



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

CARLA REGINA VASCONCELOS RODRIGUES

**CURTA ETESC: VISIBILIDADES EM UMA ESCOLA TÉCNICA. A
EXPERIÊNCIA DE CINEMA COM JOVENS COMO REFERENCIAL
DE MEMÓRIA E IDENTIDADE NA ZONA OESTE DO RIO DE
JANEIRO**

Rio de Janeiro

2015

CARLA REGINA VASCONCELOS RODRIGUES

**CURTA ETESC: VISIBILIDADES EM UMA ESCOLA TÉCNICA. A EXPERIÊNCIA
DE CINEMA COM JOVENS COMO REFERENCIAL DE MEMÓRIA E
IDENTIDADE DA ZONA OESTE DO RIO DE JANEIRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de mestre em Memória Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Lopes da Costa
Vieira

Rio de Janeiro
2015

R696 Rodrigues, Carla Regina Vasconcelos.
CURTA ETESC: visibilidades em uma escola técnica. A experiência de cinema com jovens como referencial de memória e identidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro / Carla Regina Vasconcelos Rodrigues, 2015.

155 f. ; 30 cm

Orientadora: Andréa Lopes da Costa Vieira.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Curta-metragem – Produção e direção – Santa Cruz (RJ).
2. Cinema. 3. Juventude. 4. Memória - Aspectos sociais. I. Vieira, Andréa Lopes da Costa. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 791.43098153

CARLA REGINA VASCONCELOS RODRIGUES

**CURTA ETESC: VISIBILIDADES EM UMA ESCOLA TÉCNICA. A EXPERIÊNCIA
DE CINEMA COM JOVENS COMO REFERENCIAL DE MEMÓRIA E
IDENTIDADE DA ZONA OESTE DO RIO DE JANEIRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de mestre em Memória Social.

Aprovada em, 28 de Agosto de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Andrea Lopes Vieira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Edlaine de Campos Gomes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr. Dario De Sousa E Silva Filho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos alunos que, em suas juventudes, encararam a idéia de cinema como um desafio e um desejo de superação, como uma prática de expressão pessoal e coletiva, com coragem própria e peculiar a uma época.

Às professoras de Artes: Prof.^a Renata Maia, Prof.^a Geórgia Firppo, Prof.^a Márcia Pinheiro, Prof.^a Eliane Correia dos Santos Barata; como estrelas que iluminam e deixam rastros por onde passam, desenvolveram o projeto como um encontro. Foram “passadoras” de filmes, designadas como as principais agentes facilitadoras da hipótese-cinema junto à comunidade, foram “a regra e a exceção”.

Às minhas filhas, Maria Clara e Maria Alice, Belas Marias, companheiras e parceiras, que dividiram, cederam, o pouco tempo delas comigo, com este projeto, em prol de uma história e identidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus que me sustenta e me fortalece, que me ajuda, orienta e incentiva a seguir. Depois agradeço a Prof.^a Dr.^a Andréa Lopes da Costa Vieira, que me acolheu, acreditou em mim e tornou possível este sonho, sua paciência, atenção e dedicação a mim oferecidas durante a construção deste trabalho. Muito obrigada, pelo amparo em todos os momentos difíceis.

Aos professores participantes desta banca: Prof. Dr. Dario de Sousa e Silva Filho, trazendo contribuições importantes para a pesquisa, antes e durante a qualificação; e a Prof.^a Dr.^a Edlaine de Campos Gomes, que muito colaborou com as fundamentações teóricas da pesquisa; ao Prof. Dr. Aristóteles De Paula Berino, Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), que mesmo distante foi o fomentador e sistematizador da forma cinema, como agente de identidade; a esses o meu “muito obrigado”.

À Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro participante do programa de Memória Social, e autora importante para o desenvolvimento desta pesquisa pelo referencial teórico, assim como ao Prof. Dr. William de Sousa Vieira, por oferecer suporte específico sobre a Zona Oeste, em um trabalho de militância disciplinar. Ambos personagens atuantes e valorosos para a construção da escrita deste trabalho.

Em especial a Prof.^a M.^a Renata Maia que, como coordenadora da equipe de Artes, garantiu a marca e a forma espontânea e democrática do CURTA ETESC, enquanto exigia e cobrava a promoção do evento, o que foi fundamental para a legitimidade do objeto em questão; que mesmo em um ambiente difícil, colaborou com nova produção de filmes, nos últimos anos.

A todos meus colegas de trabalho, professores que em suas salas ou nos corredores, ou mesmo na sala dos professores observavam a minha correria para dar conta dos prazos, que em seus silêncios foram testemunhas, e serviram de grande contribuição para a concretização deste trabalho, ouvindo-me e compreendendo-me. Entre estes a coordenadoras Prof.^a Marilza Pereira da Silva Rocco, que promoveu a oficina de roteiro junto com o Prof. Leonardo Teixeira de Mello Ferreira, oportunizando a confecção do curta no terceiro ano. Ao Prof.

Marcio Pinto, do Centro de Memória, que foi o mediador responsável pelo reconhecimento oficial do CURTA ETESC como patrimônio da instituição.

As diretoras Prof.^a Sônia Maria Cunha, Prof.^a Maria Luiza Julião, Prof.^a Maria Dalvany Chagas, Prof.^a Célia Regina Amaral e ao diretor Prof. Décio que, como gestores, aceitaram em suas possibilidades as ausências e a abstenção em etapas pedagógicas, a qual de alguma forma procurou compensar.

À Prof.^a Silvia Rodrigues Vieira, doutora e mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora-pesquisadora FAPERJ (Edital Jovem Cientista 2011), que atua no Programa de Pós - graduação em Letras Vernáculas na área de Língua Portuguesa e no Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), a qual serviu de modelo e inspiração para minha trajetória profissional e, como amiga de curso normal, sempre esteve gentilmente disponível aos meus pedidos de socorro. Você é muito especial!

Às minhas grandes amigas que Deus exaltou, e estiveram ao meu lado, escutando, apoiando, e fazendo parte do meu presente Prof.^a Marília Chaves, Prof.^a Márcia Virgínia da Paz da Silva, Prof.^a Eliana Barata Correia, Prof.^a Márcia Antunes (*in memoriam*), Prof.^a Moadir José de Macedo, Prof.^a Alessandra Dib, Prof.^a Sirlene Ribeiro Alves da Silva, Prof.^a Rachel Cristiane da Silva Barbosa, Prof.^a Fátima Rodrigues, Prof.^a Cintiam Danielle da Silva, e a Prof.^a Lúcia Helena Oliveira Costa, verdadeiras amizadas.

Aos meus familiares, especificamente minha irmã Claudia Cristina que me apoiou no último ano; e a minha filha Maria Clara que, gentilmente, permitiu a minha apropriação de seu notebook para que pudesse finalizar esta pesquisa. Eternamente à minha mãezinha Maria Elvira que me lançou ao mundo como semente de resistência e coragem, tendo-a como inspiração de força.

A algumas pessoas que simplesmente fizeram o tudo acontecer: O coordenador do programa de memória social, o Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias, que dissolveu questões burocráticas; Rosângela de Sousa Vasconcelos Melquiades, organizando minha casa; o Claudio, “*Imortal*”, recuperando meus arquivos; a Ercília, que providenciou o cafezinho maravilhoso ou a Taísa, minha vizinha, sempre preocupada comigo. Doces lembranças e importantes participações.

Ao revisor Profº Marcos Antonio Bezerra da Silva Junior que auxiliou e procurou sanar algumas dificuldades na escrita produção desse trabalho.

Todos foram pessoas que contribuíram para a concretização desta vitória e recebem de mim uma eterna gratidão.

Muito obrigada!

Mas observemos, a liberdade é uma relação_ uma
relação de poder.

Assim fundamentalmente, a liberdade depende de
quem é mais forte – da distribuição das
habilidades e recursos materiais requeridos pela
ação eficiente.

*(Zygmunt Bauman, 198,
p. 39 e 40)*

Um povo só preserva aquilo que ama. Um povo
só ama aquilo que conhece.

*(Núcleo de orientação e pesquisa
histórica de Santa Cruz. Ecomuseu
Quarteirão Cultural do Matadouro,
ano XI, n 15, jan/abr 2003.)*

*.... a única chance de
existir, é resistir a partir de uma paixão.*

*(Alain
Bergala, 2008, p. 13)*

RESUMO

RODRIGUES, Carla R. V. **CURTA ETESC: Visibilidades em uma escola técnica. A experiência de cinema com jovens como referencial de memória e identidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro.** 2015. XX f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Em Santa cruz, Rio de Janeiro, o CURTA ETESC – Mostra de curtas produzidos por alunos do 2º ano da Escola Técnica de Santa Cruz – ETESC- FAETEC acontece como uma forma de mostra de filme livre - Híbrido. Em uma lógica de solidariedade e não competitiva, em base democrática, cuja liberdade de movimentos cria, produz e exhibe informações, que anunciam um processo de localização local e global, a partir de representações que formatam o campo social e científico desta pesquisa. A visibilidade oferecida permite avaliar questões sociais que relacionam identidades e memória em uma região com densa concentração populacional, mas com poucos espaços para uma prática social, cultural e artística que provoque experiências comunicativas sensíveis e reflexivas. Como em um álbum da cidade, e a partir de um mecanismo de escolha e seleção, apropriação e ressignificação, o cinema feito por jovens exhibe o contexto histórico, as conexões culturais materiais e imateriais, e torna visível, o despercebido; o complexo em simples. Como uma metáfora de poder, o texto fílmico apresentado nas produções de curta-metragem permite leituras do imaginário cotidiano em uma escola técnica, e também uma interpretação dos discursos hegemônicos de memória presentes nesta região, parte da cidade do Rio de Janeiro. De formato polirrepresentacional, o texto fílmico serve de objeto de investigação e construção de conhecimento sobre a realidade. Signo de diálogo, de status de poder, de prática educativa, de representação informacional coletiva ou individual, o CURTA ETESC funciona como espaço de interseção das mudanças tecnológicas, da mídia de massa, dos padrões de consumo, do sujeito global e local. Assim, cinema, identidade e memória se compõem como uma rede de significados e informações, que formatam sujeitos, em busca de uma lógica emancipatória de seus desejos, interesses e subjetividades a partir de uma forma de saber falar, sentir, pertencer, e de representar.

Palavras-chave: Cinema. CURTA ETESC. Zona Oeste. Memória Social. Juventude

ABSTRACT

RODRIGUES, Carla R. V. **SHORT ETESC: visibilities at a technical school. The theater experience with young people as memory reference and identity of the West Zone of Rio de Janeiro.** 2015. XX f. Master Thesis – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

In Santa Cruz, Rio de Janeiro, the SHORT ETESC - Exhibition of short films produced by students of 2nd year of the Santa Cruz Technical School - ETESC- FAETEC happens as a form of free film shows - Hybrid. In a logic of solidarity and not competitive in democratic base, whose freedom of movement creates, produces, displays information, advertising a local and global localization process, from representations that shape the social and scientific field this research. The visibility offered allows to evaluate social issues relating identities and memory in a region with dense population concentration, but with few spaces for social, cultural and artistic practice, causing sensitive communicative experiences and reflective. As in a city album, and from a mechanism of choice and selection, appropriation and reinterpretation, the films made by young people exhibit the historical background, cultural material and immaterial connections, and makes visible the unseen; the complex into simple. As a metaphor of power, film text shown in the short film productions allows the imaginary everyday readings at a technical school, and also a interpretation of hegemonic discourses of memory present in the region in this part of the city of Rio de Janeiro. Of many representations format, the film text serves as the object of investigation and construction of knowledge about reality. Dialog sign of power status, practice educational, collective or individual information representations, the SHORT ETESC works as intersecting spaces of technological change, the mass media, consumption patterns, global and local subject. Thus, cinema, identity and memory are composed as a network of meanings and information, that shape individuals in search of an emancipatory logic of their desires, interests and subjectivities from a form of knowing how to speak, feel, belonging and representation.

