua subsistência e sua locomoção.

---

<sup>16</sup> Correa (2003) diz que ribeirinhos são aquelas pessoas que nascem, vivem e habitam nas margens dos rios, Apud TRINDADE, Mariléia Pereira.

Figura 1 – Localização de Belém no Estado do Pará



Fonte: Imagem produzida pelo geógrafo Carlos Emílio Pereira para compor esse trabalho, 2013.

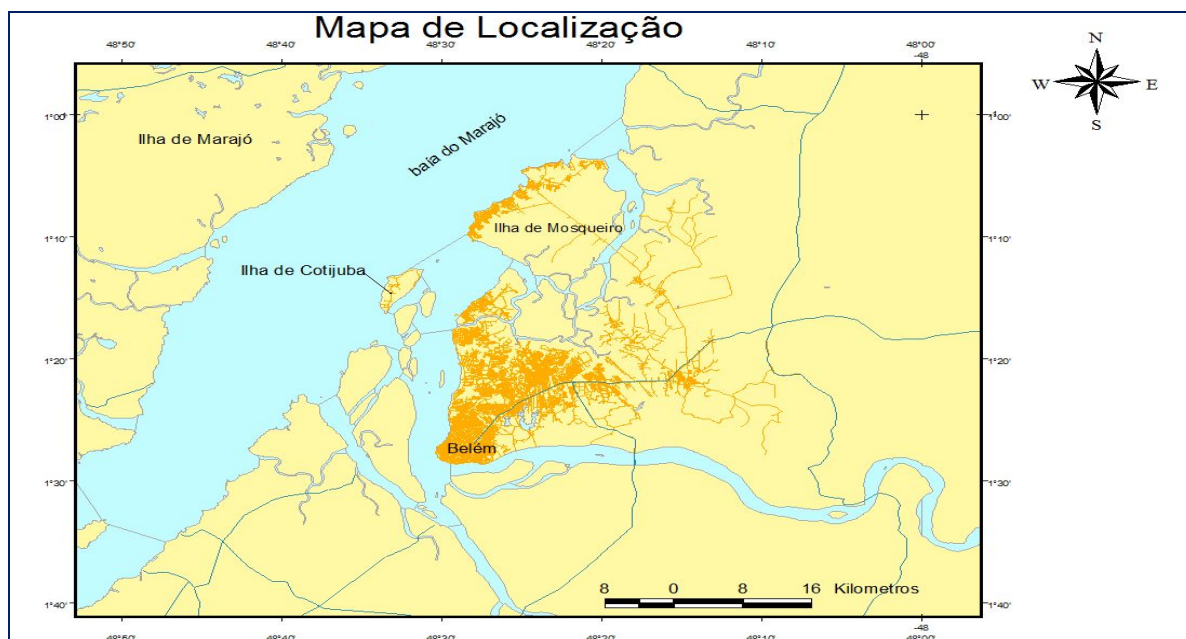
## 2.2 Das marcas territoriais

Mas que ilha é essa?

Essa ilha é chamada Cotijuba, que em tupi-guarani, significa “trilha dourada”. Ela está localizada no extremo norte do Brasil, no estado do Pará, a mais ou menos 50 minutos da cidade de Belém, cabendo sua administração a esse município.

Para chegar em Cotijuba podemos pegar embarcações, que saem de hora em hora no trapiche de Icoaraci.

Figura 2 - Localização da ilha de Cotijuba em relação a Belém



Fonte: Imagem produzida pelo geógrafo Carlos Emílio Pereira para compor esse trabalho, 2013.

A maioria de seus moradores vive da exploração do turismo, uma vez que a ilha possui vários balneários, com várias pousadas instaladas. Em razão disso, a especulação imobiliária também aumentou. Mas, também, há pessoas que trabalham no funcionalismo público; outras que vivem da pesca, da coleta do açaí e outras frutas locais para comercializarem em Belém e para consumo próprio; e, ainda, os comerciantes locais, com pequenas lojas e mercadinhos.

Há, na Ilha, um posto de saúde, uma igreja católica, três igrejas evangélicas, três unidades pedagógicas mantidas pelo município e uma escola estadual, que oferece Ensino Fundamental do sexto ao nono ano e Ensino Médio. Mesmo assim, muitos jovens estudam em Belém. Aos alunos oriundos da Unidade Pedagógica da Faveira que desejam cursar o ensino médio técnico<sup>17</sup> na escola sede são oferecidos transporte e vale-refeição, uma vez que a escola é em regime integral, de acordo com informação dada pela Coordenação da instituição de ensino.

Como Cotijuba é considerada, um ponto turístico da região Metropolitana, em período de férias escolares, a ilha é muito procurada, intensificando inclusive o

<sup>17</sup>A escola Bosque oferece ensino médio técnico em Gestão Ambiental, sendo que o curso médio normal é realizado pela manhã e o técnico à tarde.

transporte de passageiros, que, não necessariamente, obedece ao ritmo de saída de hora em hora.

A ilha não pode ser considerada uma área urbana, mas também não está totalmente vinculada à área rural. Devido às proximidades com a região metropolitana de Belém, muitos moradores insulares atravessam a baía do Guajará todos os dias úteis para trabalhar ou frequentar a escola na capital. Há também um trânsito constante entre Cotijuba e as ilhas próximas, Jutuba, Paquetá e Urubuoca, principalmente relacionado ao transporte de alunos, como vai nos mostrar mais adiante neste texto, o filme de Carolina: Histórias de Estudantes.

A Ilha de Cotijuba não possui transportes motorizados, com exceção dos mototáxis, do carro da polícia, do da saúde e do bondinho que transporta os alunos e professores, em período escolar, e muitos veranistas, em fins de semana e férias.

Na história de Cotijuba, segundo Trindade (2011) a ligação com Belém começou a partir do século XVIII , através do engenho Fazendinha e a comercialização de arroz na capital.

No governo de Magalhães Barata, conforme Trindade (2011) foi inaugurada a Colônia Reformatória para Menores, concomitantemente com a Colônia, habita na ilha populações cujos meios de subsistência era a caça, a pesca, a agricultura, a coleta de frutos e criação de pequenos animais. Mais tarde no governo de Moura Carvalho, a Colônia Reformatória passa a se chamar de Educandário Nogueira de Farias, esse educandário passou a abrigar também presos adultos.

Até 1968 o educandário e a prisão coexistiram, sendo o primeiro extinto logo depois. Com isso, a ilha se transformou em ilha-prisão e criou nas pessoas de Belém e da própria ilha um imaginário de terror, devido ao período de perseguição e violência aos presos ali alocados. Assim, Cotijuba recebeu, durante um bom tempo, a alcunha de “ilha do Diabo”.

Essa parte da história da ilha foi reconstruída em audiovisual pelo coletivo do Cineclube Belém Insular. E, no próximo subitem deste capítulo, vamos detalhar como aconteceu a produção do audiovisual “Cotijuba: A ilha do Diabo?”.

Figura 3 - Ilha de Cotijuba vista do barco



Fonte: A autora, 2013.

### 2.3 Do consumo de imagens em movimento: o trânsito entre Cineclube e escola

Em Cotijuba, funciona há cerca de um ano e meio o Cineclube Belém Insular, criado a partir do edital do Cine Mais Cultura, do Ministério da Cultura.

O projeto, que teve como proponente o Movimento de Mulheres das Ilhas de Belém (MMIB), foi aprovado e começou a funcionar em setembro de 2010, primeiramente, na Ilha de Caratateua, na sede da Fundação Escola Bosque Prof. Eidorfe Moreira, sob a coordenação de Kid Quaresma. As sessões regulares eram às terças-feiras e sempre aconteciam no auditório da escola.

Um fato muito interessante desse cineclube era sua parceria com a Fundação, que permitia seu funcionamento como projeto extraclasse para alunos e professores.

A ilha de Cotijuba possui três anexos da Fundação Escola Bosque, as chamadas Unidades Pedagógicas (UPs): da Faveira, da Flecheira e do Seringal. Essas UPs atendem crianças da educação infantil até o 9º ano do Ensino Fundamental, sendo que a única unidade que oferece Ensino Fundamental do 6º ao 9º ano é a da Faveira, conhecida mais como Escola Bosque.



É nessa unidade que funciona regularmente o Cineclube Belém Insular. Toda terça-feira, às 17 horas, começa a reunião de um pequeno grupo para discussão do filme da última sessão. Às 18:30h, começa a exibição do novo filme. Além disso, o cineclube também realiza mostras e sessões especiais de filmes com temáticas particulares, como: Consciência Negra, Meio Ambiente, Semana da Mulher e outros.

Figura 4 - Sessão Especial do dia Internacional da Mulher no MMIB



Fonte: A autora, 2013.

O Belém Insular atende aos professores que querem utilizar filmes vinculados a temas específicos ligados aos conteúdos desenvolvidos em sala de aula.

Todas as sessões regulares são abertas às pessoas da comunidade, mas a grande maioria dos participantes dessas sessões é de estudantes da UP Faveira e das demais, sendo disponibilizada uma infraestrutura de transporte, especialmente, para aqueles que querem assistir às sessões regulares do cineclube.

Atualmente, o cineclube já pode ser considerado um coletivo. Os alunos arrumam todo o material de áudio e vídeo, assim como, a disposição das cadeiras numa das salas da UP Faveira e, em outra, reúnem-se com o coordenador do projeto para discutirem sobre o filme da sessão passada, dando tempo, assim, de

chegar outros estudantes e pessoas da comunidade para dar início à nova sessão regular do cineclube.

Observando a realidade sociocultural da ilha de Cotijuba, é possível perceber que o cineclube acaba se tornando um local de encontro para os moradores. A maior Unidade Pedagógica, a da Faveira, que recebe os alunos oriundos das UPs Flecheira, Seringal, Jutuba e Jamaci para cursarem o Ensino Fundamental do 6º ao 9º ano, é a responsável pelo deslocamento dos alunos até a escola e o retorno a suas casas. A escolha de somente essa unidade para as sessões do Cineclube se deve ao difícil acesso às outras unidades e à infraestrutura precária de transporte (os alunos são levados de barco ou no chamado bondinho<sup>18</sup>).

Figura 5 - Unidade Pedagógica do Jutuba



Fonte: A autora, 2013.

O Cineclube Belém Insular também faz parte de uma rede de cineclubes que formam a Paracine<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> O bondinho é o meio de transporte usado no local, composto por uma cabeça de trator que puxa uma carroceria com assentos.

<sup>19</sup> Federação Paraense de Cineclubes, blog: <http://paracineclubes.blogspot.com.br/>

De acordo com Kid Quaresma, coordenador do Belém Insular, o principal objetivo desse cineclube é divulgar os filmes brasileiros e os filmes de pouca circulação que não chegam a ser exibidos nas grandes salas comerciais.

Ao assistir a uma das sessões do cineclube, percebi que aquela, em especial, estava lotada de estudantes, que realmente pareciam concentrados no filme. Considerei o fato interessante, pois, em se tratando de um grupo de adolescentes, é comum o contrário: o burburinho, as conversas paralelas, as brincadeiras e as risadas. O fato de estarem ali porque queriam, não porque iam ganhar pontos na escola ou porque eram obrigados, era outro fator intrigante, uma vez que o estudante adolescente geralmente espera algo em troca daquilo que vai fazer.

O cineclube, por esse ponto de vista, tornou-se um espaço de encontro, de lazer e de alegria num lugar que não lhes oferece muitas opções desse tipo no dia a dia.

Figura 6 - Unidade Pedagógica da Faveira – sede do Cineclube



Fonte: A autora, 2013.

## 2.4 Seguindo os fluxos das marés: entre meios e ritmos

É terça-feira, estamos na ilha de Cotijuba, mais especificamente na Escola Bosque, Unidade Pedagógica da Faveira, por volta da 18 horas. Alguns meninos e meninas fazem a arrumação da sala de aula. Puxam-se mesas e cadeiras, posicionam-se tela de projeção, projetor e caixa de som; tudo isso para se organizar outro tipo de ambiente: uma sala de exibição de filme.

A maioria dos alunos e professores já saiu. A escola está quase vazia, se não fosse por alguns estudantes envolvidos com o cineclube. Conversam entre si, fazem barulho numa escola silenciosa. Exatamente às dezoito horas e trinta minutos começam a chegar muitos estudantes no bondinho: os que moram para o lado da praia 'Vai-quem-quer' e também os que moram ao longo do caminho. Depois que todos tomam seus lugares na sala, começa a sessão regular da semana.

Nesse momento, os estudantes voltam à escola, não mais para assistir a aulas, mas para ver filmes. Repete-se essa mesma ação todas as terças-feiras de cada mês; por isso, passo a chamá-la daqui por diante de 'ritornelo'.

Ritornelo é uma marcação usada para delimitar um trecho musical. Quando começa, é simbolizado por dois pontos e uma barra; quando termina, o trecho é simbolizado por uma barra e dois pontos para voltar e repetir esse mesmo trecho musical, o estribilho.

Mas, aqui, o termo ritornelo será usado segundo o pensamento de Deleuze; Guattari (1995, p.132), que o definem como “[...] todo conjunto de matéria de expressão que traça um território, e que se desenvolvem em motivos territoriais, em paisagens territoriais [...]”. A intenção aqui é fazer uma reflexão sobre um coletivo cineclubista estabelecendo relações com o conceito de ritornelo criado por Deleuze; Guattari (1995, p.118), pois o “[...] ritornelo além de um agenciamento territorial também ganha outras funções como a amorosa, a profissional, a social, a litúrgica, a cósmica [...]”.

Cineclube, portanto, é ritornelo, é agenciamento territorial; constrói-se como território. Essa marcação de território é singular como modo de expressão.

O cineclube Belém Insular (nome dado a esse coletivo) quando começou a funcionar era apenas uma forma de apreciação estética da linguagem

cinematográfica. Toda semana, às terças-feiras um grupo de pessoas ia à escola no final da tarde para assistir a filmes, namorar, conversar, se encontrar.

Contudo, um grupo mais assíduo de adolescentes do sexo feminino, junto com o coordenador do cineclube e mais algumas pessoas da comunidade passaram a agenciar o fazer vídeo e começaram a pesquisar sobre a história da Ilha de Cotijuba.

A partir desse momento, tornou-se evidente a necessidade de expressão por meio da linguagem audiovisual e, dentro do coletivo, surgiu a produtora Insular Filmes. Assim, os processos de fazer começaram como um registro, pois capturavam imagens da ilha, de eventos escolares e não havia qualquer preocupação em seguir uma linearidade ou uma narrativa linear, uma história com começo, meio e fim.

No entanto, vão desconstruir esse fazer, ao criarem suas narrativas visuais em forma de documentário, passando a seguir a linearidade histórica da ilha, com a possibilidade de mostrar suas marcas territoriais, influência dos fluxos visuais da ilha onde moram.

Não à toa, a primeira produção audiovisual da Insular Filmes foi sobre uma parte da história de Cotijuba (ritornelo, pois marca os territórios interno e externo da produção audiovisual do coletivo).

Nessa produção, fala-se de um lugar, com suas características sociais, culturais e econômicas, que por mais que o mundo globalizado tente tragar em sua homogeneidade voraz, resiste como um fio tênue que se quer arrebentar e que, ao resistir, mostra suas marcas amazônicas, conhecidas apenas por quem vive nele.

Nessa nova proposta do Belém Insular, assistir a filmes não é suficiente. É necessário fazê-los para expressar neles suas marcas territoriais, ou seja, o que tem aqui? O que eu vejo? O que sinto? O que me torna daqui?