Keywords: Cinema. SHORT ETESC. West Zone. Social memory. Youth

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA	PÁGINA
Fig. 1: Imperador no mirante, observando a paisagem da Fazenda de Santa Cruz.	43
Fig. 2: Alunas preparando cartazes de comunicação interna	44, 45
Fig. 3: Patrimônios de Santa Cruz	47, 48
Fig. 4: Imagem de São Jorge no Largo do Bodegão	49
Fig. 5: Cidade das Crianças	49
Fig. 6: Fonte Wallace e Igreja N. S. da Conceição	50
Fig. 7: Mapa de Magalhães Correia 1936	51
Fig. 8: Exposição sobre o índio no NOPH	60
Fig. 9: Escola Técnica Estadual Santa Cruz – ETESC	60, 12
Fig. 10: Matéria do Jornal Quarteirão Setembro/Outubro de 2009	63
Fig. 11: Abraço a escola – Representação	64
Fig. 12: Cartaz para divulgação interna	68
Fig. 13: Voto distribuído no início de cada sessão	69
Fig. 14: Atas com registro de presenças e opiniões sobre o CURTA ETESC	70
Fig. 15: Participação dos alunos no CURTA ETESC, Auditório do CETEP – 2009	72, 73
Fig. 16: Divulgação e programação do CURTA ETESC	76
Fig. 17: Cartaz de divulgação interna do CURTA ETESC 2011	80
Fig. 18: Cartaz de divulgação interna do CURTA ETESC 2010	80
Fig. 19: Programação CURTA ETESC – 2010	80
Fig. 20: Participação em mostras	81
Fig. 21: Fase do Espanto, representada pelos filmes: “Apollo 10”, “Baratinofobia” e “A volta dos que não foram”	89
Fig. 22: Caixa do filme “Mulamba – O fantasma das malcriadas”	90
Fig. 23: Animações - “Quebra de clichês”	91
Fig. 24: “Descasos de família”	92
Fig. 25: “BOPE”	93, 94
Fig. 26: Abordando temáticas importantes - “O resgate de Vassorá”, “A vida acerca do Preconceito” e “As aventuras do incrível capitão África”	95
Fig. 27: “As Panteras”	96
Fig. 28: “Recordar é Viver” e “O Matadouro”	96
Fig. 29: “Cognome Siri”	98
Fig. 30: Capa do filme “Monótono, mas não utópico”	99
Fig. 31: “Sonhar para acordar”	100
Fig. 32: “Dançar- Corporeidade”	101
Fig. 33: “Salada Mista” e “Baratinofobia”	102
Fig. 34: Filme - “O fim da Liga” e “Toco Boy”	103
Fig. 35: “Repórter ETESC” - Cidadania	105

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BASC	-	Base Aérea de Santa Cruz
BESENG	-	Palácio Real e Imperial de Santa Cruz – Sede da Fazenda de Santa Cruz
C.E.	-	Colégio Estadual
CEHAB	-	Companhia Estadual de Habitação
CENSO	-	Conjuntos de Dados Estatísticos
CETEP	-	Centro educacional Profissionalizante
CR	-	Coordenadoria Regional de Educação
CSA	-	Companhia Siderúrgica do Atlântico
CURTA ETESC	-	Mostra de filmes dos alunos da ETESC
CVT	-	Centro Vocacional Tecnológico
DVD	-	Digital Versatile Disc
ESEI	-	Escola de Ensino Industrial
ETESC	-	Escola Técnica Estadual de Santa Cruz
FAETEC	-	Fundação de Apoio a Escola Técnica
FORCINE	-	Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e de Audiovisual
GRES	-	Grupo Recreativo e Escola de Samba
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC	-	Ministério da Educação
NOPH	-	Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica
PPP	-	Projeto Político Pedagógico
PROJOVEM	-	Programa Nacional de Inclusão de Jovens
SECT	-	Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia
SEEDUC	-	Secretaria de Estado de Educação
SMC	-	Secretaria Municipal de Cultura
UNESCO	-	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura
VHS	-	Video Home System (Sistema Doméstico de vídeo)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1- ELEMENTOS INICIAIS PARA COMPREENSÃO DO CAMPO DE ESTUDO	20
1.1 - CINEMA, IDENTIDADE E MEMÓRIA	20
1.2 - IDENTIDADE E JUVENTUDE	36
1.2.1- RESISTENCIAS JUVENIS	37
2- APRESENTANDO O CAMPO	43
2.1-SANTA CRUZ	43
2.1.1- SUJEITOS DA MEMÓRIA	55
2.2- ETESC	60
2.3- CURTA ETESC	68
3- APRESENTAÇÃO DOS CURTAS	82
4- CONCLUSÕES	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXO I - CATALOGAÇÃO DOS FILMES – CAMPO EMPÍRICO	125

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe investigar a “área de interseção” formatada pela relação da temática memória e cinema, e agregar a esta uma pesquisa sobre os processos que funcionam como indicadores de relações, que redesenham os sujeitos e suas práticas sociais. Propõe-se observar a construção de memória através do cinema como prática social de afirmação, de representação e de construção da identidade. Visto como narrativa moderna, o cinema pode ser concebido como espaço de trocas materiais e simbólicas, e os sujeitos como atores de prática informacional, formatando ação discursiva e simbólica.

O ponto central neste trabalho será investigar o cinema como elaborador e sistematizador de uma memória coletiva, espaço de enfrentamentos ou congelamentos, onde o novo faz-se com o antigo e velho, que acionado por lembrança e esquecimento, servirá de referencial para representação e para identidade. Toma-se como objeto de estudo a produção fílmica e audiovisual de alunos de uma Escola Técnica em Santa Cruz, para poder pensar outro processo mais amplo, a construção social de identidades na Zona Oeste.

Vive-se o tempo do tudo legível se tornar tudo visível, um mundo decifrável, marcado e denominado como a Era das Imagens. A fidelidade e a rapidez da fotografia substituíram a lentidão e a subjetividade do documentarista, formando a Era do Filmado, onde o vídeo e o cinema se formatam durante a elaboração de um roteiro, numa relação de trocas, de questionável neutralidade. Imagina-se que em uma década de CURTA ETESC, um álbum da ETESC surge como instrumento, como uma rede de sociabilidade para conservação ou contemplação, ou possivelmente para dilatação de uma memória coletiva, na medida, que uma rede de socialização, e afetividade passa a ser estabelecida.

Atualmente, vive-se na Era do Fragmentado, que em um contexto de opressão e dominação, persegue-se uma lógica de interesses, desejos e subjetividades. A aceleração do tempo, fruto das evoluções tecnológicas, e uma nova condição mundial fazem com que as vivências das relações sociais sejam estabelecidas por novas redes de tecnologia de informação. E cada vez mais as memórias são usadas como recursos, são estocadas, e acessadas por mecanismo que facilitam a produção, a circulação e a exibição das mesmas em formatos de novas relações. Já não servem mais como referência de identidade o nome próprio, o retrato ou as impressões digitais, soma-se a esses signos, o filme.

Objeto colecionado por seu valor documental e que, apesar de seguir uma lógica de representação de massa, serve também para anunciar em meio a grandes quantidades de

fisionomias e de sujeitos, a percepção de uma identidade de uma instituição, de um grupo ou de um indivíduo, de um texto imagético e informacional para ser lido.

Nesta cadeia comunicacional encontra-se o receptor, capaz de interagir como agente, sendo também acionado por questões intersubjetivas que em processos de construções sociais de sentidos e significados é formatado como sujeito, reforçando seu papel sócio-histórico. Despertado consciente ou inconscientemente por construtos representacionais o indivíduo pode tonalizar óticas e formatos de realidades, ou seja, sedimentar ou desarticular elos, laços, conexões de subjetividades através de trocas materiais e simbólicas.

Percebe-se a importância da área da ciência da informação porque ela cuida do resgate, da leitura e interpretação das imagens obtidas durante eventos, que mostram o direito de se falar, pensar, questionar e de se entender. À medida que os arquivos crescem de forma acelerada, forma-se um patrimônio visual que carrega em si um objeto problematizável, a informação. Também carrega a possibilidade de gerar hipóteses de proposta de trabalho, com a autonomia de pensar e refletir as segmentações que as imagens oferecem por todo aparelho que utiliza o suporte da linguagem cinematográfica para elaboração de narrativas.

O primeiro capítulo, “*Elementos iniciais para a compreensão do campo de estudo*”, divide-se em duas partes que se completam e tratam da dimensão deste projeto. Assim como em “Cinema, identidade e memória” pretende-se elucidar a proposta desta pesquisa em referenciais teóricos. Recorre-se a Ribeiro (2005) para tratar do campo informacional em que está inserida a pesquisa, e busca-se também apoio e referencial em autores importantes como Bordieu (2003) e Spivak (2010) para abordar a prática de cinema como uma forma de capital simbólico, e uma fala de empoderamento. Especificamente para tratar do cinema como categoria e potencial para um ato criativo, utiliza-se Alain Bergala (2008), que auxilia a entender a utilização do filme como produto de apropriação para a construção de novas narrativas.

Nas questões de memória buscam-se referenciais teóricos em Le Goff (2003), Santos (1998) e Halbwachs (2006) que se inter-relacionam para tratar a memória como construção social, resultantes de enquadramentos sociais. Desta maneira o texto tenta reunir reflexões sobre cinema, identidade, e memória, buscando o que eles têm de comum, e o que os polemiza, para que se possam descortinar os verdadeiros sentidos visuais, sonoros e significativos advindos da trajetória interna e externa do CURTA ETESC. Evento que contém discursos feitos por jovens sobre o outro, sobre eles mesmos e sobre o espaço em que estão inseridos. Lócus de abertura para discussão de lugar de memória pelo potencial de servir como documento institucional, ou como testemunha histórica, administrativa e científica;

prática pedagógica e curricular que revela uma maneira de se juntar a eles (BERINO, 2008, p. 17).

Como monumento, entende-se o filme como objeto de produção, de gesto e de marca para criação de memórias individuais e coletivas, porque causa estranhamentos ao apresentar as consequências diárias da vida prática, e causa acesso uma reflexão, provocando um remetimento a outro campo de conhecimento ou no seu próprio ambiente acionado pela escolha. Esta, ao oferecer regulação ou empoderamento, gera representações de subjetividades, próprias aos processos contemporâneos da construção de identidades, e que são marcadas por relações de interesses, desejos e subjetividades, em uma experiência de tempo e movimento que levam o indivíduo ao novo.

Por isso, em uma segunda parte nomeada “*Cinema e juventude*”, localizam-se as “*Resistências Juvenis*”, como da condição da juventude, pontuando as especificidades deste grupo que estabelecem uma relação de sujeitos de direitos e de seus coletivos, e recorre a “rebeldia” para liberta-se. Como pessoas atuantes, e não como um protagonismo de submissão, “criam uma espécie de voz de quem vive na escassez” (BERINO, 2008, p. 25). Estes jovens estão sedentos de um espaço comum para olhar o viver como uma peça para as descobertas de singularidades, onde o questionar, o rejeitar e o se apropriar servirão como fala para resistências, cujo sentido encaixa-se ao desejo de escolher e selecionar aquilo que é pulsante e tocante.

Já no segundo capítulo, “*Apresentando o campo*”, tenta-se um exercício de descolonização de olhares, para entender a questão da produção de homogeneidade através de uma autoridade legitimada e constituída pela presença de certa materialidade histórica em construções encontradas e articuladas no bairro de Santa Cruz, e que funcionam como arquivos de memórias. A intenção é de descortinar significados e lugares de memórias para o “*sujeito suposto saber*” (CARVALHO, 2001, p. 118), que conhece materialmente a região, mas que precisa vê-la numa perspectiva pós-colonial, busca-se como referência Carvalho (2001) e Spivak (2010), rompendo com a condição de sujeito colonial.