Esse coletivo quer agora produzir seus filmes, lançando-se novamente à força do caos, para agenciar um novo território, ritornelo. Cria-se um novo círculo, chamam-se pessoas e as deixam entrar, pensa-se no futuro: produzir filmes, participar de festivais, conseguir financiamentos através de leis de incentivo à cultura.

#### 2.4.1 Da força do caos à criação de território

No início, o cineclube Belém Insular funcionava na sede da Escola Bosque sob a coordenação de Kid Quaresma. Depois de um ano, tornou-se um projeto extraclasse da Fundação Escola Bosque e passou a funcionar na Unidade Pedagógica da Faveira, em Cotijuba, onde Kid é coordenador pedagógico do III e IV ciclos.

Algumas vezes, agenciam-se exhibições de filmes em outros lugares que fazem parte do universo insular, como a ilha do Jutuba, a praia do Vai-quem-quer e o Jamaci (Ilha de Paquetá).

Começa-se outra história; mudança de meio e de ritmo; transdução, uma passagem que causa transformação.

Saímos de uma ilha ligada ao continente por uma ponte, e vamos, agora, à outra ilha, mais distante, seguindo o fluxo das embarcações e das marés.

No trapiche de Icoaraci, embarcamos, navegamos sobre a água com sol, chuva ou vento. Esse fluxo Icoaraci/Cotijuba ou Cotijuba/Icoaraci é o que transforma o rio em rua para todas as pessoas que moram nas ilhas adjacentes a Belém. Um mundo que só é conhecido pelos moradores das ilhas em seus fluxos de ir e vir para a capital; nem tão longe, nem tão perto do mundo urbano de Belém.

Assim também acontece com o cineclube: vai de um meio - a apreciação estética das imagens, sons e narrativas, a outro - a produção audiovisual.

O cineclube é um ritornelo, por agenciar um território de apreciação de imagem cinematográfica. Pessoas se encontram com interesses afins: apreciar filmes.

Esse território se constitui o local de apreciação dos filmes que não alcançam o grande público, ou seja, na sala do cineclube, são apresentados filmes brasileiros ou estrangeiros de pequeno alcance do público ou os chamados filmes "Cult", pelo fato de serem antigos, por terem influenciado uma época ou por fazerem parte da própria história do cinema.

A coordenação do cineclube não abre mão de mostrar os filmes de produtoras independentes, de baixo orçamento, de experimentação audiovisual criando, assim, um agenciamento territorial interno. No modo de existência do cineclube, o

agenciamento interno se faz por meio de filmes pouco assistidos, o chamado cinema alternativo.

Toda terça-feira, às dezoito horas e trinta minutos, realiza-se a sessão regular do cineclube, como o hábito de ir à escola ou cantar no coral da igreja toda semana. No entanto, esse ritornelo, que nasce do caos e se torna hábito para se criar um território, se desterritorializa. Nesse momento, o coletivo lança-se a um agenciamento coletivo de enunciação: queremos produzir audiovisual! Daí nasce o primeiro filme criado por ele: “Cotijuba: A ilha do Diabo?”. Kid Quaresma<sup>20</sup> faz o seguinte relato sobre esse filme:

Foi o primeiro filme do cineclube. Embora a gente tenha construído vários projetos, foi o primeiro filme efetivamente realizado. Esse trabalho foi organizado por nós, do grupo de pesquisa em cinema que a gente tem agregado ao cineclube. A produção propriamente dita foi mais pesquisa, mais busca de fontes documentais daqui da ilha de Cotijuba. Nós criamos com esse filme um novo coletivo que nasceu do cineclube, que é o coletivo Insular Produções, responsável por fazer vídeos sobre esse universo insular de Belém, que é onde a gente mora.

Nesse primeiro filme, observo a vontade do grupo de falar desse território geográfico que é a Ilha de Cotijuba, de percorrer o imaginário de seus habitantes. Eles contam através de suas lembranças, de suas experiências de vida, quem são (como moradores), suas histórias e a construção de ilha, enquanto lugar para se viver.

Quando perguntei para as seis meninas<sup>21</sup> do cineclube se gostariam de se mudar para Belém, quatro responderam que não, pois a Ilha era tranquila, não havia preocupação com violência, assalto, correria da cidade grande, estando, assim, acostumadas com a vida na ilha. Uma respondeu que não sabia se continuaria morando na ilha, pois pretendia estudar em Outeiro (outra ilha que é Distrito de Belém). A outra respondeu que pretendia se mudar, porque a ilha não era um bom lugar para se estudar.

Assim como o filme narra uma parte da história da ilha e de seus habitantes, também mostra como vivem, retratando a exploração turística da ilha e a degradação ambiental que advém dessa exploração.

---

<sup>20</sup> Trecho da entrevista realizada com o coordenador do cineclube Belém Insular, no dia 23/05/2012, gravada em vídeo e transcrita pela pesquisadora.

<sup>21</sup> Com as meninas apliquei um questionário para identificar seu perfil socioeconômico.

Falando da feitura do filme “Cotijuba: a ilha do Diabo?”, o coordenador do cineclube, na mesma entrevista, relatou que o filme foi fruto da pesquisa que o grupo desenvolveu ao longo do ano de 2011.

Para esse trabalho audiovisual, buscaram fontes orais da ilha que tratasse de sua história. Portanto, havia vários elementos da história de Cotijuba muito interessantes para o grupo. Nas palavras do coordenador,

Eram histórias muito pitorescas, muito exóticas que aconteceram por aqui por conta da instalação de uma instituição do estado paraense ao longo de quarenta anos, que é justamente a colônia correccional, mais tarde colônia penal de Cotijuba. Então, essa instituição, cujas ruínas jazem ainda lá na frente da ilha, na parte inicial da ilha, nos instigava muito.

Figura 7 - Ruínas do prédio do antigo educandário, onde ficaram presos políticos nas décadas de 60 e 70 do século XX, localizado na entrada principal da ilha



Fonte: A autora, 2013

Vamos ao ponto. Ao ponto cinza, que, segundo Deleuze e Guattari, primeiro é o buraco negro, a força do caos, depois, propriamente, o ponto cinza e, mais tarde, esse ponto torna-se a morada, o em-casa. “Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo” (DELEUZE;



GUATTARI, 1995, p.117), ou seja, o buraco negro, a força do caos e o ponto cinza fazem parte do ritornelo, da criação de território.

Na produção do filme, o ponto que capturava o grupo era a história da ilha, ou pelo menos, uma parte dela. E, quando partiram do mesmo, encontraram seu ritornelo, ou seja, sua forma de expressão e ritmo, sua criação de território.

O coletivo, após a pesquisa histórica e documental da ilha, parte para a captura de imagens, reúne-se com os moradores mais antigos, filma seus relatos, a ilha, seus locais mais frequentados e, depois de tudo isso, parte para sua edição/montagem. Segundo o coordenador do cineclube, na mesma entrevista já citada,

Foi tudo editado através de uma oficina de edição coletiva com um jovem crítico de cinema e montador, o Matheus, nosso colaborador. O grupo participou da montagem. Então, ao mesmo tempo em que ele ia mostrando como se manipula o programa, o grupo ia sugerindo, debatendo esteticamente o que significava a montagem, ou seja, foi um processo coletivo.

Nos relatos feitos pelo coordenador do cineclube, pode-se perceber um certo entusiasmo com o trabalho realizado e, apesar dos contratempos e da falta de recursos financeiros, houve uma saída, um ponto cinza. Nesse aspecto, relaciono novamente o exposto ao pensamento de Deleuze; Guattari (1995) quando falam dos três aspectos simultâneos do ritornelo: ora o caos é um buraco negro no qual há um esforço para se encontrar um ponto central, ora uma “pose” calma e estável, que é mais que uma forma, é organizada em torno desse ponto, e ora procura-se fugir dessa “pose” para fora do buraco negro.

Foi Paul Klee quem mostrou tão profundamente esses três aspectos e sua ligação. Ele diz “ponto cinza”, e não buraco negro por razões picturais. Mas, justamente, o ponto cinza é antes o caos não dimensional, não localizável, a força do caos, feixe enredado de linhas aberrantes. Depois o ponto “salta por cima de si mesmo”, e irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais e seus cortes verticais, suas linhas costumeiras não escritas, toda uma força interior terrestre (essa força aparece também, com um andamento mais solto, na atmosfera ou na água). O ponto cinza (buraco negro) saltou, portanto, de estado, e representa não mais o caos, mas a morada ou o em-casa (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 117).

Quando o grupo do cineclube fala de sua cidade, percebemos uma fala carregada de afetos. Ao retratarem a si mesmos, enquanto pessoas e lugares, com uma história, com uma arquitetura e uma geografia insular, revelam seus desejos,

sonhos, queixas e perspectivas; deixam aparecer suas singularidades e encontram seu ponto cinza.

As pessoas muitas vezes se acostumam com o lugar onde vivem, sendo envolvidos pelo cotidiano. O filme “Cotijuba: a ilha do Diabo?” cria uma situação em que a comunidade se vê, se revê e se encontra no filme e fora dele. Isso produz, ao mesmo tempo, um olhar interno e externo de si. O filme cumpre seu papel e gera produção de subjetividade.

Nesse caso, cabe a exemplificação de Guattari (2005, p.17): “[...] certos doentes psicóticos de origem agrícola, de meio pobre, serão levados a praticar artes plásticas, teatro, música, etc, quando esses, antes, eram universos que lhes escapavam completamente.”

Guattari (2005, p.17) fala da forma de tratamento para doentes psicóticos na clínica La Borde e diz não se tratar de uma “[...] remodelagem da subjetividade, mas de uma produção *sui generis* [...]”.

Mostro, por meio desse exemplo, que, apesar de não se tratar aqui de uma psicoterapia institucional, observa-se que a maioria das pessoas da comunidade da Ilha de Cotijuba não vive esse universo de apreciação e produção de audiovisual, o que torna a apresentação do filme para a comunidade um acontecimento singular na produção de sua subjetividade. Guattari ainda afirma:

O que importa aqui não é unicamente o confronto de uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas que oferecem às pessoas possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar (GUATTARI, 2005, p.17).

Sair de impasses repetitivos é sair de uma crise psicótica; é visualizar o ponto cinza, a linha de fuga, a desterritorialização, para não se deixar dominar pela “[...] mass midialização embrutecedora [...]” (GUATTARI, 2005, p.15). É fugir do lugar comum, das mesmices, ou seja, ter uma opção além das novelas, telejornais, programas de auditório, que podem ou não nos idiotizar e que são postos por quase todas as grandes indústrias midiáticas do Brasil.

Sendo assim, se um filme produzido numa ilha faz com que várias pessoas dessa comunidade prefiram a apreciação cineclubista à novela do horário, essa

nova possibilidade aponta para uma saída do impasse repetitivo, instaurando um processo de re-singularização.

Na primeira vez em que o filme foi exibido para a comunidade da ilha, a repercussão deixou o grupo bastante satisfeito e orgulhoso. Segundo o relato do coordenador, nessa primeira exibição,

[...] como as pessoas não tinham essa percepção de que o histórico da ilha de Cotijuba merecesse algum tipo de estudo ou uma obra expressiva como um filme, a reação da maioria foi de: - Olha só que legal, - Quanto a nossa história é importante. Outras pessoas tentaram contribuir com o filme e apesar dele estar pronto, eles falavam: - Ah, eu conheço fulano, um parente que trabalhou na instituição. - Eu queria que ele participasse.

A produção desse filme pelo coletivo Belém Insular demandou três ações: a pré-produção, a produção em si, que vai da captura das imagens até a montagem, e a exibição do filme já finalizado.

A palavra-chave para a produção do filme foi colaboração. E isso nos remete às tecnologias de comunicação e informação da qual o filme também faz parte, pois hoje, o mundo virtual, que caminha pelas redes sociais, blogs, sites de upload e download de vídeos, faz do compartilhar e do trabalho colaborativo uma ferramenta de uso constante.

Essas ações, no caso do cineclube Belém Insular, saem do virtual e vão para o presencial, ou seja, amigos e entidades aceitam colaborar e compartilhar conhecimento, trabalho imaterial.

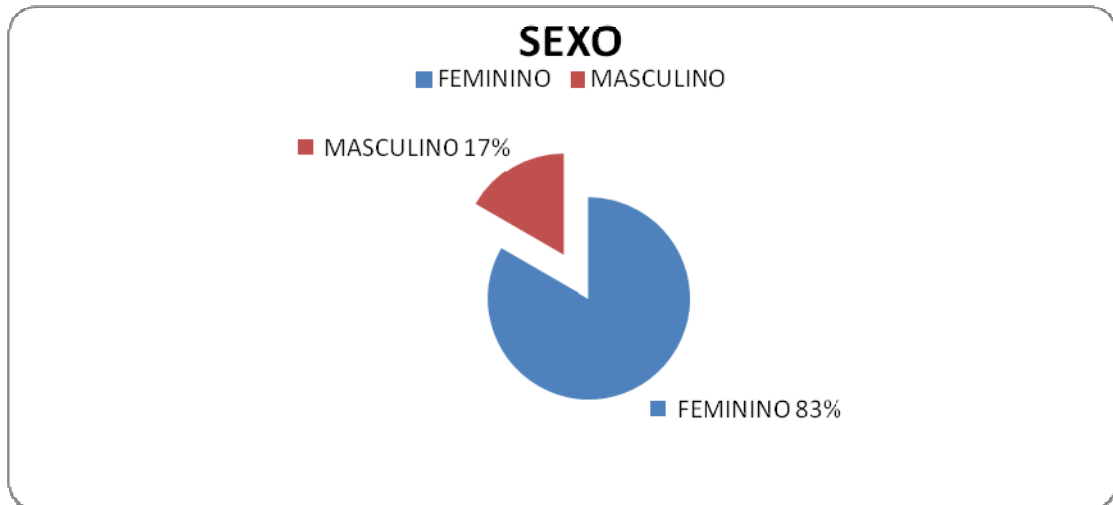
## **2.5 Do perfil socioeconômico dos participantes do cineclube Belém Insular.**

Agora que situamos a ilha, o cineclube e a escola, traçaremos o perfil socioeconômico de nossos cineclubistas.

Para isso, foi entrevistado um grupo restrito de doze estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental, da Unidade Pedagógica da Faveira, e, fazendo parte desse grupo, estão as seis cineclubistas mais participativas.

Esse grupo restrito é formado por 83% de meninas, como mostra o gráfico.

Gráfico 1 - Sexo

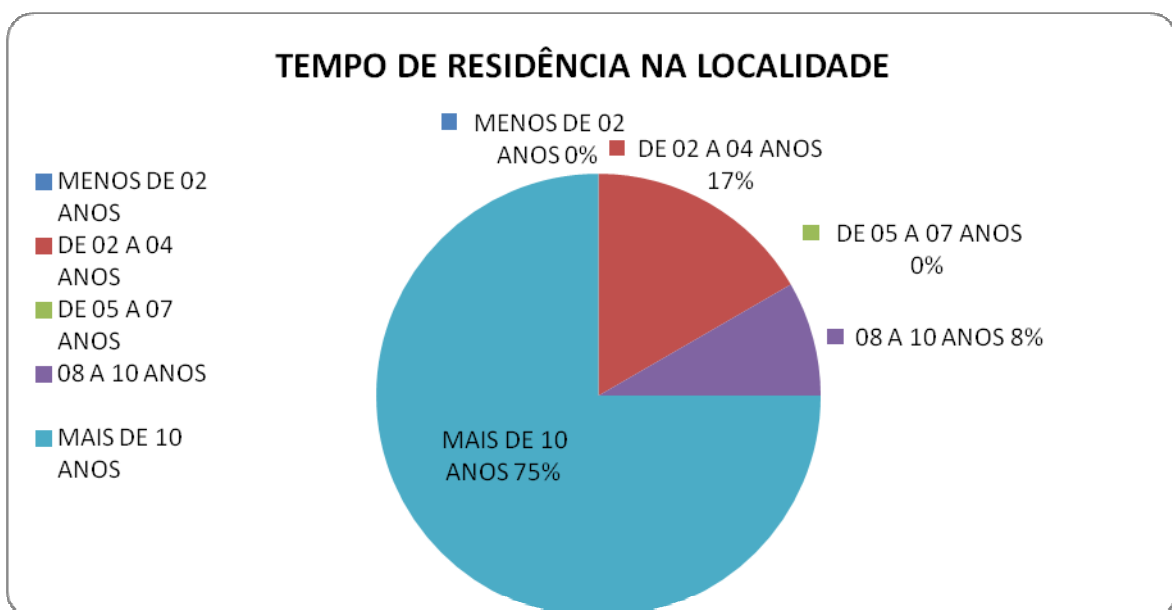


Fonte: A autora, 2013.

As meninas são as mais frequentes no cineclube e as que mais participam das outras atividades além das sessões regulares.

Quando perguntei quanto tempo moravam na ilha, 75%, que corresponde à maioria, residem a menos de 02 anos; 17% residem entre 02 e 04 anos; e 8% estão no local entre 08 e 10 anos, conforme se vê no gráfico.

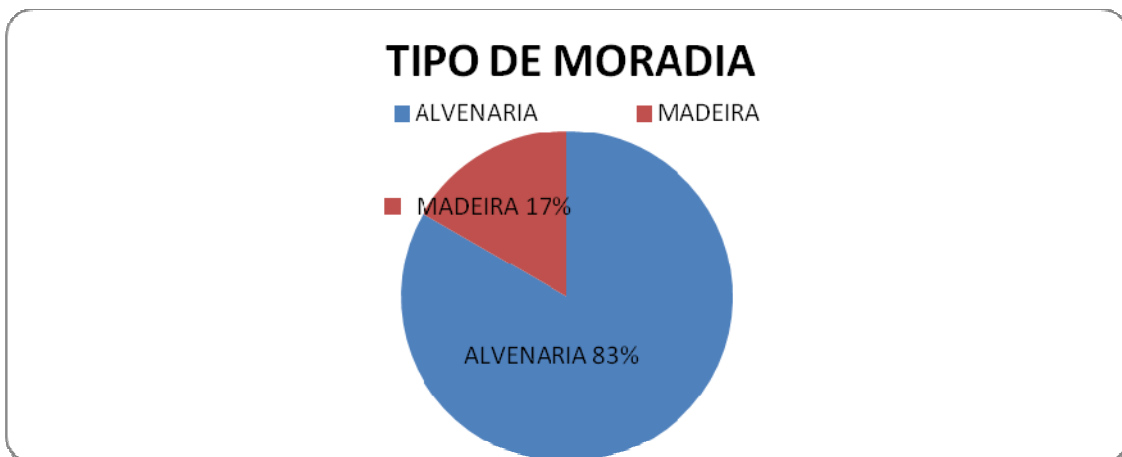
Gráfico 2 – Tempo de residência na localidade



Fonte: A autora, 2013.

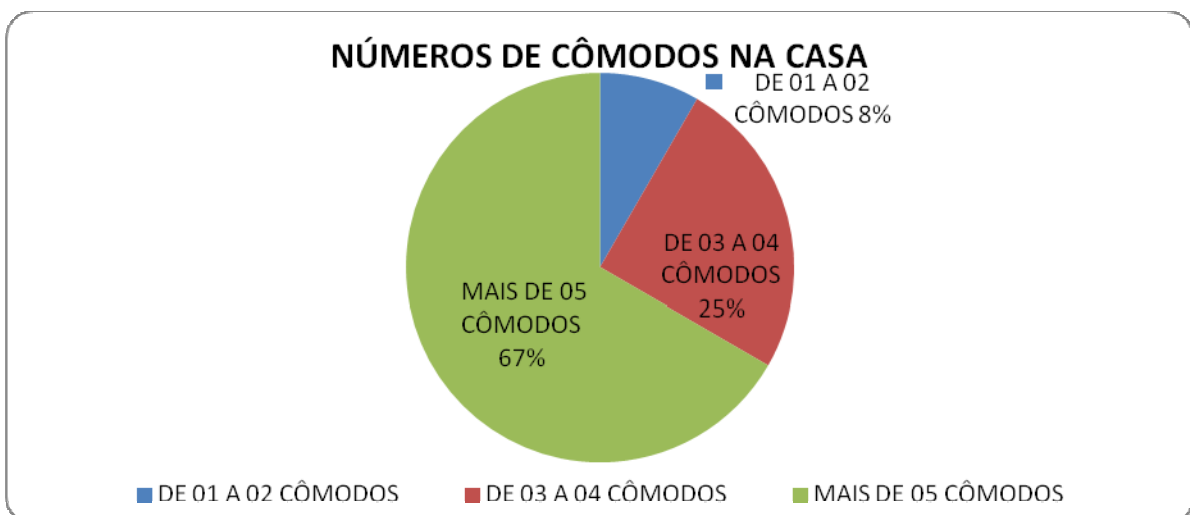
Em relação à moradia, foi perguntado se a mesma era de madeira (17% das casas) ou de alvenaria (83%), quantos cômodos tinha (67%, 01 a 02 cômodos; 25%, 03 a 04 divisões e 8%, mais de 5 cômodos) e se havia saneamento básico no local. Vejamos como ficaram os gráficos nesses quesitos:

Gráfico 3 – Tipo de moradia



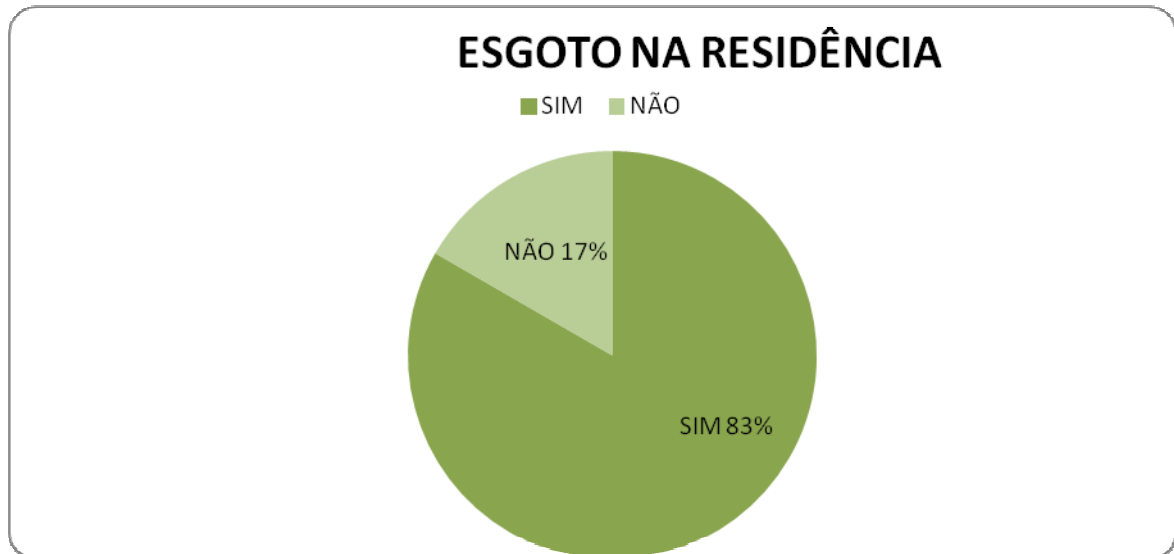
Fonte: A autora, 2013.

Gráfico 4 – Número de cômodos na casa



Fonte: A autora, 2013.

Gráfico 5 – Esgoto na residência

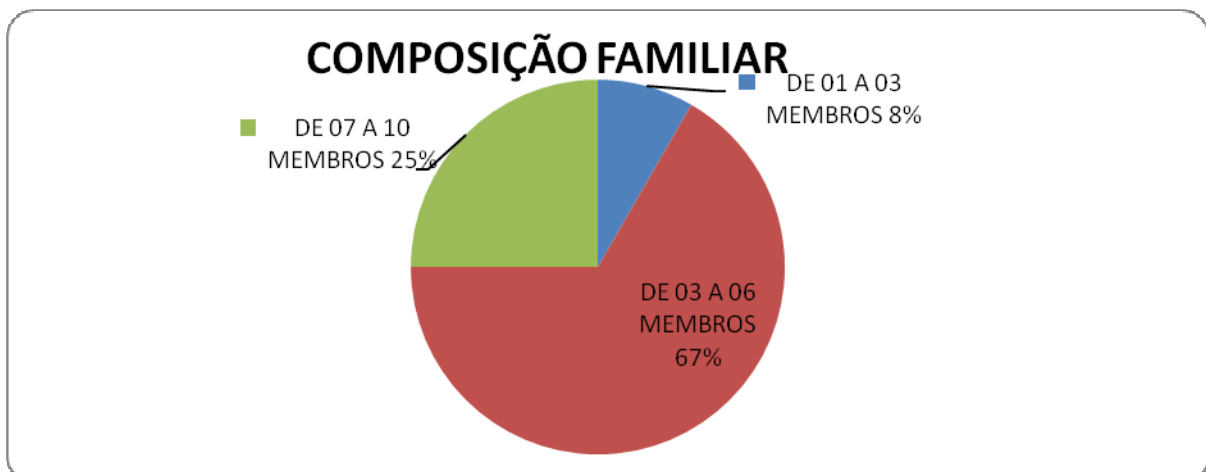


Fonte: A autora, 2013.

Como podemos observar, nem todas as casas possuem fossa séptica. Mas todas possuem energia elétrica e água encanada. É preciso esclarecer que o serviço de energia é oferecido por uma empresa privatizada, pois a energia na ilha é termelétrica e funciona 24 horas por dia. Já em relação à água encanada, há o serviço prestado pela SAAEB – Serviço Autônomo de Água e Esgoto de Belém. Apesar de a empresa existir, não há saneamento básico na ilha e nenhuma rua é asfaltada.

Abordei, também, na entrevista a composição familiar. Observemos o resultado dos gráficos:

Gráfico 6 – Composição familiar



Fonte: A autora, 2013.

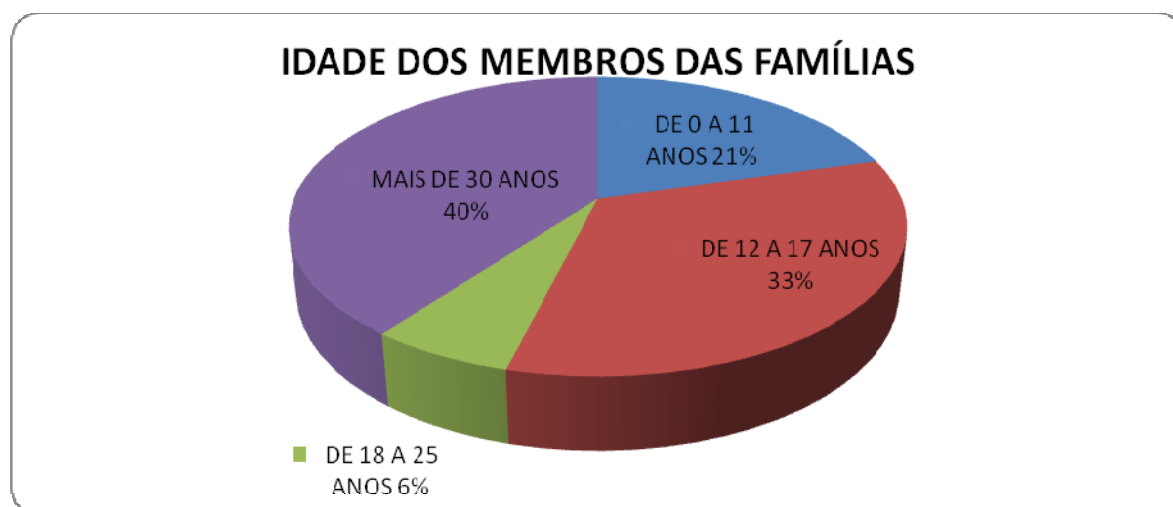
A maioria, que corresponde a 67%, possui de três a seis membros na família, 25% possuem de sete a dez membros e apenas 8% dos entrevistados possuem de um a três membros em sua composição familiar.

Quanto à naturalidade desses membros, 97% são paraenses e apenas 3% são cearenses. Muitas vezes, os entrevistados não entendiam o quesito naturalidade como o estado de origem, mas como a cidade de origem.

No que diz respeito ao sexo dos membros dessa família, 57% são homens e 43% mulheres.

Já em relação à idade dos membros, 40% têm mais de trinta anos, 33% possuem entre 12 e 17 anos, 21% têm entre zero e onze anos e 6% têm entre 18 e 25 anos. Irmãs e irmãos dos entrevistados também estudam na escola da Unidade pedagógica da Faveira.

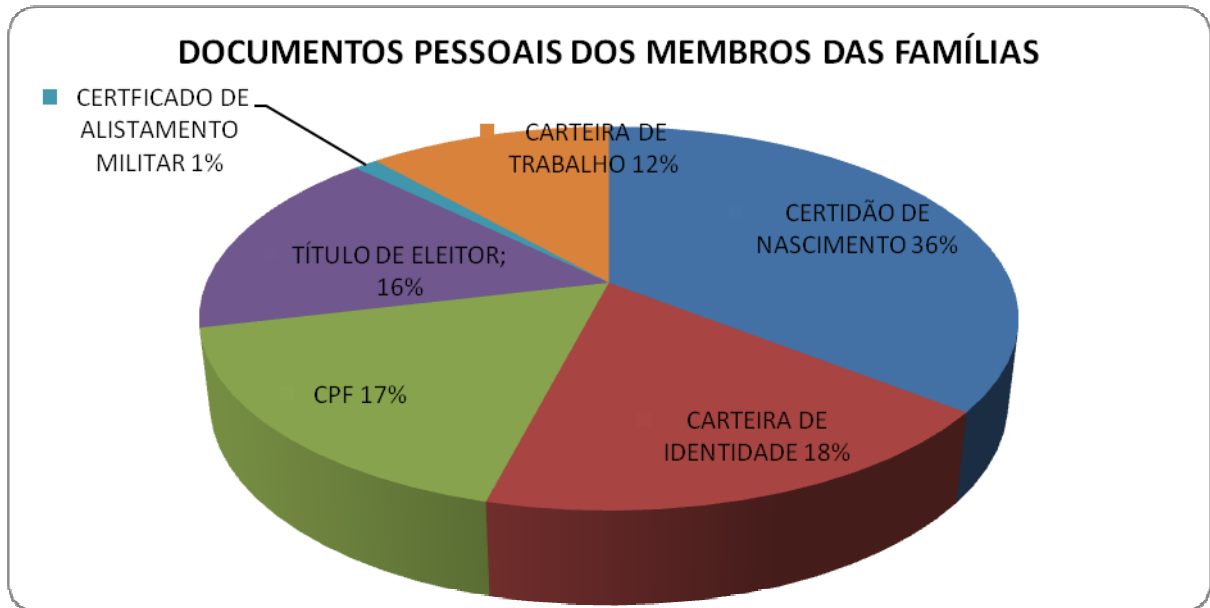
Gráfico 7 – Idade dos membros da família



Fonte: A autora, 2013.