Por isso, apresenta-se historicamente Santa Cruz e seus momentos de evolução em torno de uma política de cultura, localizando o NOPH como instrumento e vetor. Organizador de sujeitos para que atuem engajados nessa direção; facilitadores de oportunidades, que ajudem a narrar a memória do bairro, como uma memória oficial sistematizada, formatada e homogênea. Procura-se fazer uma reflexão crítica com apoio em estudos subalternos, para dimensionar a ocupação espacial por seus patrimônios, o problema de ser um bairro periférico

e distante do centro cultural, social e político da cidade do Rio de Janeiro, experimentando uma relação de dependências e fragilidades, de políticas públicas viáveis e reais.

Localiza-se a ETESC como parte da História de Santa Cruz, que sofre o reflexo na constituição de sua identidade como uma instituição soberana, com núcleos de convivência que mantém uma relação hierárquica entre si. Neste enquadramento de memórias, identidade e poder surge outro sujeito de memória, o CURTA ETESC, uma mostra de curtas feitos pelos alunos desta escola técnica, com desprendimento de não dividir este espaço em uma forma dual, mas agregar e compartilhar escolhas de afetividades e afetos. Os curtas podem ser utilizados como forma de reflexão, pois usam cenários da própria instituição e do bairro, expressando a relação local e global, no tempo e no espaço, formatando a história de todos que ali se encontram. Os filmes elaboram representações de uma cultura juvenil que possui uma localização espaço-temporal diferenciada, desejosa de um espaço para linguagem, interpretação e expressão dos momentos que vivem.

O terceiro capítulo é composto por uma apresentação do CURTA ETESC, relatando como foi o seu início, com intuito de descrever as transformações sofridas ao longo das últimas décadas. A análise documental dos filmes e das representações contidas é baseada nos arquivos dos curtas estocados ou naqueles disponibilizados pela instituição, e nas atas do dia da apresentação. Analisa-se o que os grupos trouxeram à tona e que vai servir de rastro possível de ser percebido, como dados concretos desses referentes para se criar significação e ressignificação para uma nova apropriação, rejeição e assimilação para fomentar outros processos de identidade dentro da região em que se encontram. A iniciativa primeira será responder as perguntas: Quem? Quando? Por quê? Como? Onde? Para referenciar uma prática e um ato de lembrar, o que é possível e permitido a autora da pesquisa, pois trabalha na realidade do projeto e, como testemunha, pede passagem.

Entendendo cinema como narrativa contemporânea, busca-se em Ribeiro (2005) algum fundamento para fazer a leitura “polirrepresentacional” do filme, onde todo elemento constituinte como manifestação sonora e visual serve para integrar a representação fílmica, fazendo parte do documento filme, e trabalhando com ele como uma complexa unidade documental. Nesta linha metodológica é preciso estar atento ao: o que observar, em que e como observar; para que apareça a arquitetura do objeto, para se constituir o universo empírico e teórico, e poder dissecar essa área de pesquisa e de interseção, onde o sujeito está acionado antropologicamente e inserido com o coletivo. Portanto, tipificações, ocorrências, elementos éticos, estéticos, aspectos do não-filme, a trajetória interna e externa ao filme como também Kornis propõe, podem vir à tona como informações representacionais importantes

para compor a visibilidade de uma escola técnica em Santa Cruz, Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Destacam-se os resultados e as conquistas, alertando para os percalços que possam obstruir e confundir o prosseguimento do projeto. O terceiro capítulo é formado também por observações e leituras dos filmes de forma empírica, que vão narrar as representações que aparecem e que funcionam como descritores ou elementos de memória que façam refletir o processo de construção de identidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Dessa forma, é possível pressupor que o cinema é um mecanismo utilizado conscientemente ou inconscientemente pelos alunos como um artefato e uma forma de expressão de suas percepções do processo no qual eles estão inseridos. Estudar os elementos fornecidos pelas imagens produzidas por esse projeto é uma forma de considerar o fenômeno em questão, como forma contemporânea de produção e uma interpretação dos modos de pensar e agir, de constatar descobertas de sentidos e de significações através da linguagem cinematográfica, que é o filme.

O CURTA ETESC, ao ser reconhecido como primeiro projeto da unidade escolar, passa a fazer parte de um referencial simbólico, com uma diferenciação por ser um fruto acionado por vontade e interesse dos alunos. Recorre-se a Boaventura (2007) para entender como ocorre um processo de gestão de desigualdade, onde as representações fundamentam os sistemas democráticos, subordinados à política de homogeneização cultural, e também o conhecimento e reconhecimento das diferenças que pressupõem a prevalência do conhecimento como emancipação, formatando o que ele denominou como a ecologia do saber. O autor provoca a percepção do CURTA ETESC como espaço de embates para lembrar e esquecer, em um processo de identificação. Dessa forma, o próprio sistema da instituição polemiza o campo da memória oficial e da memória subterrânea, legitimando discursos, organizando significados e significantes, dando visibilidade ao que poderia ser silenciado.

Como um trabalho científico, algumas etapas serão cumpridas para medir os pressupostos. Dois procedimentos metodológicos serão realizados: a pesquisa documental e a pesquisa de campo. Sabemos que a articulação entre esses dois eixos da pesquisa (documental e de campo) será imprescindível e tornará mais enriquecedor nosso objeto de estudo. A pesquisa documental tem como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só documentos impressos com as datas e o formato das programações dos curtas em alguns anos, mas, sobretudo outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações, os quais comprovam a forma alternativa como ocorre e a sua abrangência cultural junto à mídia. Levantamentos sistemáticos de documentos publicados, como os parâmetros curriculares

nacionais, que protegem a aplicação da arte junto aos aprimoramentos tecnológicos, e fichas de matrícula que comprovem a existência do aluno na escola, formatam a pesquisa de campo.

Deve-se esclarecer, entretanto, que este trabalho é compreendido como uma pesquisa social de cunho qualitativo. Quanto a isto se encontra em Cecília Minayo (2004): “A pesquisa qualitativa trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores, das atitudes.” (MINAYO, 2004, p. 21 e 22). Através da metodologia qualitativa, porém rompendo com a oposição entre qualidade *versus* quantidade, será estabelecida uma relação entre critérios que ajudem a sistematizar e a entender o processo de construção de representação de memória e identidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Uma análise imagética pode revelar a dinâmica social, evidenciando por que a imagem foi feita, para que e por quem. Assim, os temas e roteiros dos curtas poderão ser analisados, catalogados e classificados por período. Filmes feitos no início, talvez não possam ser avaliados e catalogados por terem sido produzidos em formato VHS, antes em disquetes, e serem distribuídos de volta para o próprio aluno, de modo que não poderão ser todos restaurados. Então, o período inicial será analisado com poucos filmes resgatados, pois eles não estão mais disponíveis.

Outro período importante é a existência do *Youtube*, que funciona como um dado para análise, onde os próprios alunos postam e criam arquivos na internet em maior quantidade, o que facilita o acesso e a popularização dos filmes, assim como a facilidade desta pesquisa em levantar os curtas produzidos ao longo dos anos. Algumas eventualidades impedem a produção de curtas como greve e instabilidade administrativa; sendo assim, ocorrem períodos sem produção de filmes. Uma quantidade de filmes arquivados servirá de amostras e, conseqüentemente, serão analisados, catalogados e sistematizados como produção de espaços de investigação informacionais. Como documento esse arquivo tem a importância de referenciar e de entender a necessidade de uma política de salvaguarda e proteção, dos símbolos e dos materiais que evidenciarão a vontade de ter e provocar a construção de uma representação de memória, em um bairro dentro da na Zona Oeste.

A partir dessa materialidade dos filmes, configura-se a monumentalidade assumida, pois a cada ano uma nova remessa pode chegar e se avolumar como em uma coleção. Estes todos serão avaliados como correspondente à produção dos alunos de uma escola técnica na Zona Oeste. Cabe esclarecer que alunos de toda parte do Rio fazem prova em um concurso de seleção para entrarem na escola e, por isso, produzem vários assuntos sobre vários bairros, o que legitima a proposta de discussão desta pesquisa de investigar, em Santa Cruz, a identidade da Zona Oeste.

Assim a visualidade encontrada nos filmes traduz um processo de construção social de memória e identidades. Em uma linguagem figurativa, funcionaria como um “pér” para olhar com distanciamento a forma de organização do ser, do conhecer, do conviver, do fazer da população da Zona Oeste (os quatro¹ pilares propostos pela UNESCO para a educação no séc. XXI). Esta pesquisa pretende criar um simbolismo e desfiar figuras de linguagem, com a pretensão de olhar as imagens, em suas estratégias de adequação, de representação de um tipo de vida, que mesmo com a categoria do outro, serve para chamar atenção para sua vitalidade, como índice de força e símbolo de comunicação.

¹ Essas competências são citadas e objetivadas no planejamento anual da equipe de Artes.

1- ELEMENTOS INICIAIS PARA A COMPREENSÃO DO CAMPO DE ESTUDO

1.1- Memória, Identidade e Cinema

Pode-se afirmar que o cinema formata discursos e ao fazê-lo, permite a constituição de memórias, as quais elaboram identidade que descreve a vida social. Em uma relação entre processos contemporâneos de construção de identidades e de desconstrução de discursos hegemônicos de memória (HALL, 2003, pág. 43), localiza-se especificamente o cinema como tecnologia de produção, reprodução e captura, ao mesmo tempo em discute a lógica de distribuição e circulação da imagem. A imagem torna o cinema promotor de mediação, como toda e qualquer narrativa que tende atribuir sentido e reflexão à existência, pois possui potencial de modelar e fortalecer realidades, tornando-se objeto e informação (RIBEIRO, 2005).

Na verdade a experiência que o cinema nos oferece é a possibilidade de compartilhar experiências, dando acesso a alteridade e ao que é estranho, como uma forma de descortinar realidades, criando novos territórios. Visto sobre uma ótica colonialista, não é interessante, porque o novo assusta e foge ao controle, porque só se sabe ver de uma forma, a que aprendeu. O cinema oferece risco e perigo para grupos homogêneos, porque como um aparelho produtor de repertórios para provocar rupturas e empoderamentos sociais. Ele faz nascer o ritmo e a forma da emoção, que surge do viver em sociedade, como em um *travelling*, reflete aquilo que o circunda (BERGALA, 2008).

A imagem do cinema permite que o espectador viva a realidade de forma instantânea e simultânea. Através dela o espectador pode experimentar algo atemporal, o que é próprio da sociedade contemporânea. Ela aciona um afastamento e cria um princípio de identidade a partir de um mecanismo conhecido como “remetimento” (RIBEIRO, 2005, p. 84), que ocorre durante a percepção do filme. Este disponibiliza ao receptor uma série de narrativas informacionais, que podem fazer surgir certo estranhamento, como também podem colocar um sistema de reflexão e análise sobre o que se estranhou. Arremessando o sujeito a outro ambiente, como também ao seu próprio, ou a outro campo de conhecimento, acionado pela escolha, e pela decisão.

Esta forma de processar por autonomia, de se poder experimentar algo diferente e a alteridade; de fazer seleção, organizar escolhas e decisões, marcam a relação de cinema e informação, e traz à tona a questão de novas subjetividades (RIBEIRO, 2008, p. 77). A

experiência ofertada pelas informações fornece chaves de leituras, (RIBEIRO, 2008, p.85) que diante dos espaços vazios encontrados na proposta da arte cinematográfica, evolui a um processo de identificação, com possível agregação de valor simbólico, que o espectador resolve e preenche, combinando sentidos ou não, realizando atualizações. Um processo que, somente mais tarde, o espectador descobrirá com consciência, em outro em outro tempo. Lembrará do passado dentro de um presente e planejará uma ação futura, o que fará o sujeito elaborar e vivenciar práticas, o nível final de alcance das narrativas informacionais. E é por isso que a imagem não apenas representa, mas sim apresenta informações que desencadeiam uma prática (RIBEIRO, 2005).