No quesito “documentos pessoais dos membros das famílias”, a maioria, 36%, possui certidão de nascimento, 18% possuem carteira de identidade, 17% possuem CPF, 16% possuem título de eleitor, 12% possuem carteira de trabalho e apenas 1% possui certificado de alistamento militar.

Gráfico 8 – Documentos pessoais dos membros da família

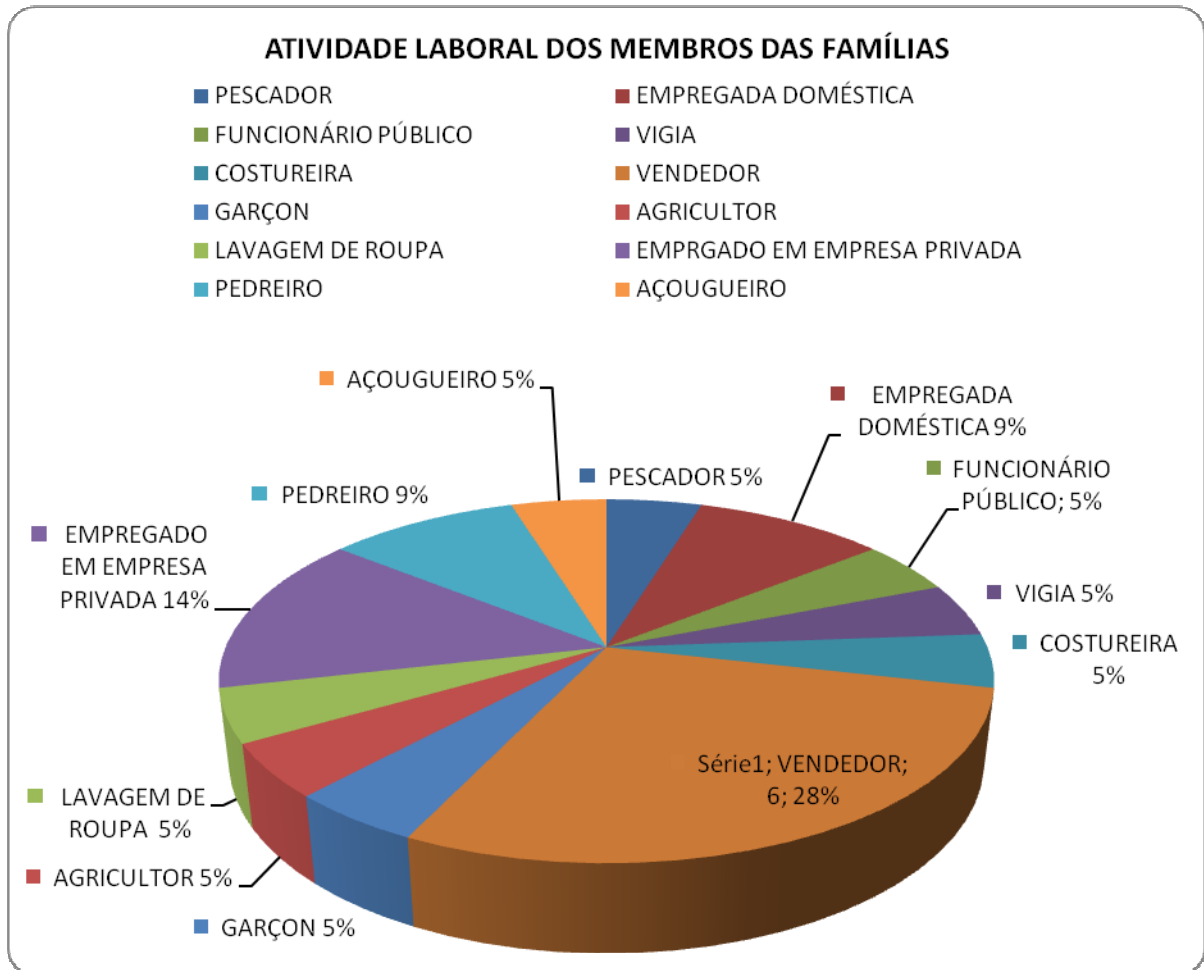


Fonte: A autora, 2013.

Em relação às atividades laborais dos membros da família, 28% são vendedores. É interessante observar que existe um grande número de casas comerciais na ilha. Apesar de Cotijuba estar entre o rural e o urbano e de ser uma ilha, apenas 9% trabalham com agricultura e 5% como pescador. Ademais, tem-se 14% trabalhando em empresa privada em Belém, 9% no ofício de pedreiro também na capital, 5% sendo funcionários públicos na própria ilha ou em Belém, 5% trabalhando como empregadas domésticas e 5% como garçons nas praias da ilha. Saliente-se que há uma frequência de turistas acima da média nos fins de semana e nas férias. Há, ainda, as atividades de costureira, 5%; de lavadeira de roupa, 5%; de vigia, 5% e de açougueiro, 5%. São trabalhos sem carteira assinada e apenas uma forma de aumentar a renda familiar.



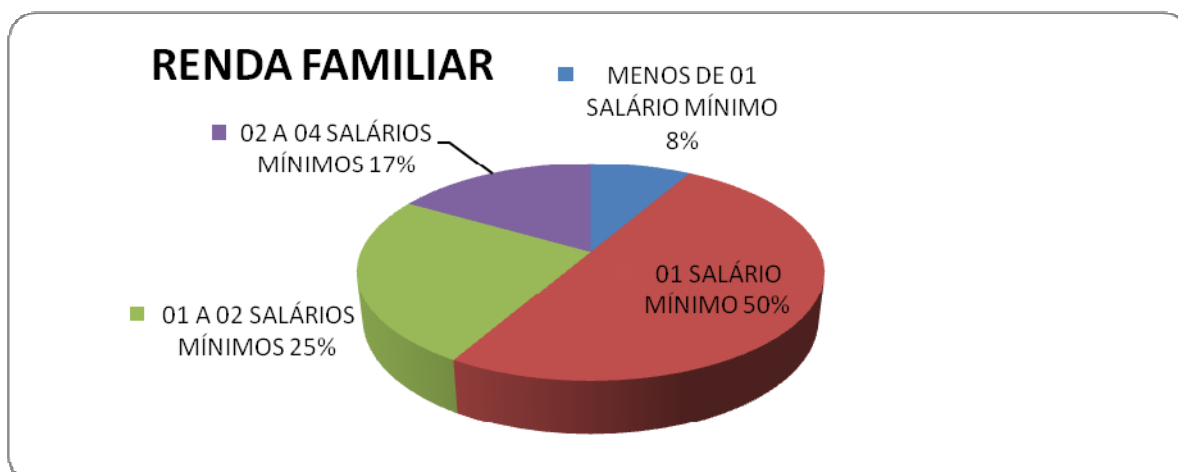
Gráfico 9 - Atividade Laboral dos membros da família



Fonte: A autora, 2013.

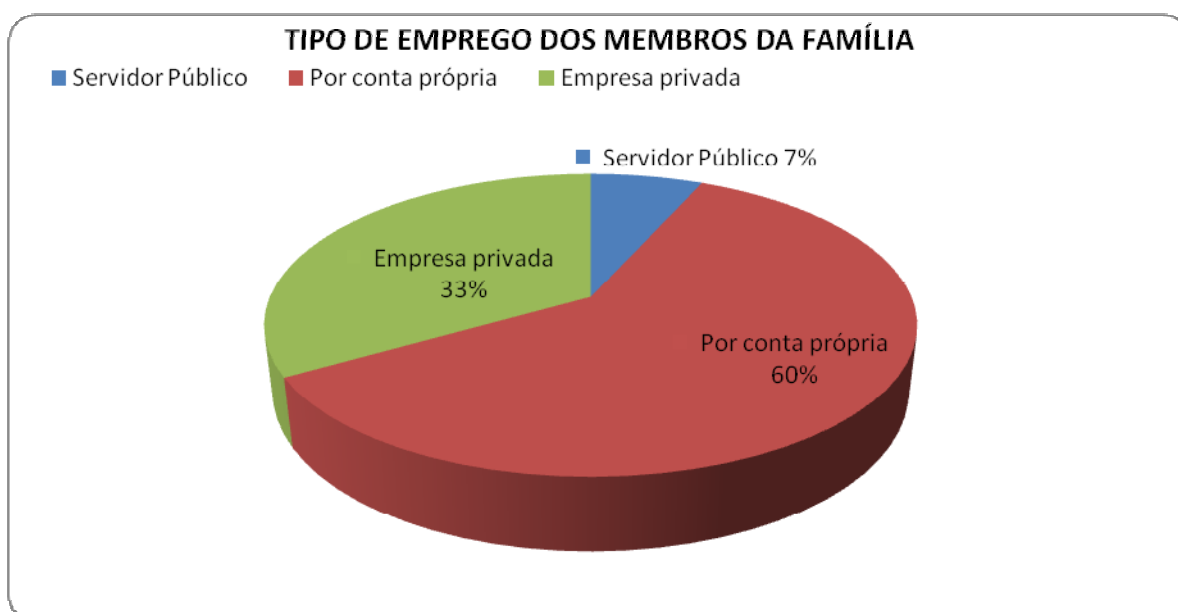
No quesito “renda familiar”, metade dos entrevistados disse que a família recebe um salário, 25% recebem de um a dois salários mínimos; 17% recebem de dois a quatro salários e 8% recebem menos de um salário.

Gráfico 10 – Renda Familiar



Fonte: A autora, 2013.

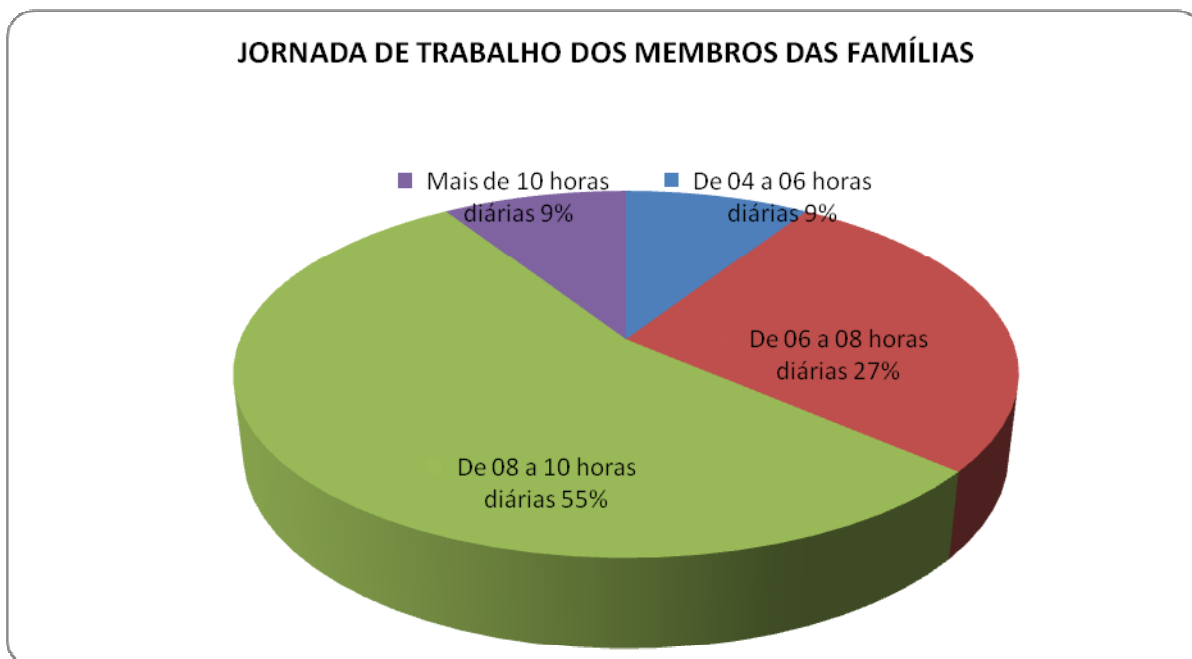
Gráfico 11 – Tipo de emprego dos membros da família



Fonte: A autora, 2013.

Como podemos observar no quadro acima, a maioria (60%) trabalha por conta própria, 33% são empregados de empresa privada e 7% são servidores públicos. Um fato que relatado durante a entrevista é que, em períodos de maior movimento turístico e de lazer na ilha, alguns membros da família costumam se empregar nas pousadas, mas são trabalhos temporários e sem carteira assinada.

Gráfico 12 – Jornada de trabalho dos membros das famílias

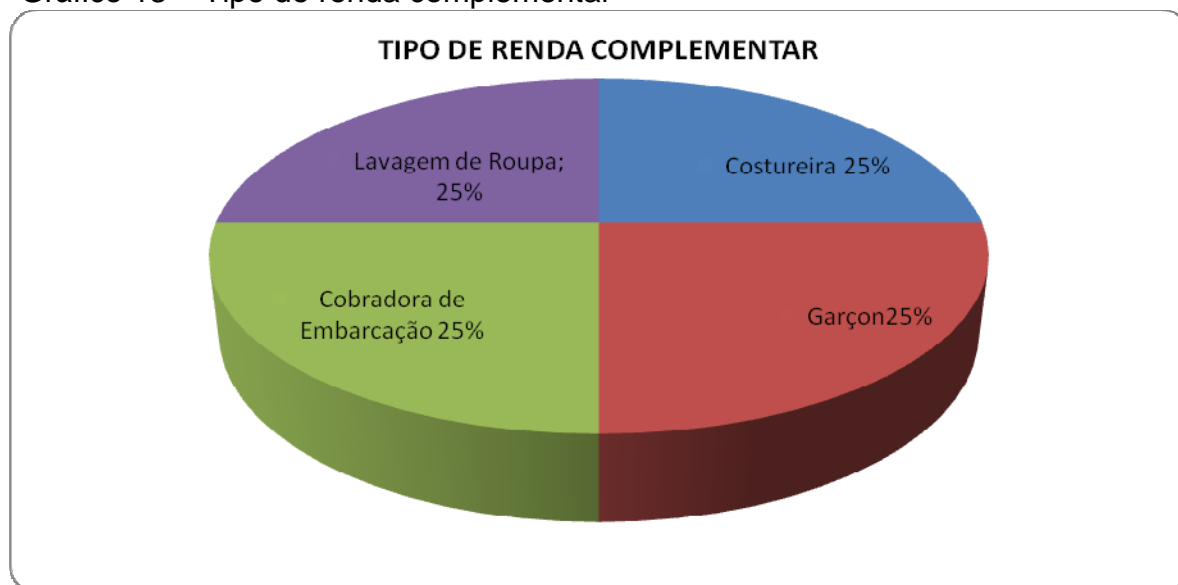


Fonte: A autora, 2013.

No quadro de jornada de trabalho, a maioria trabalha de oito a dez horas por dia, o que corresponde a 55%; 27% trabalham de seis a oito horas diárias; 9% trabalham mais de dez horas por dia e 9%, também, trabalham de quatro a seis horas por diárias. Uma das entrevistadas relatou que seu pai é pescador de uma empresa de pesca e, por essa razão, fica fora de casa em torno de um a três meses.

A maior parte das famílias possui renda complementar e apenas 25% não possuem. Essa renda complementar vem através de lavagem de roupa, que corresponde a 25%, costura 25%; serviço de garçom, 25%; e cobrador de embarcação, 25%.

Gráfico 13 – Tipo de renda complementar



Fonte: A autora, 2013.

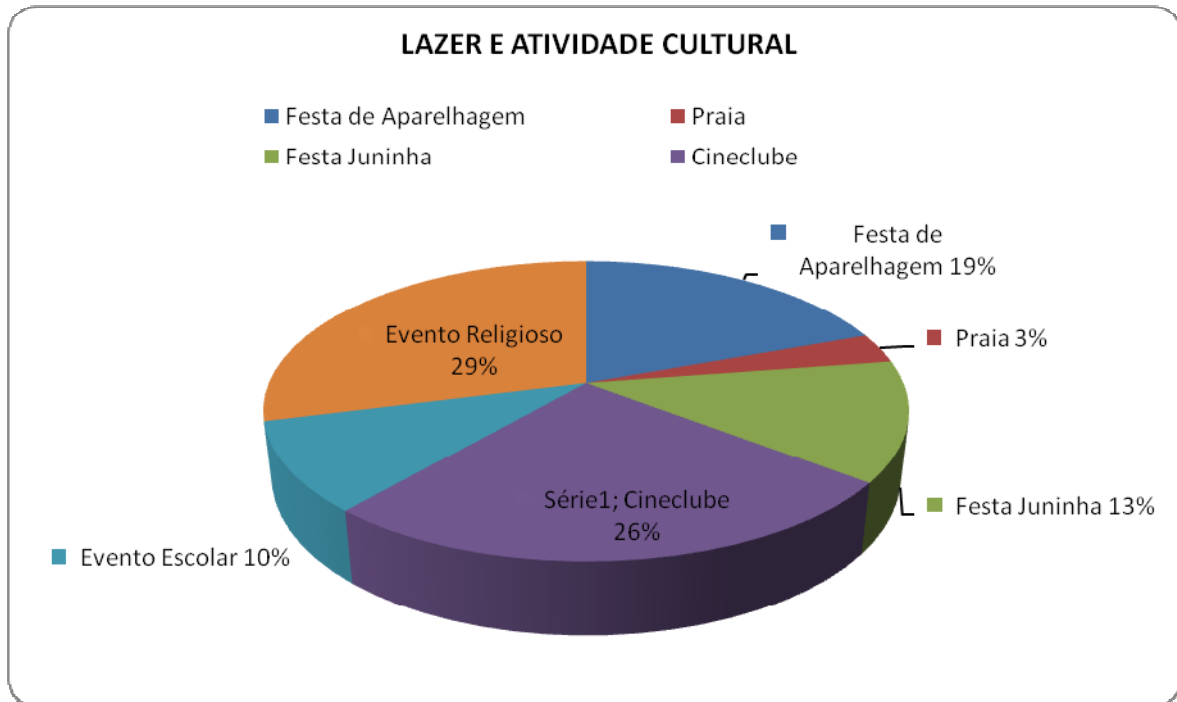
Com relação a benefício social do Governo, 92% das famílias recebem benefício social, sendo que esse benefício provém 100% do bolsa-família, por terem filhos matriculados e frequentando a escola.

No tocante ao serviço de saúde, todos os entrevistados, ou seja, 100% (e suas respectivas famílias) recorrem à Unidade de Saúde Municipal. Alguns relatam que só vão a Belém para tratamento de doenças mais graves, quando a unidade não oferece recursos adequados.

Como mostra o quadro “lazer e atividade cultural”, o cineclube é a preferência de 26% dos entrevistados; 29% gostam de eventos religiosos; festas de aparelhagem são as escolhidas por 19% deles; festas juninas por 13%; evento escolar, também, por 13%; e, curiosamente, a praia é mencionada por apenas 3% dos participantes da pesquisa.

Verifiquei que os estudantes entrevistados, por morarem na ilha, não veem a praia como uma forma de lazer ou um atrativo cultural, por isso, não a frequentam regularmente.

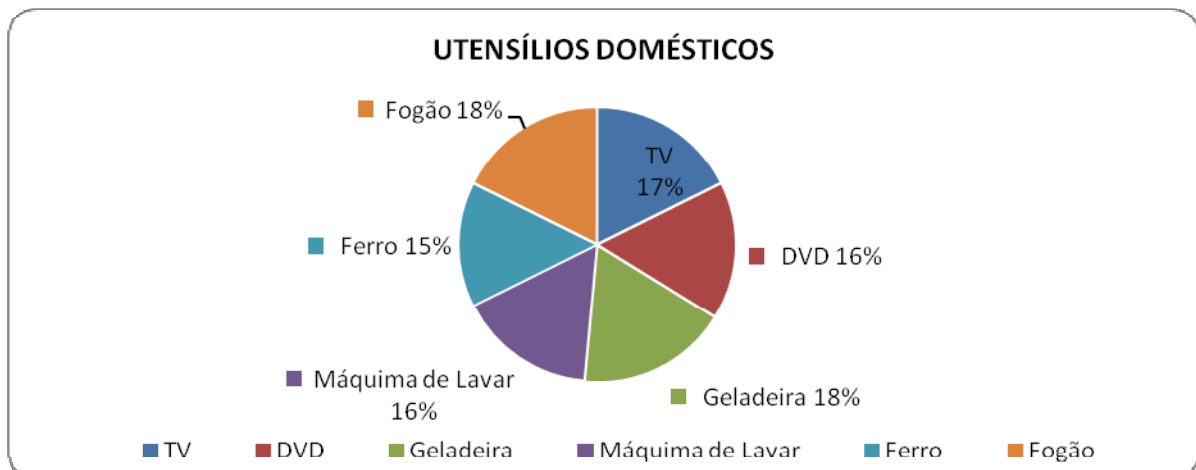
Gráfico 14 – Lazer e atividade cultural



Fonte: A autora, 2013.

Com relação aos eletrodomésticos e eletroportáteis presentes nas residências, a pesquisa aponta que 18% dos lares possuem fogão e geladeira; 17% têm televisão; 16%, máquina de lavar e aparelho de DVD; e o ferro elétrico aparece em 15% das respostas.

Gráfico 15 – Eletrodomésticos e eletroportáteis



Fonte: A autora, 2013.

Quanto aos aparelhos eletrônicos, 63% dos participantes responderam que possuem telefone celular; 25% disseram ter máquina fotográfica; e 6%, notebook e filmadora.

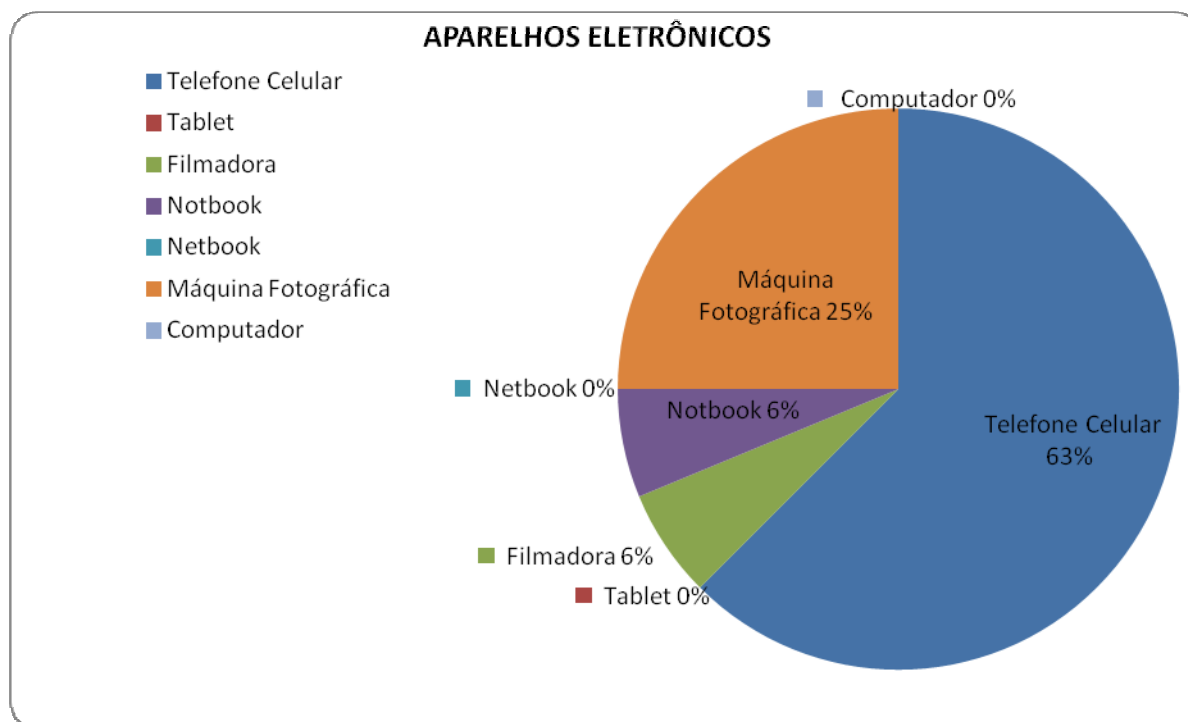
Em relação ao serviço de internet da ilha, este é muito restrito. O único local a possuir serviço de internet é a sede do Movimento de Mulheres das Ilhas. Até mesmo o serviço de telefonia celular é restrito, sendo muitas vezes necessário estar num determinado ponto da ilha para se conseguir sinal. Ainda assim, esse fato não impede de o aparelho celular ser o mais adquirido e usado pelo grupo. Durante a conversa, alguns deles relataram que conseguiam acessar o facebook e e-mail através do aparelho celular.

O uso do computador, que não está presente na casa dos estudantes, como pode-se observar no quadro abaixo, restringe-se ao laboratório de informática da escola onde estudam.

Três de nossas cineclubistas pesquisadas disseram possuir telefone com câmera. No entanto, quando perguntei se usavam para filmar, disseram-me que usavam apenas para fotografar e que, até então, nunca tinham pensado em fazer filmes com a câmera do celular.

Das nossas seis cineclubistas, apenas uma disse possuir um notebook em sua casa. Ao perguntar como faziam para visualizar as fotos do celular, elas disseram usar o laboratório de informática da escola para descarregar as fotos, visualizá-las e arquivá-las em pasta própria nas máquinas do laboratório.

Gráfico 16 – Aparelhos eletrônicos



Fonte: A autora, 2013.

Sobre a existência de escola na comunidade, 100% das respostas foram sim, sendo que apenas uma escola oferece Ensino Médio, a Escola Estadual Marta da Silveira. Informalmente, os estudantes relataram que, por essa razão, muitos deles vão estudar em Belém, pois não consideram o ensino de qualidade, há falta de professores e as condições físicas da escola são muito precárias.

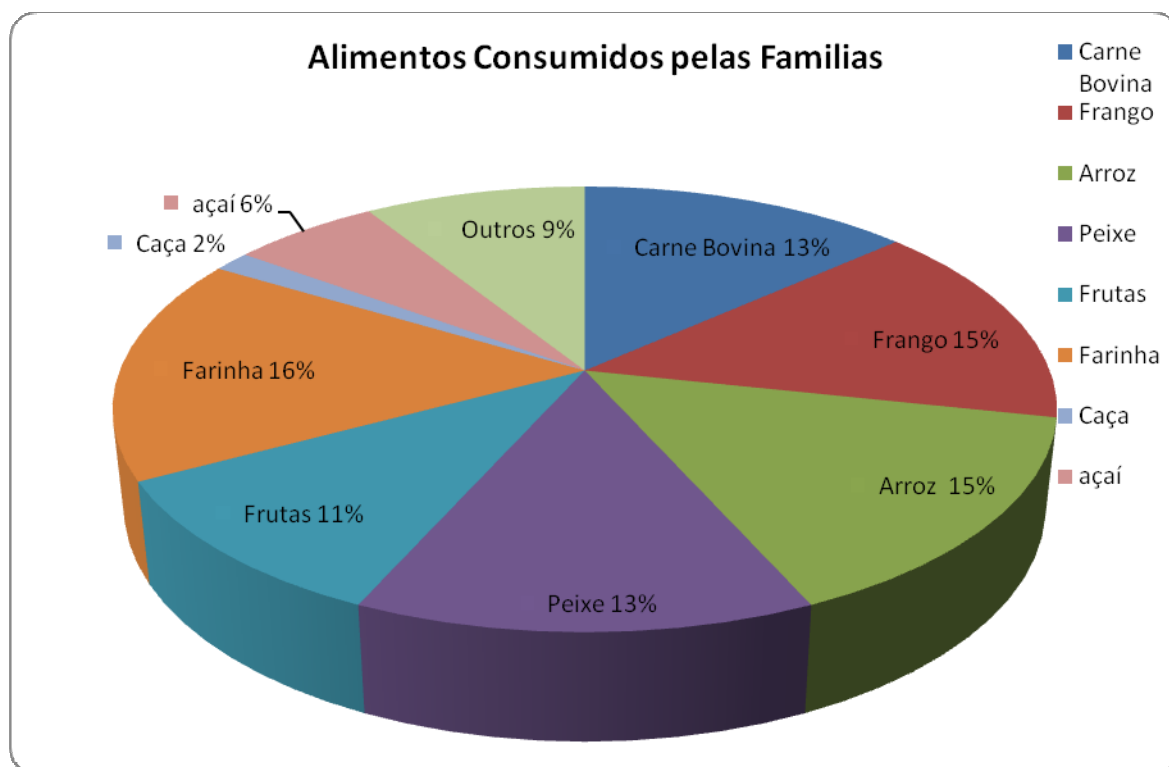
No quesito religião dos estudantes e seus familiares, 50% são católicos e 50%, evangélicos.

Com relação às doenças na família, a que apareceu com maior frequência foi a gripe, em 75% das respostas; também citaram a malária, 8%; e outras doenças, 17%. Quanto à diarreia, percebi que os estudantes não a citavam por vergonha. E, por isso, não insisti em saber mais.

Com relação ao “número de refeições diárias”, observamos que 50% dos participantes fazem três refeições diárias e a outra metade faz quatro. Nesse caso, os entrevistados incluíam os lanches dos intervalos da escola e fora da escola.

Com relação aos alimentos mais consumidos pelos estudantes e suas famílias, a farinha de mandioca aparece em 16% das respostas; frango e arroz aparecem em 15%; carne bovina e peixe aparecem em 13%; frutas, em 11%; outros, 9%; açaí, em 6%; e caça, 2%.

Gráfico 17 – Alimentos consumidos pela famílias



Fonte: A autora, 2013.

No que diz respeito a “produção agropecuária para consumo”, 58% disseram não criar animais, como frango, pato, peru e nem fazer pequenas plantações de legumes e/ou verduras. No entanto, 42% disseram que a família possui criação de galinha caipira, pato, ou fazem pequenas plantações de macaxeira e verduras.

Em relação a produção agropecuária para o comércio, 17% responderam que essas produções são para venda, mas a maioria disse não realizar esse tipo de produção.

Ao interpretarmos estes dados, verificamos que as meninas que integram nosso dispositivo têm entre 14 e 15 anos e de acordo com perfil socioeconômico, podemos dizer que nossas meninas cineclubistas pertencem à famílias de classe E, de acordo com o IBGE, são aquelas com renda familiar até R\$751,00, pois como



vimos as famílias de nossas cineclubistas recebem em sua maioria (50% dos entrevistados) um salário mínimo e 100% dos estudantes recebem bolsa família. Como observamos, os dados nos mostram que nossas cineclubistas ainda estão longe de se conectarem com o mundo através da internet, pois até mesmo o acesso ao computador (sem internet) é realizado somente na escola, apenas uma cineclubista possui um celular que filma e fotografa.