Para entender esta combinação é preciso entender o cinema como espaço informacional, onde o sujeito está acionado antropologicamente com o coletivo, porque como espectador expressa o resultado da compreensão da significação, a partir de uma forma de olhar, conforme sua posição de receptor ou produtor frente aos contextos de produção, recepção, e emissão ao qual ele está inserido (RIBEIRO, 2005, p. 65).

Fundamental é entender que o nascimento do sujeito moderno faz surgir essa visão da subjetividade, “um ser perfeitamente capaz de soberania, da racionalidade e da coerência na sua conduta, livre para realizar suas escolhas na vida” (BERINO, 2008, p. 62). Este autor destaca também que a identidade nacional era um construto importante, pois promovia o sentimento de pertencimento ante a participação no coletivo. Em uma nova categoria de flexibilidade, o reconhecimento da diferença é uma forma de atribuição de lugar no mundo, e garantia de espaço para a diversidade. Esta é uma discussão cada vez mais comum em práticas e imaginários em todo mundo, frutos da globalização, que cria uma interseção como espaço para a alteridade. Ele explica que a identidade passa a ser decidida, criada e refeita por agenciamentos múltiplos produzidos pela história, pelo pertencimento, pelo contato, pela educação, pela mídia, pela indústria, ou pelo consumo. O que forma uma mistura, um hibridismo, negando a suposta identidade terminal do corpo, a um problema da globalização (BERINO, 2008).

Literalmente como espectador, o sujeito é obrigado a manipular o olhar de um ângulo ao outro e até mesmo no tempo imaginário. Esse indivíduo vai descobrir o cinema como um objeto manipulável e não natural com uma aura intocável, que induz o espectador a admitir o específico como geral e tornar-se um emblema de verdades, correndo o risco de estereotipar e deturpar, como a escolha perigosa pelo fundamentalismo. Com as formatações das informações ante as percepções tensas ora homogeneizadoras e ordenadoras, ora dispersa e fugaz da modernidade, e com a passagem de um sujeito cidadão para um sujeito consumidor

(antes consumidor de produtos culturais), configura-se agora um sujeito usuários de signos e de informação (RIBEIRO, 2008, p.114).

Esta última está acionada por uma lógica de produção e de consumo, como também uma estratégia política e militar que funciona como forma de assegurar hegemonia e interesses. BERINO (2008) fala dessa correspondência instantânea da informação nos dias de hoje, como processo de valorização do espaço, que em uma convergência de momento pode sugerir a existência de um fundamentalismo. Assim ele busca em Milton Santos o entendimento sobre a unicidade do tempo, cujo efeito permite que o indivíduo obtenha o conhecimento sobre o outro, e torna-se apto a entender o ser e o estar no mundo ao mesmo tempo, conforme uma determinada lógica, sob uma assimetria de poder e com critérios éticos pode promover a solidariedade do acontecer.

Surge dessa relação uma preocupação com os novos processos de comunicação em relação ao processo de recepção, onde muitos fatores entram em diálogo, inclusive a questão da audiência, que como fragmentos ou amostras significativas, pode ser observada e associada como complemento da informação. Tais fragmentos servem de dados, e são moldados assimilados no relato unificador, que é a cultura urbana como se fosse um assentamento humano, e fazem parte de um repertório particular de bens materiais e simbólicos, e denunciam muitas vezes indivíduos mundialmente ligados, no lugar de indivíduos locais. O que ainda sobre a ótica de Berino (2008), sugere-se uma verticalidade organizacional do espaço, onde uma relação de dependência é instaurada sobre a lógica do consumo mundial, com um ponto de referencia, fazendo sofrer a perda das solidariedades locais. Como alternativa a caminhos estreitamente mundializados, pensa-se na construção de política de lugar relacionando-se com redes de sociabilidades, que funcionam como pontos de encontros, de trocas e de laços para criar circunstâncias de identidades para as cidades vicejarem suas memórias como potenciais de formatação e constituição de poder dos sujeitos e de suas identidades coletivas.

Quando em proposta de uma ação, o sujeito torna-se um espectador que vivencia sua própria emoção, aprendendo a interagir com as questões da vida contemporânea. Assim o papel do “sujeito-criador” (BERGALA, 2008, p.65) é percebido como sinônimo de autonomia porque realiza uma série de operações, tais como eleição, disposição e ataque, as quais respondem às expectativas de sua subjetividade, que pode ser expandida para revelar sensibilidades. Na verdade ele assume o papel de narrador, que funciona como uma estratégia comunicativa sobre os espaços de produção e apropriação. Ora como consumidor de bens simbólicos ou como proprietário dos bens materiais, como o narrador intercambiar,

compartilhar experiências, ter acesso ao imaginário coletivo e aos elementos da memória de diversos grupos, inclusive produzindo e reproduzindo a lógica de inserção das formas clássicas exibidas pela mídia, e “este inscreve-se não somente no espaço das linguagens artísticas, na esfera do espaço econômico, mas também no campo de comunicação de massa” (RIBEIRO, 2005, p.185).

Esse sujeito-espectador passa a sujeito-receptor trazendo a forma de olhar contemporâneo, que não se prende às aparências, mas sim como bom espectador precisa de uma aprendizagem sobre as formas visuais oferecidas pela publicidade, pela cinematografia, e por outras mídias que o eleva a ser conhecedor de uma leitura narrativa. Eleva também o cinema a ser estudado como ciência, pois exigir do receptor um conhecimento prévio das impressões visuais. O filme torna-se um espaço de conjugação de narrativas, possui uma “estética da simultaneidade”, (RIBEIRO 2008, p.77) onde o receptor sob o efeito do esquecimento de sua própria lógica interior e comum, é veiculado por um tempo e por um movimento de uma nova ordem de encadeamento de imagem, por meio de montagem e colagem, em um tempo em movimento, que se pode viver em qualquer tempo ou época, como em um movimento catártico (RIBEIRO, 2008, p.114). O sujeito pode manipular uma ordem, atravessar a própria informação das imagens, fazendo surgir novos sujeitos a partir da informação e da narrativa. A memória é um dispositivo que funciona como depósito e repertório para a cultura. E o cinema surge como o articulador do local, nacional e global, e dos movimentos identitários sobre as diferenças, porque se pressupõem maior comunicação entre os grupos e as culturas, onde a necessidade de pertencimento confunde-se com a informação de segurança, importante para a formação de comunidades, e suscetível a forma de fundamentalismo.

Nesta conjectura, por estarem cinema e informação ao mesmo tempo, o campo de visão sofre alterações. É estendido no tempo e no espaço, onde a visibilidade adquirida é o resultado do campo de visão do espaço, do tempo e da circunstância, ou seja, origina-se uma forma de mistura caleidoscópica do tempo, imagem e movimento, o que promove a formação identitária, e seus formatos de enunciação, de marcas e de rastros. Cria-se também um espaço de cultura visiva, um lugar dentro do filme para a interpretação e para a singularidade, um repertório de representações e de representatividades (RIBEIRO, 2008).

O surgimento de um novo sujeito atento é configurado, porque um novo regime começa a instituir um novo receptor, é uma nova lógica para se pensar o filme. Como em um banco de dados, o filme armazena informações cujas leituras feitas pelos sujeitos-receptores são acionadas pela conjugação da narrativa com o cinema e a informação. Os meios de

comunicação mudam a maneira como o indivíduo se relaciona com eles próprios e com os outros, desse processo de mediação entre sujeitos e tecnologia, origina-se o domínio técnico como definidor das relações dos saberes, dos fazeres, das instituições, dos mitos, dos rumores, da teatralidade e da retórica, onde interagem, compartilham, como a tecnologia como extensão das relações sociais no tempo e no espaço. Esta é a conjugação é uma condição do tempo histórico ao qual o homem está condicionado na contemporaneidade: Lidar com o surgimento de novos sujeitos, que em busca de inserção, podem se articular com apropriação de ferramentas políticas, a partir de micro-relações existentes para se legitimar narrativamente.

Assim relaciona-se cinema, identidade e memória com cinema, informação e narrativa. Ribeiro (2005, *apud* NEVES, 1993) observa os níveis de leituras, e o alcance de suas narrativas para se entender, a trajetória interna e externa do filme, e compor o espaço de práticas informacionais:

1. Nível Cognitivo- Trata-se das leituras de significação ocasionadas pela informação agindo nas estruturas mentais na forma de aquisição, estocagem, processamento e uso da informação.
2. Nível simbólico - Explicitação dos discursos. A informação acionando a produção de novos sentidos e novos discursos através de classificações, temáticas das informações originais e referências.
3. Níveis sócio-expressivos - A informação produzindo chaves de leitura a partir da identificação criada no sujeito que agrega valor simbólico à realidade, preenchendo espaços vazios e realizando intervenções como práticas sociais.

A formação de uma cultura cinematográfica e imagética permite a elaboração simultânea de memórias individuais e coletivas; além de promover uma trajetória, com rastros possíveis de serem percebidos, promovendo um consumo icônico, que pode gerar significação e ressignificação pelo espectador através da apropriação, recepção, reelaboração e transferência de informação. Estas quando estocada, controlada e disseminada pelos lugares de memória (RIBEIRO, 2005, p. 201) passam a manter os significados das coisas para que possam ser lembradas narrativamente. Por isso a preocupação com a origem e como os constructos de informação pode interagir para a formação do pensamento, para atender e servir às estratégias de consumo icônico.

O que se tentou até agora foi construir o conceito de como o sujeito torna-se capaz de se fazer representante de seu próprio movimento social, onde ele pode se apropriar, e ser apropriado, ou reapropriado pelo capital modelador que é o próprio sistema: ora fornecido e

constituído pela indústria cultural, que incentiva de muitas formas a experimentação da realidade em detrimento ao apelo existencial da arte e da cultura, incentivada e promovida por uma sociedade de consumo e do espetáculo; ora por um conjunto de prática política e pedagógica que permita que ele próprio construa reflexões sobre seus processos de construção de subjetividade e de identidade.

Diante do que foi desenvolvido até agora na formação de novos sujeitos e na formatação de identidades e práticas sociais, pode-se pensar em processos de empoderamentos, em que o cinema deve ser visto como o conjugador de um sistema simbólico, porque como instrumento de comunicação e de conhecimento oferece um poder estruturante porque é estruturado, ou seja, recorre a uma série de signos que já estão presentes nos sujeitos, que em processos de internalização exterior e exteriorização de interior, tornam possível um consenso acerca do sentido social, na medida em que formatam a lógica das ações que acontecerem, porque legitimam uma realidade e uma prática social (BOURDIEU, 2003). Define-se aqui uma relação entre os que exercem o poder e os que estão sujeitos, no campo de produção e de reprodução, subordinado e legitimado a outras formas de poderes, relacionados com interesses das classes dominantes. Estas utilizam distinções que servem para criar uma subcultura, que é também legitimada com certa distancia da cultura dominante, o que fornece elementos para esta pesquisa poder pensar as questões de subalternidades. Na verdade, a luta simbólica é pela imposição ou legitimação da dominação do mundo que ocorre conforme o interesse social, a isso inclui trazer à tona aquilo que não é reconhecível.

Por essa via é bastante fácil perceber o problema que se encontra nas narrativas, onde a oferta de um relato de uma realidade é estabelecido como norma, subjugando um outro, determinando as margens como um centro de silêncio e um silenciado. Essa relação de força faz pensar nas memórias das minorias que dependem de três tipos de descolonização: a global (acesso à consciência histórica e à recuperação através da lembrança), a descolonização interna de minorias sexuais, sociais, religiosa e as provinciais (uma forma de conseguir singularidade), e a descolonização ideológica (fim dos regimes totalitários), as quais defendem e dependem de um conjunto de sistemas simbólicos e práticas sociais (NORA, 2000, p. 03).

Constata-se também um quadro de “especialização flexível” (RIBEIRO, 2005, e SENNET 1999) onde os sujeitos modernos se encontram organizados e disponibilizados por uma ordem de uma lógica sócio-econômica determinadora de demandas, que segmentam a forma de renovação do conhecimento, separando a ordem dos fazeres e a ordem dos saberes, como também por uma ordem de consumo, tal qual sociedade do espetáculo requer.

Quanto a isso RIBEIRO (2005) afirma que a demanda informacional visa atender às necessidades básicas para religação desse homem fragmentado pela informação, produzindo uma síntese, um condicionamento próprio da cultura contemporânea atual. A massa sendo oprimida pela produção da informação ou pela indústria cultural busca o mecanismo da apropriação do comum. Como metáfora de poder, torna visível o despercebido, e o percebido, o complexo, aparece como simples, em uma capacidade de descontextualizar e de se apropriar do tempo e do espaço. Ao mesmo tempo, afirma RIBEIRO (2005, p. 69), “existe uma elite que desfruta de informações específicas para fins lucrativos, reflexivos e para atos promocionais”, o que é determinante para a posição do emissor como produtor-emissor de novas configurações simbólicas de realidades.

As configurações simbólicas funcionam como instrumento de integração, ao qual oferecem sentido de pertencimentos coletivos e individuais, o que também pode vir a constituir uma força, pelo fato de estar autorizado a falar por grupo, por uma instituição, ou por um bairro (BORDIEU, 2003). Essa autorização do falar está condicionada, e imbricada ao discurso hegemônico, porque nenhum ato de resistência do sujeito subalterno pode ser fora de uma legitimidade, a fim de que sua voz possa ser escutada; porque também não se pode falar por ele, já que seria uma forma de reprodução de estrutura, mantendo o subalterno silenciado. Cabe aqui, assim como Spivak (2010) faz em sua obra, explicar a utilização do termo subalterno, o qual “refere-se às camadas mais baixas das sociedades constituídas, pelos modos específicos de exclusão de mercado, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12). Como também cabe entender que é uma forma de apreensão e identificação de se relacionar na sociedade contemporânea.

Interage-se aqui com a memória como uma construção social, individual e coletiva, por ser ela uma “memória individual não é possível sem instrumentos como palavras e ideias, os quais não são inventados pelo o indivíduo, mas tomados pelo seu meio” (HALBWACHS, 2004, p. 54). Estão acompanhados de associações de elementos que descrevam uma realidade, constituindo e instituindo uma identidade, por isso mesmo ela é seletiva e é justificada pelo sentimento de pertencimento, que é um elemento importante para a construção do sujeito, da comunidade ou do grupo em questão (SANTOS, 1998). Uma *Collage* de imagens de representações coletivas antecipa-se ao indivíduo, explica Halbwachs (2004), porque à medida que a lembrança de um passado ocorre, uma série de imagens em fragmentos e de um conhecimento acumulado do passado, aparecem com uma localização específica no tempo e no espaço.

Configura-se aqui a autonomia e a soberania dos atores sociais, articuladas pelo caráter social da memória e pelo processo de construção das imagens adquiridas pelas representações sociais e pela convivência em quadros sociais (enquadramentos). Precisa-se entender o fluxo e o movimento da memória para também entender os limites dela enquanto construtora de identidade. Da mesma forma que há uma distância entre a imagem lembrada e a vivida, as identidades que são construídas mantêm distância com as experiências vividas, o que sugere ser a nova autonomia das identidades dependente de questões que extrapolam a própria reflexão do ator social, como a questão do individualismo e a razão estratégica (SANTOS, 1998).

Assim, é interessante pensar na linguagem do cinema para abordar o filme como um objeto informacional e “polirrepresentacional” (RIBEIRO, 2005, p. 16), isto quer dizer que, agregar outros formatos visuais e sonoros para a composição da narrativa, deve ser considerado como uma unidade de documentário complexa, onde esses elementos estão integrados à representação fílmica como documentos de manifestação sonora e visual. E o filme como documentário institucional ou como fonte de testemunho é um potencial histórico, administrativo e científico.

A forma visual como acontece (enquadramentos e planos, que propõem tempo, espaço, luz, cor, som, configurações para significações) informam um movimento seletivo e disputado de valores para quem o realize; é na verdade uma construção visual, estética e política da realidade por um autor que quer reconstruir a realidade conforme a lógica da montagem do roteiro. Este oferece informações para o receptor apropriar, experimentar, elaborar informações em discursos que abordam o tema, e que permitem considerar o uso do filme como objeto de cultura, e um espaço de significações simbólicas; que em um movimento de interpretação pode ser agrupados por temas, coleções ou territórios.

Esses temas na verdade são traduções por uma ordem sistêmica, que categorizam os elementos advindos de significações produzidas por receptores que podem revelar as regras de valores, crenças, desejos e sentimentos. Os temas são sustentados por elementos imagéticos que podem indiciar um rompimento ou não com a tradição, mas que em determinado momento vão se justapor em forma de negociação para compor um lócus de narrativas informacionais. E estas por sua vez também funcionam como espaços de construção de vivências e de temporalidades diferenciadas que abarcam tensões diárias e de ideias fragmentadas, soltas em uma nova configuração (RIBEIRO, 2005).

Formatado como linguagem, o cinema é uma boa oportunidade de reflexão sobre questões de identidades e de subjetividades, porque produz marcas de pertencimento, e como

uma estância simbólica forte pode servir de “*bóia de salvação*” como explica BERGALA (2008, p. 13) para transformar e aproximar as ideias e as convicções em realidades, promovendo uma herança cultural às gerações futuras a partir de um acionamento das gerações presentes e atuais. A importância desse autor é para a configuração de uma prática com cinema que foi acionada de forma pedagógica, a qual se observa uma adesão personalizada por um registro de fala de identidade como autonomia, e por uma busca de se experimentar o poder de se fazer ouvir e falar, e na verdade, narrar. Configura-se assim a importância do CURTA ETESC como memória coletiva, como representante e fomentador de identidade para a Zona Oeste.

Este autor levanta uma forma artística de encarar o filme como um produto, como uma marca final de um processo criativo, e não somente como um objeto manipulador, para ele o cinema é arte, porque faz “aprender a tornar-se um espectador que vivencie as emoções da própria criação” (BERGALA, 2008, p. 34). Em Ribeiro (2005), entende-se que o autor possa referir-se à condição livre dos artistas e dos consumidores que impessoalmente são inseparáveis. E historicamente encontram-se associado à autonomia de um círculo de produção, de circulação e de consumo de bens simbólicos, em relação de poder, de busca de legitimidade como cidadão, como aqueles que detêm a informação como mercadoria.

Bergala (2008, p.33,38) chama atenção para a forma “*linguageira*” de como o cinema pode ser abordado pedagogicamente, como um vetor de um código ou de ideologia, ou ainda como uma leitura feita por um profissional, um especialista. Desta forma apresenta “a hipótese-cinema” (BERGALA, 2008, p.33) como uma forma de pedagogia centrada na criação, como um encontro com o cinema, que servirá de norte para esta pesquisa, porque fornece uma teoria para uma experiência com cinema, justamente por se inter-relacionar com os três conceitos abordados neste capítulo, e servir de suporte de observação da prática de cinema, como um estudo de caso que é a proposta desta pesquisa.

“A sorte do cinema é suscitar espontaneamente... curiosidade e desejo...” (BERGALA, 2008, p.92), o que facilita bastante a sua utilização como forma de pedagogia da arte. A forma A.C.F - Articulação e combinação de fragmentos, permite armazenar um grande número de imagens e sons, e programar séries múltiplas de formas de associar conceitos e reflexões em relação ao que se pensa e sente (BERGALA, 2008, p.116), permitindo pensar o cinema e os pensamentos que formam um mecanismo de empoderamento. Assim o autor liberta a função de uma abordagem crítica de leitura dos filmes com os alunos, e a intenção de dominar uma gramática de imagens, como um profissional especializado. Propõe uma vocação de passador de filmes para aproximar o receptor ao cinema por uma chave de singularidades, até a

passagem ao ato de criação. Tornando o cinema e o filme uma marca e um gesto de ação que produz uma série de arquivos, ou seja, de memórias.

O encontro com o filme ocorre a partir do desejo de esclarecer e entender o mundo e, assim, alargar o contexto em que vivem, porque o cinema veicula representações e por ser analógico ao sonho, adéqua-se como expressão do imaginário urbano, lapida e conforma a este. Coloca no presente elementos do passado, dispondo-os na memória como um repertório cultural e como um dispositivo de testemunho e de documento. A partir do filme provoca-se uma relação de desejo, interesses e subjetividades, ou seja, identidades; e finalmente permite localizar um espaço de mecanismo de comunicação simbólica e de fala para grupos sociais dentro de uma comunidade e uma instituição. Como já foi evidenciado o próprio cinema, como objeto, é uma arte que desafia e não se submete a uma homogeneização, “é arte que resiste” (BERGALA, 2008 p. 68 e 69), porque em uma estética de simultaneidade oferece chaves de interpretação para reflexão sobre o antigo, podendo instituir o novo, com sentido próprio de esperança e da transformação utópica.

BERGALA (2008) ainda preocupa-se com o processo de recepção e o nomeia, e o narra como uma busca ao segredo decifrável, um momento que começa já na infância ou na adolescência, na certeza da espera enigmática pelo filme por seu espectador, certo que terá as suas curiosidades e expectativas elaboradas, como testemunhos visuais de um desejo de se saber, como forma de descoberta. Como se cada filme fizesse uma proposta a cada espectador de viver uma experiência particular, porém coletiva, por ser compartilhada junto com outros espectadores. A memória do espectador é o sujeito da experiência, e o filme funciona como uma memória em formação, uma memória individual que organiza uma série de interpretação e as expectativas do espectador.

Assim Bergala (2008, p. 60) identifica e descreve o processo de formação de uma “reserva” (um como ponto de partida e outro porque afasta ou atrai interesse) de filmes que irá compor o imaginário, os corpos, e as necessidades de esclarecimentos que vão aparecendo ao longo e durante a vida toda, que vai sendo narrada e composta, conforme o encontro e a forma como o filme pode tocar, sensibilizar e fornecer sentidos. “Porque cinema... torna imediatamente sensível, visível e audível esse significante, e seu modo de circulação e transmissão” (BERGALA, 2008, p.83). Este é um processo mais individual do que coletivo, de difícil aferição ou controle, mas que atua lentamente e inconscientemente, fornecendo um laço de memória, um recheio para aquisição e produção de um conhecimento. Como narrativa esses filmes potencializam o ato comunicativo e o coloca em situação privilegiada em relação

aos outros, por oferecer informação, que pode reduzir a ação, gerando continuidade e temporalidade.

A narrativa do cinema intercambia conhecimento como experiências, cujo foco é o sujeito. Nesta relação evoluímos do sujeito a sujeito (de pessoa para pessoa) para sujeito - objeto – sujeito (pessoa – veículo de comunicação – outra pessoa), o que sinaliza que também se perde o elo de toque, de vínculos como instâncias narrativas, daí o alerta que a possível perda do espaço para escutar e se colocar no lugar do personagem, significaria a perda da aprendizagem. Todavia os espaços intermediados pelos meios de comunicação podem servir como lugar de treino e ajustamento do indivíduo. (RIBEIRO, 2005, 168)

Enquanto arte, o cinema tem o mesmo princípio do fazer artístico, não se ensina, encontra-se, experimenta-se, transmite-se por vias de um discurso a expressão da emoção, da liberdade de saborear a própria criação. Isto é o que acredita Bergala (2008), o espectador de cinema deve ser levado a descobrir-se no filme como em um processo de criação própria, como vivência, tornando-se uma exigência e um desafio, que de acordo com o autor facilita pensar o objeto desta pesquisa como um veículo e canal de empoderamento, de provocação de reflexão sobre os níveis de descolonização e de emancipação global, interna e ideológica, o que causa a reflexão sobre o currículo escolar e sua libertação para o que se elaborar e o que se aprender.