Certamente o acesso a uma vida com mais oportunidades de lazer, de estudo, se faz necessárias para nossas jovens, pois os dados nos mostram o quanto a ilha precisa avançar em termos de qualidade de vida para sua comunidade, pois não há serviço de saneamento básico, o sistema de abastecimento de água é precário, não há por parte do município uma política de emprego e renda para os jovens da ilha, e olhando os dados não há na ilha pontos de cultura, com exceção do Movimento de Mulheres das Ilhas que organiza cursos para oferecer à comunidade e possui um laboratório de informática com acesso à internet e estes ficam a disposição da comunidade, há também o cineclubes que acaba por oferecer um lazer diferente daqueles que os ilhéus estão acostumados, que são as festas de aparelhagem e os eventos religiosos.

## **2.6 A oficina de vídeo**

Neste item, será abordada toda a experiência da filmagem, como foram criadas as histórias, os quadros, o local de filmagem, para, enfim, chegar à edição e ao vídeo finalizado.

### **2.6.1 Da produção audiovisual**

Todo o percurso desta pesquisa aconteceu a partir de uma oficina de vídeo, programada para dar início a nossa produção audiovisual.

A partir daqui, discorreremos sobre como se deu nossos encontros (pesquisadora e jovens cineclubistas) e como fomos construindo nosso relacionamento ao longo do período em que nos dispusemos a produzir alguns vídeos.

Nossos vídeos foram feitos com uma câmera de fotografia que grava em HD e com uma filmadora *handycam*. Esses vídeos têm a duração de cinco a seis minutos, com exceção do vídeo “Viajando: um dia na vida dos professores da UP Faveira”, que durou treze minutos e trinta segundos.

No total, fizemos oito filmes, sendo que dois desses ficaram com duas versões. São eles: Histórias de estudantes e O furto do celular.

### 2.6.2 Criando a relação

A primeira tarefa para concretizar esta pesquisa foi realizar uma reunião preliminar com o coletivo jovem do cineclubes e seu coordenador principal, a fim de explicar qual seria seu objetivo: produção de vídeos a partir de histórias que nossas cineclubistas queriam contar (produção de subjetividade através do audiovisual).

O primeiro contato com o núcleo duro do cineclubes foi surpreendente, pois nos deparamos com seis jovens/meninas, entre 13 e 15 anos, estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental da UP Faveira, assíduas frequentadoras do cineclubes. Percebia-se que, ainda tímidas, tinham dificuldades em emitir/expressar suas ideias e opiniões. No entanto, todas demonstraram interesse em participar de uma oficina de produção de vídeo.

Mais do que objetos de pesquisa, elas seriam parceiras de cartografia. Por isso, o cuidado em detalhar cada passo do trabalho.

Segundo o coordenador Quaresma, esse grupo de meninas já havia participado de uma oficina de fotografia. O grupo já capturava imagens nos eventos da escola, tanto imagens em movimento, quanto imagens fixas. Mas, apesar dessa prática, todas foram unânimes em dizer que nunca manipularam nenhum tipo de programa de edição de imagens antes.

Para dar início à nossa cartografia, decidimos seguir as pistas que surgiram durante a oficina de produção de vídeo, a ser realizada em cinco dias, com carga horária de 15 horas, na UP Faveira, na Ilha de Cotijuba. O período de realização foi de 23 a 27 de janeiro de 2012, das 9h às 12h.

A oficina contou com o seguinte cronograma:

1º dia: conversar, observar e mexer nos dispositivos técnicos;

2º dia: treinar enquadramentos e zooms, luzes e sombras;

3º dia: filmar com a câmera parada e criar o roteiro de vídeo;

4º dia: filmar com a câmera em movimento e produzir o filme do roteiro que foi escrito;

5º Dia: Criar filmes de 1 a 5 minutos com o Windows Movie Maker.

Seus objetivos foram:

- 1- Conhecer os diferentes dispositivos de captura de imagem;
- 2- Produzir vídeos de 1 a 5 minutos;
- 3- Conceber diferentes tipos de enquadramentos.

Conversamos sobre os dispositivos de captura de imagem e como funcionam a câmera fotográfica, a câmera de vídeo, os telefones celulares e os tablets. Também, abordamos questões sobre zoom, enquadramento, luz, tempo de filmagem. Falamos e observamos imagens fixas, imagens em movimento, planos de filmes e edição das imagens.

Foi tudo muito prático: elas manusearam os instrumentos sem nenhuma dificuldade, capturaram imagens e, no final dos cinco dias, chegamos ao resultado de nosso primeiro filme “A tristeza de Adelaide”<sup>22</sup>.

### 2.6.3 Do dia a dia da Oficina

Segue agora a descrição mais detalhada das atividades desenvolvidas durante a oficina de vídeo.

Primeiro dia de oficina: Na sala de informática, conversamos sobre o que iríamos fazer durante a semana, ou seja, as produções de pequenos vídeos de 1 a 5 minutos.

Nesse dia, estiveram presentes cinco meninas: Carolina, Hiandala, Ana Cristina, Adriele e Jéssica. Posteriormente, irão participar desse grupo mais duas meninas, a Lorena e a Taís. No entanto, outras duas vão sair do grupo: primeiro, a Jéssica e, depois, a Hiandala, que só participou até a produção do filme “Viajando”.

Dialogamos sobre o olhar do observador e a produção das imagens desde o tempo das pinturas rupestres até as imagens digitais; sobre o minuto Lumière; sobre a diferença entre imagem de representação e imagem de reprodução.

---

<sup>22</sup> O filme está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QlmyX3aoPqU&feature=plcp>

Perguntadas se elas manipulavam máquinas que capturam imagem, todas foram unânimes em dizer que sim. Mesmo não tendo equipamento próprio, as participantes capturavam imagens com máquina dos tios, dos pais ou dos amigos.

E, ao longo de nosso relacionamento, para a produção dos vídeos, as meninas ficavam com essas máquinas fotográficas e sempre faziam muitas fotos delas mesmas, da vegetação, de paisagens...

Ainda foi exibido o filme “Cicatrizes do Coração”, feito por estudantes de um projeto da Associação de Animação e Audiovisual, e baixado da internet e (disponível no site [lugardoreal.com](http://lugardoreal.com)). Analisamos os enquadramentos e os movimentos de câmera do filme, os planos e os zooms. As meninas fizeram ótimas intervenções e perceberam a diferença entre os quadros (cenas), os cortes, a retomada e os closes.

Em seguida, foi feita uma pequena experiência de captura de vídeo como teste, em que podiam gravar qualquer coisa no período de um (01) minuto. Carolina, Hiandala, Adriele e Jéssica gravaram menos do que o tempo estipulado; e Ana Cristina ultrapassou. Na última parte da oficina, assistimos a esses vídeos.

Segundo dia de oficina: ficamos em uma sala de aula, mas com as carteiras recuadas num canto da sala, o que nos dava espaço para nos movimentarmos.

Nesse dia, duas meninas faltaram, estando presentes somente a Jéssica, a Carolina e a Hiandala.

As ausências eram frequentes e, no começo, tornaram-se motivo de preocupação para mim. Mas, conforme íamos dialogando nos encontros, ficava mais tranquila e percebia que nossa programação continuava sendo cumprida, independentemente da falta de uma ou de outra.

Começamos a oficina mostrando um vídeo editado por mim sobre a feira cultural da *UP Faveira*. E, após, assistimos ao vídeo “Lian Xou”, baixado da internet, disponível no site [lugardoreal.com](http://lugardoreal.com). Novamente fizemos uma análise dos enquadramentos, da posição das câmeras e dos planos, com a exibição de um *power point* sobre os temas citados acima.

Fizemos um exercício na própria sala de aula sobre os tipos de enquadramento e planos que podemos fazer através da fotografia. Esse exercício também visava observar a ação da luz no referente fotografado. Para isso, fotografávamos com flash e sem flash, sempre nas mesmas posições e enquadramentos.

Depois desses exercícios visuais, saímos da sala de aula e fomos à rua filmar com câmera parada.

Cada uma das meninas escolhia um enquadramento e filmava por um minuto, fazendo, assim, o que chamamos de minuto Lumière. Na verdade, essa atividade não foi seguida tão à risca, pois, algumas vezes, as meninas ultrapassavam ou desligavam antes de completar o tempo.

Ainda na rua, sugeri à Carolina que fizesse uma entrevista com o vendedor de verduras. Ela topou e fez. Começou bem, mas não conseguiu concluir o minuto da entrevista. Com isso, intervi com mais perguntas para que a entrevista chegasse a um minuto cronometrado.

De forma geral, foram bons exercícios com a câmera parada. Voltamos para a sala, passamos os vídeos gravados para o computador, assistimos e observamos alguns enquadramentos e planos. Observei que elas não se preocupavam em obedecer ao tempo de filmagem, pois, em nenhum momento, atentaram-se para essa questão, mesmo eu chamando sua atenção.

Terceiro dia de oficina: só estiveram presentes, nesse dia, as alunas Carolina e Ana Cristina. Começamos pela revisão das fotos dos exercícios, para isso, treinamos o enquadramento ao mover a máquina presa a um tripé para acompanhar os movimentos do personagem. A câmera ficava parada, mas movia-se de acordo com o movimento do personagem.

Em seguida, iniciamos a criação de um filme em cinco quadros de um minuto. Ana Cristina e Carolina deram ideias para escrever o roteiro da história. A primeira falou em filmar o dia a dia do professor que mora em Belém e trabalha na Unidade Pedagógica da Faveira: filmariam a chegada dos professores na ilha, acompanhariam seu percurso até a Escola, a entrada na sala de aula, a hora do intervalo e, por fim, seu retorno a Belém no final da tarde. Todo esse roteiro foi desenvolvido na continuação dos encontros e filmado no período de aula.

Carolina, a outra participante, deu a ideia de fazer uma história, enquadrando, na maior parte do filme, apenas as pernas dos personagens. Então, ela e Ana Cristina começaram a escrever um roteiro de cinco cenas, cada uma com um minuto, em que também contribuí com algumas ideias. E, assim, criamos nosso primeiro roteiro, chamado de “A tristeza de Adelaide”.

Quarto dia de oficina: Estiveram presentes Carolina, Hiandala e Ana Cristina, que chegou um pouco mais tarde, por volta das 10 horas da manhã.

Começamos pela filmagem do roteiro do filme em cinco quadros, que teria os professores Adriano e Mônica como protagonistas da história. Além deles, participaram o Carlos e a Michele, também professores da Unidade Pedagógica.

Figura 8 - Uma das jovens cineclubistas capturando imagem



Fonte: A autora, 2013.

A cineclubista Carolina ficou responsável pela captura das cenas, que, concluída, foi editada e montada no programa Windows Movie Maker. Quando estávamos fazendo a edição, comentamos que o filme poderia ter ficado melhor se houvesse mais ensaio ou se refilmássemos as cenas que não foram muito convincentes, tanto por problemas na captação das imagens quanto pela atuação dos personagens, já que o filme durou menos tempo do que o pretendido (2'58" ao invés de 5').

Nesse dia, fizemos a edição coletiva, intitulamos o filme de "A tristeza de Adelaide", por sugestão da professora Mônica, e, em seguida, mostramos os resultados da filmagem para os professores que participaram conosco.

Ao final, as meninas disseram ser bem divertido participar dessa experiência.

Quinto dia de oficina: no último dia, estiveram presentes duas cineclubistas. Pela manhã, fizemos a edição das imagens do primeiro dia no programa Windows Movie Maker. Percebi que as meninas gostaram de usar essa ferramenta e, por isso, começaram a 'brincar', descobrindo várias possibilidades de organizar as imagens filmadas e experimentando os efeitos, o uso do áudio, a organização das cenas.

E, assim, a manhã passou sem que conseguissem finalizar a edição de seus vídeos.

#### 2.6.4 Criando os roteiros

A partir daqui, posso dizer que o plano de experiência foi estabelecido.

Todos os encontros posteriores, os quais serão descritos a seguir, serviram para dar prosseguimento a ele.

Reuni as cineclubistas, propus a continuidade das produções dos vídeos de curtíssima-metragem e todas aceitaram.

Ao escolhermos os dias dos nossos encontros, houve certa confusão, mas, depois, entramos num consenso e definimos as datas.

Na continuidade de nossos encontros, porém, esse acerto não deu certo. E optamos por nos encontrar no fim das aulas, pois era muito mais fácil de falar com todas.

Então, passamos a planejar como seria a captura de imagens para fazermos os vídeos, cujo roteiro haviam criado.

#### 2.6.5 O processo de captura de imagens

Para o primeiro filme, com a participação de todas, planejamos quem ia ficar responsável por cada cena e gravaríamos conforme o programado. Claro que nem tudo foi seguido à risca, mas, dos quatro roteiros criados por elas, três foram concretizados, a única exceção foi o da Taís.

Com relação à captura de imagens, elas sempre foram responsáveis e nunca se ausentavam; cumpriam com o que havíamos combinado: no primeiro filme, “Viajando”, o acerto foi fazer as imagens às sete da manhã no trapiche de Icoaraci, sendo as responsáveis por essas capturas a Taís e a Ana Cristina; e as duas estavam lá pontualmente para fazer suas imagens.

Na cena da entrevista com alguns professores da UP Faveira, tudo ficou por conta das meninas. Nesse dia, resolvi não comparecer cedo, encontrando-as somente no fim do horário de aulas. Só fiz, então, passar os vídeos para o computador e devolver as máquinas para fazermos outras cenas de captura, conforme o roteiro de nosso filme.

O vídeo do roteiro de Carolina era “Histórias de Estudantes: Tudo para obter um conhecimento diferente”. E, novamente, organizamo-nos e dividimos as cenas entre nós.

Nesse filme, a ideia da participante era mostrar a vida de estudantes da ilha. Para tal, capturaram a sequência da chegada à escola dos alunos das ilhas vizinhas e da própria ilha, além de cenas de alunos na sala de aula, estudando, e inseriram duas entrevistas com alunas dos turnos da manhã e da tarde.

Por fim, o último roteiro que filmamos foi o da Lorena e da Adriele, cujo título foi “O Furto do celular”. Esse roteiro diferia um pouco dos demais, pois ele tinha uma locação, o auditório da sede da Escola Bosque. É interessante frisar que elas não abriram mão desse local para a produção de seu filme, sendo essa convicção uma forma, também, de sair de Cotijuba, passear em outro lugar, rever amigos. Assim, combinamos o dia, solicitamos à escola o uso do auditório para a filmagem e convidamos alguns professores para participarem do filme como atores.

Um dado interessante desse roteiro foi o fato de elas fazerem uma prévia das filmagens pelo celular. Nela, podemos ouvir, em áudio original, a voz da Lorena, atuando como “diretora” do vídeo, dizendo o que cada uma delas devia fazer.

No vídeo que fizemos, há a participação de três professores como figurantes e a própria pesquisadora, também, aparece como figurante. Já o papel principal, da personagem Dora, coube à Ana Cristina. Lorena atuou novamente como “diretora” e as demais, Adriele e Carolina, capturaram as imagens.