O cinema como escolha individual pode fornecer uma série de imagens que permite a elaboração de um filme autobiográfico mental, num imaginário composto de representações em formato de memória que funcionariam como uma vida de cinema, uma outra vida apropriada, montada e organizada a partir de interesses, desejos e subjetividades por meio de visualidades proposta pelos filmes, que funcionam não só como ponto de partida para representações, que sugerem aceitação, autonomia ou resistência, como também para se observar os aspectos, os fenômenos culturais da vida em sociedade, os quais são a memória, o lugar para guardar o que dela não se quer perder ou esquecer.

Para Bergala (2008) as verdadeiras travas e as verdadeiras resistências estão na ordem simbólica porque causam a formação de uma nova sensibilidade, e transformações nas mentalidades, que mais cedo ou mais tarde podem acontecer, defendendo a ordem do dia, questionando o pragmatismo enrijecido e excessivo, criando poros de respiração e reflexão do sistema circundante, para as questões de alteridades e desigualdades: Diferenças em busca de uma voz, de uma imagem, de um sentido em forma de representação que provoque uma nova forma de intuição, uma nova hipótese de formação e conformação da sociedade.

Nesse conjunto teórico a identidade é a percepção social que se tem do campo em que se está inserido, é “ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, alguma coisa desde sempre começada” (NORA, 1993, p.07), nem o colonizado ou colonizador, mas aventura acelerada pela globalização, que está aí organizando as vidas cotidianas, determinando o ser híbrido que permeia por valores diferenciados. Desta forma existe uma difícil tarefa em tornar o sujeito subalterno que possui em seu itinerário uma série de mecanismo e a ausência de um objeto intelectual capaz, ser seduzido a uma fala própria, autônoma e, por si mesmo, como um representante. Eis o problema da representação, porque mesmo o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo. Como o subalterno pode falar? Tornar-se vocal e visível com um mecanismo livre de um planejamento de descontinuidade do imperialismo e alcançar uma forma de “consciência pura”². (SPIVAK, 2010, p. 62).

A concretude deste fato é observada na passagem do cinema analógico para o cinema digital, e, como consequência, a disposição dos filmes em DVD, que torna possível ao espectador escolher o fragmento, o pedaço do filme de acordo com seu desejo, sua vontade, fornecendo a voz e a imagem desta para outro espectador, com autonomia para marcar, copiar e colar, organizar a edição, que pode articular filmes e fragmentos em um roteiro de criação. Spivak (2010, p. 27) destaca que “nunca desejamos o que vai contra nossos interesses, porque o interesse sempre segue e se encontra onde o desejo está localizado”. Surge então o uso pessoal do filme, mais acessível e mais barato, que serviria à diversidade de fins, inclusive o de provocar uma expressão pessoal e coletiva. Sobre articular combinar fragmentos pensa-se “Já não é o discurso que detém o saber, mas em que pensamento surge da simples observação dessas relações múltiplas e da própria circulação.” (BERGALA, p.114, 2008).

Busca-se em Le Goff (2003) uma correlação onde memória e identidade se confundam por ter como base o ser e o perceber do indivíduo, em um âmbito social em relação ao seu tempo-espaço. As diferentes épocas e sociedades criaram suas técnicas mnemotécnicas, até porque a memória humana é instável e maleável. A função social do ato mnemônico é a comunicação, que quando não ocorre em seus aspectos biológicos ou psicológicos é resultado de uma atividade de organização, de um sistema dinâmico que se apóia em uma linguagem pra cumprir com essa função. Armazenam informações, narram, desenvolvem uma linguagem própria, esmeram hábito e cuidado. A memória artificial a qual se vive está atrelada ao

² Ocorre uma mistura de significantes de ideologias, que interferem na constituição do sujeito colonial como o outro, que a autora se propõe a explicar, onde localiza elementos ideológicos que fazem parte do processo imperialista de leitura das narrativas.

desenvolvimento tecnológico contemporâneo, que facilitou a formação de arquivos, documentos e monumentos por sua estabilidade e evocação ilimitada e em expansão. E esta possibilitou a transformação do cinema em uma linguagem acessível, como um meio, e exercer a liberdade individual, não apenas como um saber metódico, como uma reserva de mercado, mas como um desafio de experimentar e representar o encontro com o risco e com a alteridade, conforme um sistema de acomodação, de gosto e de sensibilidade. Provocando também uma acumulação e um estoque de materiais como informação, que precisa de especialistas e de uma tecnologia para serem discutidas as lógicas de distribuição e de circulação destes.

O cinema assume em seus gêneros, o papel de ser guardião, como homens-memórias, é responsável pela coesão social do grupo que está tratando, representando, narrando, e reconstruindo uma História. O filme passa a ser colecionado pelo seu valor documental, e o cinema um lugar privilegiado, uma forma de garantir aos seus semelhantes a inclusão em uma lógica de representação de massa ou de afirmação pessoal em uma sociedade, com um direcionamento comercial ou artístico. A rapidez e a fidelidade que ofertam credibilidade quanto ao efeito real da imagem, substituem a lentidão e a subjetividade do documentarista, onde tudo que era legível passa a ser visível, ofertando também uma imparcialidade daquele que organiza em uma versão de roteiro.

O poder de experimentar o pedaço do filme traz um fetiche de consumo e provoca outra relação com a forma de apropriação de todo o filme, fundando uma práxis que leva às massas a ficarem mais próximas das narrativas por sua capacidade de reprodutibilidade. Não mais sob o domínio do cinema, o filme ganha um espaço junto às livrarias, às bancas de jornal, a um outro mercado de circulação e de produção, onde a força de mercado, objetiva e presente, torna-se clara e evidente, e o cinema se torna uma referência pedagógica, porque permite que o sujeito construa uma narrativa daquilo que os olhos não podem ver, por não estar ao alcance, é indizível. Entre a lógica e o poder de sedução do filme está o sujeito leitor, que interage conforme sua reflexão, e em condição de observação e atenção que o faz pensar, exercer sua escolha, com liberdade, identidade, em uma forma de apropriação, não hierárquica e por vias rizomáticas. A articulação e combinação de fragmentos, os “pedaços de memória”, produzem todo tipo de relação analítica, poética, de conteúdo e de forma, que mediada pelo sentido, e pela emoção contribuem para combinar e condensar imagens na memória como em um mapa visual, torna possível ver de novo, até o que não foi filmado. O próprio *make off* é um dado importante para o autor, por oferecer as condições objetivas reais, e a filmagem uma possível simulação, pré-moldada e argumentada (BERGALA, 2008).

Em Le Goff (2003), pensa-se que o estudo dos lugares de memória é também um interesse para desenvolver a História da Memória, pois se percebe o cinema em um campo próprio, cinematográfico que inclui aspectos topográficos (arquivos, bibliotecas e museus), monumentais, (seus prédios, palácios, suas arquiteturas), simbólicos (comemorações, aniversários, atrizes, personalidades) e funcionais (manuais, autobiografias, associações). E em outro campo, as imagens, que provocam o verdadeiro lugar de memória; a lembrança, que congela o novo e faz o antigo e o velho acionarem-se com o novo, de maneira dialética funcionam como “conectores de espaço-tempo”, que funcionam como o tempo vivido e o tempo universalmente configurado. É um recurso para estabelecer uma ordem e uma organização de interação ilimitada e autônoma, através da qual torna possível descortinar quem são os verdadeiros sujeitos formadores de história, de memória e do esquecimento, através do silêncio, do apagamento ou da dispersão que organiza arquivos para usar a memória como estratégia de afirmação, reflexão e empoderamento. Assim serve ao cinema como objeto de pesquisas históricas, culturais e sociológicas, que podem ser rastreadas por uma perspectiva informacional para despertar sentimentos de identidades e pertencimento que tramam uma visualidade em processos de memórias e histórias, coletivas e individuais.

Desta forma, o cinema assume um papel de inventariar a imagem de mundos em pequenas ou grandes instâncias, como se fosse uma atividade de documentação, servindo de recurso para construção e preservação de identidades coletivas, individuais, constituindo acervos institucionais e individuais em prol de uma identidade social, de uma metáfora de poder. Nora (2009) afirma ser o lugar da memória uma noção abstrata, puramente simbólica, destinada a refletir a dimensão dos seus objetos que podem ser materiais ou imateriais, e que ajudam a entender a natureza das identidades, como em uma aventura de descobrir a si mesmo, em um mundo em que não se vive espontaneamente, que contém o segredo e o estímulo para descobertas de identidades. Portanto, se a História promove o conhecimento é a memória que oferta o significado.

A configuração coletiva de memória implica na transformação do lugar dos indivíduos em sociedade, pois é daí que surge a emergência de se viver com uma identidade, uma forma de dever, de se tornar o que seja, em uma nova economia e dinâmica social, onde a busca pela autenticidade das identidades oferece um risco de se torna uma forma de reclusão e de exclusão de outros, como em um ato tirânico, violento e com rupturas, porque o direito de lembrar é também um dever e um desafio à história democrática, do cidadão-espectador.

O espectador³ também é o guardião do filme, porque sua memória evoca o próprio passado, onde tempo e espaço são construções com o mundo, e a sua memória o transforma em sujeito da experiência em um movimento interior de ser, e um exterior de se ver. Uma série de interpretações e expectativas do receptor e espectador são organizadas no filme, como uma memória individual, que oferece uma localização virtual, em uma construção virtual que definem o mundo e sua percepção de mundo. Porque, como narrativa, o cinema potencializa a representação e intercambia experiências, elabora a informação para inserir o sujeito na pluralidade do tempo e da informação no espaço da comunicação, através de um outro tempo, o tempo da narração, um tempo como lembrança.

Portanto, o filme funciona como uma memória em formação, onde forças se encontram para fazer história do filme e o filme como história, as quais descrevem uma pragmática do cinema e uma pragmática do filme, ambos apoiados no processo de recepção, essenciais a própria existência deste objeto, que intermediados por uma indústria cultural, em uma lógica de política de mercado atende também às demandas de representações por parte do público e de seus representantes.

Ao gostar de um filme, o sujeito insere-se em um grupo social, assim como o nome, o retrato, as digitais, o filme passa a ser signo de identidade. Mas com uma singularidade específica e própria da arte de se fazer e experimentar o que é o cinema, e a ideia de funcionar como uma porta aberta para alteridade, que antecipa os possíveis estranhamentos ante a diferença e ante as diversidades, através do ato de compartilhar as experiências, os desejos e os significados. Por isso mesmo a proposta de Bergala (2008) se encaixa, enquanto embasamento teórico, àquilo que seria evitar uma presença do cinema em uma instituição de forma tradicional e conteudista, e o professor como um passador de filmes quando designado a formatar o encontro; uma forma de preparação e organização de uma lista de filmes permitidos e adequados a serem tratados pela instituição, que tem a função de apresentar o mundo dominado, organizado e sob o controle ou sobre a forma rígida de um roteiro.

O autor afirma ser esta a trajetória normal de uma instituição: amortizar, normatizar e absorver o risco que representa o encontro com o novo, com o diferente, com o singular de cada um. Citando Godard, Bergala (2008) justifica a importância da arte e do cinema, enquanto elemento perturbador e fomentador de encontros dentro de uma instituição: “existe regra, existia a exceção. Existe a cultura, que é a regra, e existe a exceção que é a arte.” (2008, pág. 30). Pasoline delimita esta questão, enquanto forma de abordagem do cinema, para

³ A memória do espectador funciona como fonte e suporte, além do próprio filme de memória, já que a cada novo ano, novos alunos entram e os que produziram saem da escola, com as vivências e as lembranças.

constatar que a preocupação de analisar o modo como o cinema apresenta, afasta e não permite ver o mundo que o cinema apresenta. Assim, Bergala (2008, p.39) afirma que “o linguagismo amputa o cinema de uma das outras artes, a de “representar a realidade através da realidade.” Ele propõe um filme como um produtor de sentidos, um meio de transformar as ideias e convicções em realidade, como uma forma de reduzir a desigualdade, trabalhar a sensibilidade e o espírito crítico.

Cinema só tem sentido em função dos espectadores, e o surgimento da ideia de públicos organizados para promover a produção independente de um eixo comercial é importante. A possibilidade de o filme apreender a realidade e ser possível de copiá-la, e reproduzi-la, fez do cinema uma arte com força de dominação ideológica e comercial, portanto, interesses exclusivos para determinados grupos. A existência do cineclubismo como potencial de cinema surgiu na França com um enfoque em promover o espírito crítico e a resposta ideológica através da análise da linguagem dos filmes, não só para fazer o cinema ir além da questão do entretenimento, mas para ser tratado como um aparato pedagógico e vocacionado aos gostos sociais e utópicos. BERGALA (2008), preocupado com a forma de transmissão, afirma ser inocente a forma de se trabalhar com os jovens nas escolas ao ignorar a força da mídia, e os apelos sonoros, midiáticos e imagéticos do ambiente de uma forma geral.

Canalizando esses aspectos à memória social percebe-se que ela é construída pelo autor do filme, quando suas aspirações ideológicas vão além daquelas ditadas pelo mercado, podendo se tornar uma ferramenta de ação política, de erudição ou de encorajamento de uma perspectiva mais ambiciosa para dar conta de um processo de transmissão, como ocorre com os cineclubes e os cinemas de autores que buscam sua singularidade e espaço, refletindo um gosto que depende da questão singular de cada um, que pode provocar clivagens sociais e desclassificação por uma diferença de gosto, de uma escolha daquilo que não pertença ao universo social em questão, e como também toda divergência de gosto que fere profundamente o amor - próprio daquele que foi rejeitado. Explica Bernadet:

Estes cinemas divergentes política ou esteticamente do cinema dominante foram sistematicamente esmagados. Quer pelo comércio cinematográfico que não abria suas portas a outras modalidades de cinema que não a do sistema, quer pela repressão política e policial. (BERNADET , 1980, p. 60)

A separação entre filmes bons e maus torna-se desnecessárias, segundo Bergala (2008), porque a memória inconsciente, que não liga para julgamento de valor absorve os dois, tanto o bom quanto o ruim, configura-se aqui, porque o filme apresenta perigo para

alguns, que teimam em classificar o produto como mau ou bom. No entanto, pode vir a ser um potencial instrumento e vetor de ideologia, como também um semeador de uma aprendizagem e de um diálogo com o que é o ato de gostar, que na própria condição que define a vida, vai muito mais além do ato de já saber o que vai dar certo, ou reproduzir aquilo que funciona, sem o exercício de apropriação das ideias, do objeto cinema como articulador dessas ideias, e sem o questionamento daquilo que se quer vivenciar ou transmitir. Portanto, este autor ensina que o filme ao ser tratado como cultura e arte pode representar um benefício aos referenciais simbólicos para os pensamentos e as emoções. E, por que não para a memória e para as identidades?

O estudo do cinema, como objeto de identidade e memória, configura uma reflexão entre comunicação e espaço existente na cidade contemporânea, e as questões pertinentes aos processos de mediações culturais e históricas que se relacionam. Torna-se uma forma de entender a dimensão das sociedades complexas, nas subjetividades fragmentadas e na tensão em práticas e experiências de afirmação de cidadania. Para isso, cruzam-se informações da geografia cultural, da antropologia e da sociologia, com um desejo de contribuição com as teorias que venham a esclarecer a memória, seu lugar, e suas abrangências.

Esta forma lenta e desacelerada de abordar as implicações do cinema é uma forma de oferecer entendimento a esse estudo, como um meio de se descolar das formas midiáticas de se referir a cinema. Recupera-se o tempo histórico como monumento e documento, e se fornece um contexto de cotidiano que permite avaliar, tirar conclusões para um futuro de prática de identificação, de produção de sentidos, de afirmação, de construção de identidades, de memórias, permeando pela função simbólica e a função social desse agente, cuja prática social interage com a cultura e o meio social em que está inserido. O cinema como agir comunicativo auxilia associações de visões de mundos individualistas e constitutivistas de conjuntos de valores, e de tipos de ação social que servem de subsídios para estudos e conclusões em pesquisas realmente palpáveis e importantes para uma emancipação social.

1.2 - Identidade e Juventude

Pensar a condição juvenil é o propósito desta parte da dissertação para fazer entender os referentes encontrados nos filmes. Juventude, lócus privilegiado, comumente preconiza a rebeldia, o heroísmo e a aventura; adesão ao movimento de ligação ao presente e rejeição ao passado; recusa da experiência do outro, busca de autorrealização, mas depende da

representação desse jovem hierarquicamente em classes sociais, étnicas e de gênero, em nível de escolaridade; participação no mercado de trabalho, em condições de moradia, acesso ao consumo cultural e às redes imaginárias do prazer, encantamento e desejo, classificando juventudes. Geralmente as práticas opositoras são vistas como mudanças no consumo, na produção cultural, nos comportamentos e nas relações sociais, mas também podem servir de plataforma de fomento e de expressão para micropolíticas de resistências (NOVAES, 2010; FILHO, 2007)

O debate acerca da juventude, questão juvenil, cultura jovem e subcultura juvenil será tratado de forma objetiva no intuito de servir de interação junto ao processo criativo de elaboração de sentidos do produto analisado e circulado como prática de identidade. Apresenta-se uma reflexão ao conceito de resistência por entender que a “reivindicação por uma subjetividade, requer uma pauta fragmentada e um centro de interesse, muitas vezes disperso, difuso, em baixa ordem de visibilidade” (FILHO, 2007, p. 10).

1.2.1 – Resistências Juvenis

A experiência geracional é única (NOVAES, 2015). A categoria juventude tem uma historicidade, porque está no bojo das disputas econômicas e políticas. A passagem entre as fases da vida muitas vezes é arbitrária culturalmente, possui uma relação de dependência, porque são regras construídas socialmente. Em cada tempo existe uma gramática social, uma condição juvenil de estar no mesmo território, mas de forma diferente, e com marcos geracionais que vão condicionar a vida do jovem em cada época.

Juventude é um tempo de construção, que produz marcas geracionais, sensibilidades e disposição simbólicas comuns, ora provocam a adesão à sociedade de consumo e ora impulsiona à resistência (NOVAES, 2007).

O conceito de geração e juventude serve para ser usado como metáfora, para se entender a construção social do tempo em que estão submetidos os jovens. Imersos no presente e sob efeito de descontinuidades históricas, apropriam-se do tempo e do espaço a partir de seus modelos de lembranças e esquecimentos, ressignificam, formatam identidades. Defendem e dependem de um projeto de futuro, para alcançar emancipação social, já que se encontram na posição de subordinação em relação à família e às instituições, vivem um contexto de ambivalências por estarem em condições de dependência e fragilidade, ao mesmo tempo em que são estimulados a formatar a identidade.

Esses atores sociais possuem avaliação temporal diferente para as formas de ser no contemporâneo, sujeitos de suas próprias experiências sensíveis, podem elaborar lugares e espaços de memórias como possibilidades e potencialidades para transformar a realidade. No entanto possuem fragilidades e vulnerabilidades que, enquanto indivíduos, processam a inserção nas dimensões da vida social, através da responsabilidade junto à família, ao mundo do trabalho e ao exercício pleno de direitos e deveres de cidadania.

Norbert Elias (1990) localiza a capacidade de adaptação dos jovens ao mundo dos adultos, como uma forma de conflito existencial durante a formação de sua personalidade, pois os jovens controlam seus instintos pelo correto desempenho dos papéis em função do mundo do adulto, mas com dificuldade de assimilação, em uma sociedade cada vez mais complexa e centralizadora, tornando-se problemático o reconhecimento das passagens de uma fase da vida para outra, que ocorre de maneira arbitrária e com regras construídas socialmente.

Desta forma a adesão ao estabelecido acontece, e eles participam e são responsáveis por conteúdos socializantes, criam marcas geracionais e também um simbolismo de resistência criativa, quando procuram maneira de estabelecer comunicação, a partir de um status, de uma marca em relação ao grupo, ou como forma de protesto de um grupo oprimido. Tornam os espaços como meio e condição para referências às próximas gerações, causando articulações entre a macro-estrutura e a vida cotidiana, expressando uma atualidade sensível a partir de seu tempo individual e histórico na conquista da juventude como categoria.

Bergala (2008) em seu tratado de transmissão sobre o cinema dentro e fora da escola identifica a postura de oposição que as gerações assumiram nos últimos tempos diante da família e da escola. Um movimento de ruptura na trama da transmissão que muitas vezes é fortalecido pelo poder do conjunto midiático, entre eles o cinema. Apesar das gerações se oporem e os conflitos sempre existirem, habitualmente nas relações entre pais e filhos, existe a necessidade de uma cultura comum que facilita a comunicação entre eles. O autor pensa o cinema como uma força capaz de legitimar, intermediar, representar, preencher o espaço vazio, **promover um elo, conector, ligação** no processo de transmissão das narrativas. Transformar ideias e convicções em realidades é um desafio, assim como aproximar as crianças de um fluxo cultural que permita conhecer suas próprias singularidades e ao mesmo tempo fornecer um encontro com a alteridade.

Assim o autor correlaciona o conceito de resistência ao sentido de paixão pessoal, de busca pelos sentidos, de transformar objetos desejáveis que justifiquem uma ação ou uma escolha, transfigurando-se no próprio ato de criação de filmes, descartando a posição de mero

espectador, resumindo em um ato atrativo que designa o que lhe é próprio e lhe pertence. A questão é por que e para quem se filma? Para quem vai o resultado e em quais condições?

Ao tratar do filme como encontro, Bergala (2008) elucida que isso começa na infância pela necessidade de esclarecimento, e, como um lote de partida, vai se constituindo ao longo da vida, de modo não homogêneo e com um número limitado de filmes. O filme trabalha “na surdina, com um ponto de partida... atendendo a fome simbólica”(BERGALA, 2008, p.60), explica o autor, lentamente e somente mais tarde, depois de anos, vem o efeito, e as revelações desse encontro. A ênfase está no contato enigmático com aquilo que se ignora, com o segredo a se descobrir de si próprio, com algo particular e singular de si mesmo, algo que possui o verdadeiro sentido de prazer. Muitas vezes entende-se como um saber desorientador, por se tratar de uma informação à frente, e parecer sem muita explicação, sem justificativa, mas formatando um repertório de imagens necessárias que irão colocar as pessoas conhecedoras de si mesmas.

A utilização e a escolha dos fragmentos produzem uma marca mais intensa na memória, da forma intensa do contato com o filme, que mesmo em uma transmissão coletiva acontece de forma íntima e individual. Percebe-se a importância do diálogo e provocação do encontro com o filme em uma instituição, como a escola, que em via de educação e comunicação, transforma-se em um espaço de aderência para os jovens, que podem inicializar e potencializar revelações e desestabilizações pessoais, para o sentido de fomentar autonomia e emancipação. Mesmo diante das responsabilidades pesadas e de condições desfavoráveis, a necessidade de estabelecer um diálogo é a motivação para as juventudes que, ao colaborarem, assumem o risco, junto com a escola de ser um passador de filmes, um promotor de uma regra (Cultura) ou de uma exceção (Arte).

Nesta hipótese-cinema, Bergala apresenta um viés onde o jovem aprende a tornar-se um “espectador-criador” (BERGALA, 2008, p. 64), dando canal e prosseguimento, para dar fluidez as suas falas de resistência ou de acomodação, e direcionar a escola no papel de facilitadora desta resistência, enquanto promotora do acesso individualizado ao filme através de uma leitura criativa com apropriação e prazer artístico, assim, tornando a resistência como ato criativo de produção do filme, e de promoção de encontro com o sentido para se livrar da “amnésia causada pelos novos modos de consumo” (BERGALA, 2008, p. 66 e 67).