A edição foi realizada pela pesquisadora, que, também, foi observadora das ações e participante ativa das produções audiovisuais, conforme o método cartográfico dessa pesquisa orienta. Nessa metodologia utilizada, sujeito torna-se objeto e este, sujeito. Todo o planejamento foi compartilhado e definido em grupo, mas nem sempre conseguíamos fazer do jeito que planejávamos, e a edição dos vídeos foi uma delas.

#### 2.6.6 Sobre o processo de edição dos vídeos

Na primeira vez em que fomos editar os vídeos, nossas cineclubistas, apesar de já terem visto amigos usando o programa Windows Movie Maker, nunca o tinham usado; então, era preciso familiarizá-las.



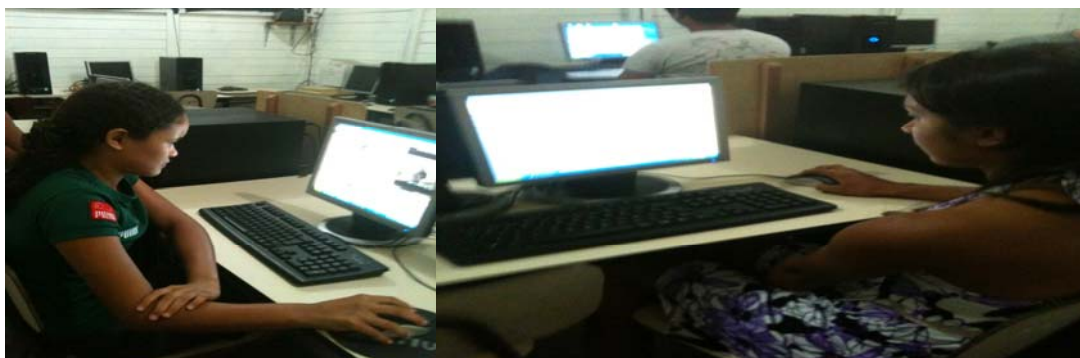
Esse programa foi escolhido por ter uma interface mais simples e fácil em comparação a outros, como o Adobe Premiere ou o Vegas. Fizemos essa familiarização ainda na época de nossa oficina de vídeo e, como já foi descrito, nossas cineclubistas ficaram experimentando as interfaces do programa, testando músicas, efeitos visuais e outros 'menus'.

Na segunda vez, começamos a fazer nossas edições, mas apareceram vários problemas técnicos nas máquinas: algumas começaram a travar, parando o funcionamento, e outras não mostravam as imagens.

Nesse dia, nada queria dar certo, pois até o notebook pessoal desta pesquisadora travou. Então, depois de um tempo insistindo, decidi liberá-las para lanchar, enquanto as máquinas 'descansavam' desligadas. Passados, mais ou menos, uns vinte ou trinta minutos, sem que as garotas voltassem ao laboratório de informática, fui procurá-las pela escola e encontrei-as assistindo a uma peça teatral nos fundos. Elas se desculparam e pediram para assistir à peça até o final. Com isso, a edição foi deixada de lado e todas fomos assistir à tal peça.

Depois desses acontecimentos, fiz as edições junto com elas, mas só conseguimos finalizar o filme da Carol, "Histórias de estudantes". Ela e Ana Cristina sentaram-se ao meu lado no dia em que marcamos, depois da aula, dando sugestões do tipo: - Use essa imagem, essa ficou melhor que a outra; - Essa música ficou legal no início, mas não coloque esse efeito, use esse outro... E, assim, fomos fazendo até o término da edição.

Figura 9 - Jovens cineclubistas editando vídeo



Fonte: A autora, 2013.

### 3 DAS EXPERIMENTAÇÕES AUDIOVISUAIS FEITAS NA ILHA: DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS VÍDEOS

Nesta parte, serão descritas as cenas dos vídeos feitos por nossas cineclubistas e analisaremos esses vídeos à luz de alguns conceitos já desenvolvidos ao longo do primeiro e do segundo capítulo, como o conceito de rizoma, ritornelo e linha de fuga; são eles que mostrarão todo o caminho traçado ao longo da análise deste processo de produção audiovisual.

#### 3.1 Descrevendo os vídeos

O primeiro vídeo que realizamos depois de estabelecermos nosso plano de experiência, após a realização da oficina de vídeo foi: “Viajando: Um dia na vida dos professores da UP Faveira”. Nesse vídeo, a história gravada mostra como é o cotidiano dos professores que trabalham na UP Faveira.

A história toda é bastante linear: a primeira cena já mostra os professores chegando ao trapiche de Icoaraci, às 7 horas da manhã. O filme prossegue com cenas, dentro do barco, de professores sentados, conversando ou em silêncio, olhando para quem os filma, e outras, do dia passado na escola.

As cenas são interessantes, uma vez que não houve qualquer preocupação com os enquadramentos, com a luz; tanto é que algumas cenas estão contra a luz, outras, a colega é filmada também capturando imagens sob outro ponto de vista.

Observando os vídeos, percebemos que toda a captura de imagem parece um treino mesmo, uma experimentação: elas usam bastante o zoom, vão e voltam com imagens em close. Com a câmera na mão o tempo inteiro, criam planos-sequência, pois seguem filmando os professores (sua caminhada por trás), às vezes por mais de dois minutos. Para nosso objetivo, que era fazer vídeos curtos de no máximo cinco minutos, a experiência torna-se quase um plano-sequência, como Godard gostava de fazer.

Por isso, o vídeo “Viajando” teve muitas cenas excluídas, inclusive as da entrevista com os professores Fábio e Tadeu. De qualquer maneira, o filme

continuou sendo uma exceção em termos de tempo, pois o filme editado dura treze minutos e trinta segundos. A edição de vídeo exige que façamos as escolhas das cenas, o que deverá entrar e o que deverá ser retirado, mas há muitas possibilidades de criação nas sequencias de imagens e quantos outros filmes seriam possíveis fazer a partir de todas as cenas que foram capturadas por elas.

O nosso segundo vídeo a ser produzido foi: "*Histórias de estudantes*" - Esse vídeo possui duas versões: a primeira começa com a cena do barco chegando ao trapiche, e a segunda, com a vista panorâmica da cidade de dentro do barco em movimento, com o barulho do motor e algumas vozes. Entra a cena do barco chegando; a máquina faz um zoom na aproximação do barco. Agora, a perspectiva é de fora do barco: do trapiche, a câmera enquadra o barco e acompanha sua chegada. A imagem é cortada e, em seguida, entra a cena dos (as) alunos (as) saindo da embarcação.

Logo após, vê-se a imagem trêmula e com zoom dos estudantes a caminho da escola, pois a cineclubista responsável pela captura fez da máquina uma extensão do seu corpo, sem se preocupar tampouco com o fato de cantar durante a filmagem.

O curta segue mostrando uma entrevista com umas das alunas, que mora na ilha do Jutuba; depois, mostra os alunos estudando na sala de aula; novamente, nossas videastas filmam umas às outras; e, por fim, o filme é encerrado com mais uma entrevista de outra aluna da ilha do Jutuba, a qual transcreveremos aqui:

Aluna:- Meu nome é Raiane Priscila, tenho 15 anos e estou na oitava série.

Entrevistadora: -Raiane, que horas você pega o barco pra vir pra escola?

Raiane: - Eu pego o barco onze e meia

Entrevistadora: - Qual o tempo que leva pra você chegar na escola?

Raiane: - Uma hora e meia, o tempo que leva é uma hora e meia.

Entrevistadora: - Quando você sai da escola que horas você chega em sua casa?

Raiane: - Eu chego em casa no máximo seis e meia.

Entrevistadora: - Vale a pena vir pra escola todos os dias? Por quê?

Raiane: - Vale sim, porque é a escola que garante o nosso futuro para sermos alguém na vida.

Não por coincidência, as duas jovens entrevistadas eram irmãs e uma delas colega de sala de nossas videastas do 9º ano da UP da Faveira.

Nossas meninas sabem o quanto é diferente estudar em ilhas e estudar num grande centro urbano em que os estudantes não pegam barcos, mas ônibus. Os estudantes de ilha possuem uma relação com os fluxos das águas, suas marés, enchentes e vazantes que modificam o ritmo da viagem, pois na maré cheia as embarcações são mais rápidas e na maré baixa são mais lentas. Muitas vezes as águas da baía estão mais agitadas, outras vezes estão em calmaria. Na época de nossas filmagens o tempo sempre ajudava e a maioria das vezes as meninas conseguiam capturar cenas com sol, tempo bom e ameno como podemos ver no vídeo História de estudantes.

No entanto, minhas idas e vindas à ilha nem sempre eram amenas e tranquilas, muitas vezes pegava a baía agitada, outras vezes com imenso temporal, um dia cheguei a capturar uma chuva torrencial no meio da travessia de barco.

O nosso terceiro vídeo produzido foi: “O furto do celular” - Essa história se passa dentro de um auditório. O furto do celular conta a história de como o celular de uma estudante sumiu no meio do ensaio de um coral do qual participava.

As autoras desse roteiro são a Adriele e a Lorena e foi baseado num fato ocorrido com a Adriele quando foi junto com outros colegas para o auditório da Fundação Escola Bosque e deixou sua bolsa num dos bancos e ao término do ensaio foi pegar seu celular pra avisar sua mãe que em breve estaria voltando pra casa, qual foi sua surpresa quando não encontrou seu celular.

No dia que escreveram esse roteiro era evidente perceber que não sabiam como começar sua história, foi necessário dizer as nossas jovens que não precisava ser nada muito elaborado, podia ser uma história vivenciada por elas, podia ser uma lenda da ilha, enfim, foi necessário mostrar a meninas que contar uma história em forma de roteiro não era algo acima de suas capacidades e assim Adriele me contou o aconteceu com ela e como seu celular foi furtado de dentro da escola, depois que ela me relatou o ocorrido eu disse a ela:

- Agora é só contar sua história em cinco cenas.

O roteiro de Adriele acabou se tornando uma história encenada, o que diferia completamente dos dois primeiros roteiros que filmamos, pois no vídeo Viajando: um dia na vida dos professores da Faveira e em Histórias de estudantes não havia encenação, apenas a captura de tudo aquilo que acontecia nos horários filmados. Podemos considerar, portanto, os dois primeiros roteiros como documentários, enquanto que o roteiro de Adriele seria um filme encenado. Mesmo tendo como

base numa história real , o filme que produzimos tornou-se uma história encenada de ficção, pois teve ensaio e direção dos atores, que foi composto por três professores da Escola Bosque e por mim que também participo como personagem na história.

O roteiro foi realizado da seguinte forma: na primeira cena, aparece uma jovem, cujo nome é Dora, chegando ao auditório de sua escola e conversando com algumas pessoas que já se encontravam no recinto. Em seguida, seu celular toca e ela atende.

Nesse quadro, ela se aproxima da câmera e toda a primeira parte da filmagem se faz de um enquadramento de baixo para cima. Lorena faz às vezes de “diretora” do filme e orienta todo o processo de filmagem. Na segunda cena, Dora vai guardar sua bolsa atrás do palco e a coloca em cima de um banco, ela vai e volta, meche na bolsa, olha e aí vem à terceira cena quando nossas outras cantoras do coral vem chamar Dora para o ensaio, na quarta cena as amigas do coral se posicionam e começa o ensaio do canto, e por fim, na quinta e última cena, Dora vai atrás do palco pra pegar sua bolsa e pegar o celular pra ligar pra sua mãe, verifica que seu celular sumiu, entra uma música, a cena decorre com as amigas e o regente do coral vindo auxilia-la na busca pelo celular e assim o vídeo termina.

Este filme foi todo realizado no auditório da Escola Bosque, as meninas fizeram muita questão que fosse lá, o interesse delas pelo local se dava pela possibilidade de passear na escola sede e a oportunidade de rever alguns amigos, uma vez que vários estudantes dos anexos acabam optando por cursar o ensino médio e técnico da Escola Bosque prof<sup>o</sup> Eidorfe Moreira, percebi essa situação depois que fomos realizar nosso filme no auditório da escola, pois as meninas logo na chegada passearam pela escola, conversaram com os colegas enquanto eu solicitava a ajuda de alguns colegas professores para que se tornassem atores de nosso filme.

Na ideia original do roteiro, o filme deveria ficar com som ambiente. No entanto, muitas vezes, era possível ouvir na filmagem as orientações que Lorena dava. Essa questão foi resolvida colocando uma música nessa cena, a qual deu outro tom na finalização do filme, ou melhor, o tom almejado pelas roteiristas.

### 3.2 Da análise dos vídeos

Nesse item, farei a análise dos três vídeos que produzimos: “Viajando: um dia na vida dos professores da UP Faveira”, “Histórias de Estudantes: tudo para obter um conhecimento diferente” e “O furto do celular”, os quais já foram descritos no subitem anterior.

Como já foi abordado, também, o total de nossas produções audiovisuais foi oito. No entanto, somente os três vídeos supracitados seguiram todo um processo de criação de roteiro, de captura de imagem e de edição até a versão final.

Todos os roteiros possuem uma narrativa linear, ou seja, nas três histórias, as cenas seguem uma ordem de acontecimentos com começo, meio e fim, seguindo uma sequência diegética.

Em “Viajando”, a história começa pela manhã, acompanhando a chegada dos professores no trapiche de Icoaraci; segue ao longo do dia, mostrando a chegada à escola, a hora das aulas, o almoço, o segundo turno de trabalho; e finaliza no entardecer, com a volta dos professores para suas casas.

Em “Histórias de estudantes”, segue-se a mesma ordem: alunos chegando de barco pela manhã, caminhando para a escola, estudando. É importante ressaltar que a única coisa que quebra a linearidade desse vídeo e do “Viajando” são as entrevistas inseridas durante o filme.

Em o furto do celular as meninas encenam a história de uma jovem chamada Dora que vai para o ensaio do coral, encontra com as amigas, fala com sua mãe ao telefone e depois vai ensaiar, ao término do ensaio, descobre que seu celular foi furtado de sua bolsa.

Criar vídeos é uma atividade que gera vários desdobramentos, desde a criação da história em si até gerar todo o processo de captura de imagens, de como cada cena será colocada em sequência na edição do vídeo, de como esse vídeo poderá ser feito e desfeito, sempre em processo. Como diz Mello (2008), na verdade, é esse o ponto de nos interessa, é a troca de ideias, de como há mil possibilidades de se criar um vídeo.

As nossas cineclubistas criaram suas histórias com base em suas vivências cotidianas, mas foi nas declarações sobre o cineclube e suas atividades extraclases que percebemos como o cineclube e a oficina de produção de vídeo

tornaram-se uma linha de fuga na vida delas, ou seja, um movimento de desestratificação, de desterritorialização.

Vejamos uma fala de Lorena sobre o antes e o depois da participação no cineclube e na nossa oficina de vídeo:

Antes eu só era ligada em vir para a escola e para casa. Agora não, tudo mudou. Eu fico pensando qual é a atividade que eu vou exercer amanhã no cineclube; eu fico na expectativa do filme que a gente vai assistir e o novo filme que a gente vai produzir: uma nova filmagem, uma nova entrevista. Então, mudou muito, porque eu já não fico só naquele cotidiano: escola e casa, casa e escola. Eu tenho algo que é um projeto da escola, mas que eu também me divirto (Lorena).

As nossas cineclubistas veem nas atividades do cineclube outra forma de conhecimento, que vem das discussões sobre os filmes assistidos, da manipulação da máquina para captura de imagens, da produção de vídeos.

Participo das discussões do cineclube e isso tem sido bem legal. A gente sempre aprende novas coisas que não conhece; coisas que estão por trás dos filmes e que a gente não presta atenção, mas que no debate são mostradas. (Lorena)

Participar do cineclube é criar linhas de fuga para um cotidiano que não oferece nada de diferente daquilo que fazem todos os dias. É uma ruptura, uma desterritorialização desse universo que se reproduz a cada dia.

Dois dos filmes que fizemos expressa esse universo da vida na ilha, dessa locomoção de ir e vir para a escola da Faveira, de ir e vir de Icoaraci para Cotijuba. Tanto é que Carolina chegou a fazer um roteiro sobre a sujeira nas praias de Cotijuba e chegou a capturar imagens das praias pela manhã, ao meio do dia e de tarde, mas ficou faltando às cenas do final do dia, ao entardecer para poder comparar a situação das praias pela manhã, logo cedo, a praia ao meio dia, ao início da tarde e ao entardecer, depois que os veranistas voltam pra Belém. Esse filme que não chegou a ser concluído demonstra a preocupação dessas jovens com o futuro da ilha, sua preservação e memória.

Sobre a oficina de vídeo, as nossas jovens deram as seguintes declarações quando perguntadas: Como foi a oficina? Como vocês consideram o antes e o depois da oficina?

Foi um momento que eu obtive bastante conhecimento, na área das câmeras, enquadramento (Carolina).

Antes era tudo uma doídice, não prestava atenção nos enquadramentos, se estava dando muita luz (Carolina).

Eu tento fazer uma imagem bonita, como o Kid faz, eu tento enquadrar o que é necessário (Adrielle).

É possível perceber pelos depoimentos que elas já começam a se inserir nesse mundo de tecnologia ao alcance da multidão, conseguindo usar as máquinas tecnológicas (ligar, desligar, saber onde dar zoom). Mas só isso não é o suficiente, pois precisam, também, saber enquadrar, dar foco, verificar a posição da imagem em relação à luz. E essas jovens já começavam a se preocupar com esses aspectos da qualidade da imagem e com as questões estéticas, antes não observadas.

A partir do momento em que se trabalha o exercício da imagem videográfica com jovens, é possível perceber como a mudança de pensamento em relação à imagem vai acontecendo: o exercício do fazer leva à discussão do processo, a analisar a imagem e o plano como um todo e a melhorar a cada vídeo realizado.

Esse espectador moderno já está bastante acostumado com as histórias contadas através de imagens. Com isso, as nossas produções foram “naturalmente” seguindo esse caminho da linearidade, inclusive, as filmagens.

Nesse sentido, não houve uma ruptura da normatização linear, que já é naturalizada desde que nascemos e começamos a nos tornar leitores de livros e de imagens, principalmente, de imagens-movimento, presentes na produção hollywoodiana e na própria produção televisiva brasileira. E, de acordo com Deleuze e Guattari (1995), isso seria um decalque, já que se imprime em nós desde a infância.

Para o roteiro criado por Ana Cristina (Viajando: um dia na vida dos professores da UP Faveira), nós dividimos as cenas entre as meninas do cineclub e sempre duas delas ficavam responsáveis pela captura das imagens, os horários em que seriam feitas as cenas e as entrevistas que seriam gravadas com dois ou três professores.

Além das imagens capturadas para os nossos vídeos, as cineclubistas fizeram várias outras capturas, principalmente, das viagens nos barcos pô, pô, pô<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> É o nome dado às embarcações que navegam pelos rios da Amazônia, devido ao motor do barco fazer esse som: pô, pô, pô.



Chegaram a filmar cerca de quatro minutos de viagem num único plano-sequência, que não foram totalmente incluídas porque não seguiam o roteiro.

No entanto, essas filmagens sem história, são a linha de fuga, o movimento de desterritorialização de nosso plano de experiência, pois não há roteiro a seguir; mas, apenas, a paisagem a se olhar através da “câmera-olho”, que registra tudo, até a fala de quem não aparece no filme: - Olha lááááá, Taís, aquele barquinho, láaaaa longe.

Ela, então, foca no barquinho, dá um zoom e volta; dá outro zoom e a imagem se embaça, ficando totalmente sem foco. E, assim, o vídeo termina.

Outro fato interessante foi a que ocorreu durante as capturas do vídeo: O furto do celular, pois ao deixa-las por um momento sozinhas no auditório, Lorena pega seu celular e ensaia gravando com as meninas quase todo o roteiro e fica um filme inteiro sem cortes de 1'57 filmado direto no celular.

Essas situações demonstram um ritornelo territorial, sua matéria de expressão é o vídeo, se territorializam através deles, externando suas formas de agir e pensar sobre o vídeo, mas ao mesmo tempo é linha de fuga, pois as fazem sair do universo cotidiano em que vivem num movimento de desterritorialização.

Mello (2008) nos diz que o vídeo é sempre um processo e o produto vídeo não é o que nos interessa, mas sim o processo de sua produção, pois é esse processo de produção do vídeo que podemos chamar de rizomático

Um rizoma não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...”. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.48).

O vídeo é um rizoma, traça tramas, cria conexões, estabelece um caminho ou vários, segue pelo meio, pois quando produzimos um vídeo, há varias formas de fazê-lo usa-se a conjugação e , elaborando e reelaborando, começa, mas não conclui. Um filme finalizado, nunca é um filme concluído, sendo assim, nossos filmes mesmo finalizados, não foram concluídos, pois sempre podemos voltar a eles e reordena-los, reestrutura-los, refazendo nossas alianças ou outras alianças.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Este trabalho fez um panorama de muitas questões relacionadas às produções audiovisuais e às tecnologias de comunicação e informação, que criam agenciamentos coletivos, formam rizomas, estabelecem seus ritornelos territoriais, traçam linhas de fuga e produzem subjetividade.

O objetivo deste estudo foi conhecer como um grupo de jovens de Cotijuba faria seus próprios filmes, utilizando as máquinas de captura de imagens e sons (câmeras fotográficas, celulares, *handycams*) e programas de edição. Ou seja, saber como elas iriam se relacionar com esse território audiovisual.

No trilhar desta pesquisa, foi-se observando como os projetos audiovisuais podem operar tanto no campo da educação escolar formal, uma vez que o cineclube Belém Insular funciona dentro de uma escola, quanto no campo da educação não formal, por envolver também várias pessoas da comunidade, criando um encadeamento de ideias até chegar num agenciamento coletivo.

O plano de experiência que criamos esteve diretamente relacionado ao cineclube, e foi visto pelas meninas como uma ramificação deste.

Considerei importante essa relação com o cineclube, pois, de certa forma, era um ponto que nos aproximava: as meninas acabavam me vendo mais como uma colaboradora do Projeto Cineclube do que como uma pesquisadora. Tanto que cheguei a participar de alguns eventos promovidos na ilha pelo cineclube – Dia Internacional da Mulher, lançamento do filme “Cotijuba: a Ilha do diabo”, na praia do Vai-quem-quer, e outros.

Ainda não é possível ver o uso do audiovisual como uma atividade comum na escola, principalmente, em se tratando de produção. Mas já é possível observar o uso do audiovisual enquanto elemento de apreciação.

Essa apreciação, como diz Fróes (2010), dá-se, na maioria das vezes, apenas como forma de ocupar os estudantes quando estão sem aulas; não há, ainda, uma preocupação de tornar o uso do audiovisual uma forma de conhecimento em si, que gera vários desdobramentos ou, como diria Mello (2008), três pontas extremas: a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento do vídeo.

Para chegarmos a essa produção de vídeo na escola, é necessário desenvolver a apreciação estética das imagens, sejam elas de representação, de

reprodução ou de simulação; perceber; e compreender os códigos que as atravessam, como diz Barbosa (1996). Encararmos a nós mesmos não como meros espectadores das imagens contemporâneas, mas como observadores e participantes ativos, que percebem e conhecem suas ilusões, sensações e provocações (CRARY, 2012).

A partir dessa experiência de produção de vídeo, foi possível observar que a criação de um laboratório de vídeo na escola tornou-se uma experiência geradora de conhecimento, que pode e deve estar presente de forma mais organizada e constante na vida dos estudantes. Exemplo disso, é o Projeto Cineclube Belém Insular que, para além dos muros da escola, foi para a comunidade.

Ao responder às questões desta pesquisa, constatou-se que nossas cineclubistas tinham pouco acesso às tecnologias de informação e comunicação, restringindo-se, somente, ao uso da máquina fotográfica, celular e *handycam* desta pesquisadora e ao acesso ao laboratório de informática da escola. Na época desta pesquisa, apenas uma delas tinha celular com câmera.

Apesar de não possuírem máquinas fotográficas digitais e de acessarem a computador através do laboratório da escola, em nenhum momento, nossas jovens cineclubistas demonstraram insegurança na manipulação das máquinas.

Todas as capturas foram feitas por elas com bastante empolgação e responsabilidade. É possível observar imagens feitas, numa motocicleta, de todo o percurso do trapiche até a escola. Há, também, imagens vistas do barco, da ilha e imagens feitas na praia do Vai-quem-quer.

É esse cenário, cheio de referentes da ilha, que vamos ver em nossos filmes, nas fotografias da fauna e da flora capturadas pelas meninas, mas, principalmente, nas imagens indiciais, que testemunham toda a influência da fluidez das águas na vida cotidiana das jovens cineclubistas.

Como consequência disso, advém a relação afetiva com a Ilha: o modo de vida de seus moradores, o ir e vir dos estudantes, a casa e a escola.

Mesmo com toda a rigidez da escola, projetos, como o Cineclube Belém Insular, são uma linha de fuga, ou seja, uma forma de desterritorialização, de ruptura de sistemas tradicionais e repetitivos.

No entanto, ao usarem as máquinas de captura de imagem para mostrar seu território, seu modo de vida, sua relação com a água, em seus fluxos de ir e vir para a cidade grande e para outras ilhas, nossas cineclubistas se reterritorializam.

Como nossas jovens não têm o hábito de assistir à televisão (novelas e outros programas), elas preferem participar das atividades do cineclube na escola, no MMIB<sup>24</sup> ou em eventos realizados na Praia do Vai-quem-quer.

As imagens que mais as afetam são as da Ilha de Cotijuba, de sua paisagem com uma imensidão de água, que, como ressalta Barbosa (1996, p.11), são registros indiciais que congelam o momento, o aqui e agora e que “não apenas capturam, mas conservam e transmitem.”

Pude observar, ainda, que nossas jovens cineclubistas gostavam de capturar imagens aleatórias, como se por necessidade imanente.

Considero esse fato uma linha de fuga, uma ruptura com nossas produções narrativas e lineares. Nossas jovens cineclubistas viram, nas experimentações em audiovisual, uma forma de conhecimento, uma oportunidade de criar vídeos e aprender a lidar com os equipamentos técnicos.

Se observarmos o material visual das jovens, veremos uma preocupação com a centralização das figuras e com a posição da luz nas imagens fixas, mas, em relação às imagens em movimento, sempre há o desequilíbrio composicional da cena, o aproximar e o afastar, o devir câmera, o sair de foco, a imagem trêmula de quando caminham procurando o enquadramento desejado.

Nas imagens-movimento, há uma situação de construção, em que se percebem as capturas dos movimentos como um ensaio ou um treino, o qual pode ser aperfeiçoar a cada novo filme.

Certamente, se continuássemos as produções audiovisuais, novos desafios surgiriam, e a técnica e a visão estética para produção audiovisual se transformariam a cada novo filme.

Se levarmos em consideração a ideia do construtivismo russo (arte como criação humana vinculada ao nosso cotidiano) e dos primeiros cineastas que acreditavam no potencial transformador do cinema como Eisenstein podemos imaginar uma forma de fazer cultural de mostras cinematográficas ou videográficas por nós mesmos, que leve a discussões sobre a arte e sobre a vida e que a partir dessa prática possamos cobrar políticas culturais municipais, estaduais e nacionais voltadas para a uma comunidade que a produz em seu dia- a- dia.

---

<sup>24</sup> Movimento de Mulheres das Ilhas de Belém

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ronilson, **À um Passo da Eternidade**, 2008. Disponível em: <<http://abelhudos.wordpress.com/2008/06/15/a-um-passo-da-eternidade/>>. Acesso em: 20 mai. 2012
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BARBOSA, Pierre. **Du photographique au numérique**. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images. Paris: L'Harmattan, 1996. Tradução: Prof<sup>a</sup>. Dra. Alita Sá Rego.
- BURGESS, Jean. **Youtube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Jean Burgues/Joshua Green. Com textos de Henry Jenkins e John Hartley. Tradução: Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador Visão e Modernidade no século XIX**, tradução: Verrah Chamma; organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Cinema: A imagem- Tempo**, São Paulo, Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, v.2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo e Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme**. Tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FANTIN, Mônica. **Crianças, Cinema e Educação além do arco-íris**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FERNANDES, Hylio Laganá e CAETANO, Juliana Fonseca, **A Fotografia é Indicial?** 2010. Disponível em <[http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss06\\_01.pdf](http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss06_01.pdf)> Acesso: 10 out. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

GRECKAUSKAITE, Diana; ROMANI, Jory. **Lian Xou**. Lisboa, 2011. Disponível em: <<http://lugardoreal.com/video/lian-xou>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

GUATTARI, Félix. **As três Ecologias**. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papiros, 1990.

\_\_\_\_\_. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; ROLNIK, Sueli. **Micropolíticas: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMBRICH, Ernest. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução: Suzana Alexandria. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KERCKHOVE, Derrick de. **A Pele da Cultura - Uma Investigação sobre a nova realidade eletrônica**. Tradução de Luís Soares e Catarina Carvalho. Santa Maria da Feira: Relógio D'água. 1997. (Coleção Mediações)

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e Pós-cinema**. Campinas: Papyrus, 1997.

MCLUHAN, Marshall, **A Galaxia de Guttemberg: a formação do homem tipográfico**, Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, Editora da USP, 1972.

MELLO, Cristine. **As extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

NEGRI, Antonio; HARD, Michael. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

OLIVEIRA, Íris; SOARES, José Miguel; FERREIRA, Carla; SOEIRO, Cristian. **Cicatrizes do Coração**. Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://lugardoreal.com/video/as-cicatrizes-do-coraco>>. Acesso em: 22 dez. 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do Método Cartográfico**. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. **Lugar Comum**, Porto Alegre, n.17, p. 33-43, 2002. Disponível em: <<http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/17/06%20PORDER%20SOBRE%20A%20VIDA%20POTENCIA%20DA%20VIDA.pdf>> Acesso em: 13 set. 2011.

ROQUE, Tatiana. Resistir a quê, Ou melhor, resistir o quê? **Lugar comum**, Porto Alegre, n. 17, p.23-32, 2002. Disponível em: <[http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/113003120949Lugar%20Comum%2017\\_compelto.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120949Lugar%20Comum%2017_compelto.pdf)> Acesso em: 20 nov. 2012.

SÁ REGO, Alita. **A imagem além da forma**: O cinema de sensações. 2002. 95 folhas. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Imagem) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

\_\_\_\_\_. Imagem-Objeto: Do regime ótico imersivo ao regime tátil ótico interativo. Labore, Laboratório de Estudos Contemporâneos. **Polêmica**, revista eletrônica, v.11, n. 3, p. 334-347, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/search/titles?searchPage=11>>. Acesso em: 13 out. 2012

TRINDADE, Mariléia Pereira. **Representações Sociais de Jovens da Ilha de Cotijuba**. 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

XAVIER, Ismail (Org.) **A Experiência do Cinema antologia**. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes, 1983.