Propõe-se o filme como forma de repassar o passado e causar uma ponte para o presente, um meio de estabelecer conexão, de criar laços que despertem um sentimento de pertencimento. Como acesso ao universo geral, como descoberta do prazer e de satisfação,

como condição primordial que promova um consentimento por parte dos jovens. Uma não-resistência ocorre com o abandono da hostilidade inicial e a tudo que lhe causa estranheza.

O comércio e o consumo incentivam um “*juventismo*” (BERGALA, 2008, p. 80), que é uma forma de produto acabado, sedutor e assimilável, restando à escola a função de combate. Ainda sem muita orientação, sem muita estratégia para valorizar a propriedade afetiva, como incentivar a coleção de fragmentos que a represente, a escola pode utilizar a formação de uma cinemateca nas salas de aulas e se responsabilizar pela transmissão do cinema, que é promotor da inscrição, circulação, repetição, e daquilo que frequentemente é não-dito, como um significante inconsciente; também pode promover uma cultura alternativa ao puro consumo, oferecer um capital inicial de filmes com frequência e presença para que promova uma libertação curricular das classes dominantes, oferecendo um produto alternativo aos produtos de uma cultura industrial.

Bergala (2008) acredita que a resistência está em oferecer um encontro com uma cultura alternativa, que é próprio de uma cultura artística, para que os jovens possam ser expostos a arte, correr o risco de serem abalados por ela, sendo expulsos do hábito consumidor e das idéias pré-concebidas, e assim, acabarem por se descobrir parte de um universo. O dever de consumir o filme imposto pelo mercado pode ser desconstruído pela construção social do gosto, que leva tempo, com presença constante de um repertório para constituir um imaginário. A transmissão surte efeito se ocorrer com frequência e lentidão ao conjunto de obras que acionaria esse processo de libertação. O autor sugere a formação e uma coleção em diversos suportes, para garantir o acesso duradouro ao filme, que seja repensado dentro da escola, de forma presente desde sempre na vida aluno, e que, conforme o grau de maturidade, cultura e capacidade de análise, possa interagir ou não com um adulto para se resistir ao consumo amnésico do cinema, que requer tempo e memória, e só provoca acumulação de cultura.

Assim, educação e cinema estão imersos em processos de formação e transformação de identidades e subjetividades dos sujeitos, porque ambos podem oferecer um laço, uma conexão na trama de transmissão necessária entre as gerações de pais e filhos, de professores e alunos. Estabelecendo uma relação de memória, formatada por interesses, desejos e subjetividades, esses mobilizam os jovens na história da sociedade brasileira e em um processo social de construção de identidade.

Na proposição de criar filmes interessantes como o registro das atividades, antes e depois destas, pode-se informar aos adultos responsáveis, como foi feito e construído o processo de escolhas e de decisões, alimentando a trama de transmissão que o cinema assume

e promove para os jovens como força de apoio ou por simples companhia. O experimental soa como a observação do nível de engajamento no processo, a coerência, a testagem das escolhas e a submissão à realidade da montagem, porque no cinema não se filma para si; é preciso ser acessível, legível, sem foco de tensão e resistência, então, para isso é preciso submeter-se aos códigos dominantes e mais fortes da linguagem comunicativa. Enxergar o não dito, o não - visível através da experiência da criação, uma forma de confisco da aprendizagem, e dos ensinamentos. O adulto acompanha uma criança ou um adolescente e respeita o tempo da emoção, concede garantia ao ato da primeira vez levado a sério, um ato inaugural, que pode ser decisivo para toda uma vida (BERGALA, 2008, p. 207).

Na década de 80 surgiu um jovem como “sujeito de direito”, apreciado por uma demanda e por políticas públicas específicas, programas e ações que garantiriam a iniciação e a inserção criativa na vida produtiva. Momento este em que a exclusão dos jovens tornou-se também uma questão social nacional e internacional, segundo Novaes (2007). Inicialmente, as reações que atenderiam a esse contexto recebem um formato de contenção e prevenção; nos anos 90 surgiram projetos sociais voltados para o jovem. No Governo Fernando Henrique, programas voltados para jovens e adolescentes foram introduzidos nos ministérios e várias organizações da sociedade civil foram incentivadas a lidar com a questão dos jovens, por meio de ações coordenadas pelo Programa Comunidade Solidária. Em 2005, no governo Lula, foram criadas a Secretaria Nacional da Juventude e o Conselho Nacional da Juventude, em seguida o Programa Nacional de Inclusão de Jovens (PROJOVEM), também foram realizadas Conferências Nacionais de Políticas Públicas de Juventude. Nesse contexto surge uma linguagem de direitos para organizar e ressignificar um conjunto de demandas das juventudes, circulando a idéia de “*jovem como sujeito de direitos*”, ou seja, existe uma interseção entre os direitos humanos e os direitos de cidadania.

Existem demandas comuns quanto às formas de reconhecimento, de distribuição e de participação nas questões de acesso ao mundo do trabalho, acesso à fruição, à produção cultural, e às condições de vida segura. O contexto que vive a juventude contemporânea espelha a própria sociedade que sofre com o acelerado processo de globalização e de desigualdades sociais. Torna-se um desafio trabalhar com a diversidade apresentada por eles, assim como construir a igualdade a partir de uma educação apropriada, e torná-los capazes de enfrentar os preconceitos e as estruturas determinantes de sua condição social que os estigmatizam e os tornam suspeitos por níveis de renda, por disparidades entre campo e cidade, por possuírem um endereço distinto ou pertencente a uma área pobre e de periferia.

Os jovens de hoje expressam inseguranças e angústias ao lidar com as expectativas de um futuro, medo de sobrar, medo de morrer, por isso exigem uma nova cultura em torno do mundo do trabalho, com urgência de recuperar a dimensão realizadora, de satisfazer a necessidade de uma escola com qualificação profissional voltada para o desenvolvimento dos saberes e dos conhecimentos, e que os ajude a reavivar valores de solidariedade para que promovam o ser e o estar no mundo, a auto-estima, as relações críticas e reflexivas sobre as questões pertinentes e representacionais deste novo século. Colaborando para a reinvenção das instituições e da sociedade, criando laços de pertencimento, promovendo entendimento, provocando o fortalecimento de subjetividades, identidades e memórias (NOVAES, 2007).

A organização do presente através do diálogo entre as experiências do passado, e os novos sujeitos, definirá as mudanças e as continuidades necessárias da vida dos jovens em sociedade. Questões de juventude e sua diversidade em oposição a sua homogeneização fazem pensar no papel da memória social como forma de levar o reconhecimento desses indivíduos junto à políticas públicas, no estabelecimentos de limites, na conscientização de classe e na abertura de alternativas para formação de linguagem que expresse e legitime as potencialidades desta categoria.

Partindo da premissa de que onde há relações de poder, há também resistências (NOVAES, 2007), propõe-se a utilização da memória como forma de prática de participação e empoderamento de uma categoria que depende dessas relações para definir identidades e subjetividades. A linguagem, como meio de expressão, serve também para formatar o território e legitimar experiências, que podem ser reencontradas em suas percepções em redes próprias de comunicação, e que podem ter o cinema como parceiro formador de público, nas relações de forças de convergências, como canal de representação e mediação política, cultural e comercial.

As práticas discursivas são lócus privilegiado da investigação científica, porque sinalizam resistências criativas para a construção da memória, ou porque formam memórias que constroem sujeitos, por isso mesmo elas estão impregnadas de subjetividades, que, como linguagem e discurso, possuem expressividade e, por serem humanas, são também polissêmicas, ou seja, modos de se dizer, de se apresentar e de se representar o mundo. Como objeto de intervenção intelectual a memória não será um espaço de relações solidárias, estáveis com univocidade e linearidade, mas sim um espaço de disputa, mobilização de sentidos e de significados. Criam-se vínculos para uma duração, continuidade e ordenação dos indivíduos e suas ações.

A resistência está ligada à hipótese de utopia⁴, especulações, fantasias e exercícios de imaginação que vislumbram uma radical alteridade sistêmica, a partir da qual se configuram formas de vidas e de arranjos sociais, genuinamente comprometidos com o livre desenvolvimento individual e o bem-estar coletivo (FILHO, 2007, p.16).

⁴ No caso, os filmes do CURTA ETESC apresentam também distopias, para que dizer não acreditam em utopia. Em uma fala em forma de parodias, sátiras, tópicos e clichês.

2 - APRESENTANDO O CAMPO

2.1- Santa Cruz

Do Morro do Mirante, conhecido também como “Atalaia dos Jesuítas”, 65 metros de altura, os Jesuítas podiam observar as terras, as planícies, os pastos, e acompanhar o que estava acontecendo; no período monárquico essa prática de reconhecimento foi feita por artistas, membros da corte e autoridades militares, que aproveitavam o ponto de sentinela para vigiar controlar e admirar a paisagem rural, de prados verdejantes. Neste ponto mais alto de Santa Cruz, no século passado, foi construída uma caixa d’água, hoje desativada e abandonada, e é desejo da comunidade que esse patrimônio degradado seja transformado em um ponto comum para o uso e para o lazer, como um espaço de socialização⁵. (NOPH, S.l., S.n).



Fig. 1: Imperador no mirante, observando a paisagem da *Fazenda de Santa Cruz*.

Este desejo e interesse não denotam propriamente poder, mas sim uma política de identidade através de uma articulação da comunidade, que busca um diálogo para a reinvenção e ressignificação da história do Bairro, em um processo de escolha de representação e de construção de memória coletiva que resulta das interações mantidas entre atores em uma vida cotidiana (SANTOS, 1998). Não existe nenhuma neutralidade no campo do poder, na maneira como os discursos e as relações são estabelecidas, alerta Geertz (1999) ao tratar da autoridade etnográfica diante da missão de olhar a cultura como um conjunto de textos a ser interpretados. O autor tenta esclarecer a dialética entre experiência e interpretação apontadas no estabelecimento de um critério escolhido estrategicamente. O desejo de uma

⁵ Esta descrição encontrada no jornal do NOPH “Ecomuseu Quarteirão Cultural do Matadouro”. O que denota uma característica do NOPH como um lócus para deflagração de intenção e desejos de ação.

comunidade em contextos de desigualdade também pode ser um novo sistema homogêneo em suas estruturas, instalações e em seus modelos de organização, porque pode ser uma resposta simples e uma reação celebrativa ao fator das mudanças causadas pelas forças contemporâneas da Globalização; ou uma luta simbólica e discursiva de uma estratégia de política cultural (HALL, 1997). Mas no caso de Santa Cruz, o repertório museológico encontrado por todo seu território formata um patrimônio, que garante a voz para quem quer ser escutado,

Apropriação e ressignificação são tópicos de subalternidade, cuja condição periférica e desprivilegiada desse bairro vem sendo problematizada por alguns autores⁶ em artigos. Profissionais comprometidos ou não com um olhar pós-colonial, mas como discursos de caráter mais objetivo do que subjetivo, articulam um conhecimento em torno do bairro, e sugerem como alternativas os princípios de solidariedade, fraternidade, justiça, direitos individuais e coletivos, como uma forma de gramática, proposição encontrada no texto de CARVALHO (2001); e proposta de busca imagética, ideia levantada no CURTA ETESC 2009.



⁶ CAETANO, Altair. 10 ANOS DE PROMULGAÇÃO DA LEI Nº 106109/03: SEUS REFLEXOS EM UMA COMUNIDADE ESCOLAR EM DA PERIFERIA. CEFET-RJ/DIPPG/PPRER/ II Cointer
 VIANA, Claudio Gomes de Aragão. *REALENGO E A ESCOLA MILITAR: UM ESTUDO SOBRE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO URBANO*. 2ª ed Ano 1. pphbc/cpdoc/FVG/Rio de Janeiro.
 VIEIRA, William de Sousa. *MEMÓRIA, IDENTIDADE, CULTURA E MOVIMENTOS SOCIAIS NA ZONA OESTE CARIOCA*. XI CONLAB. 2011;

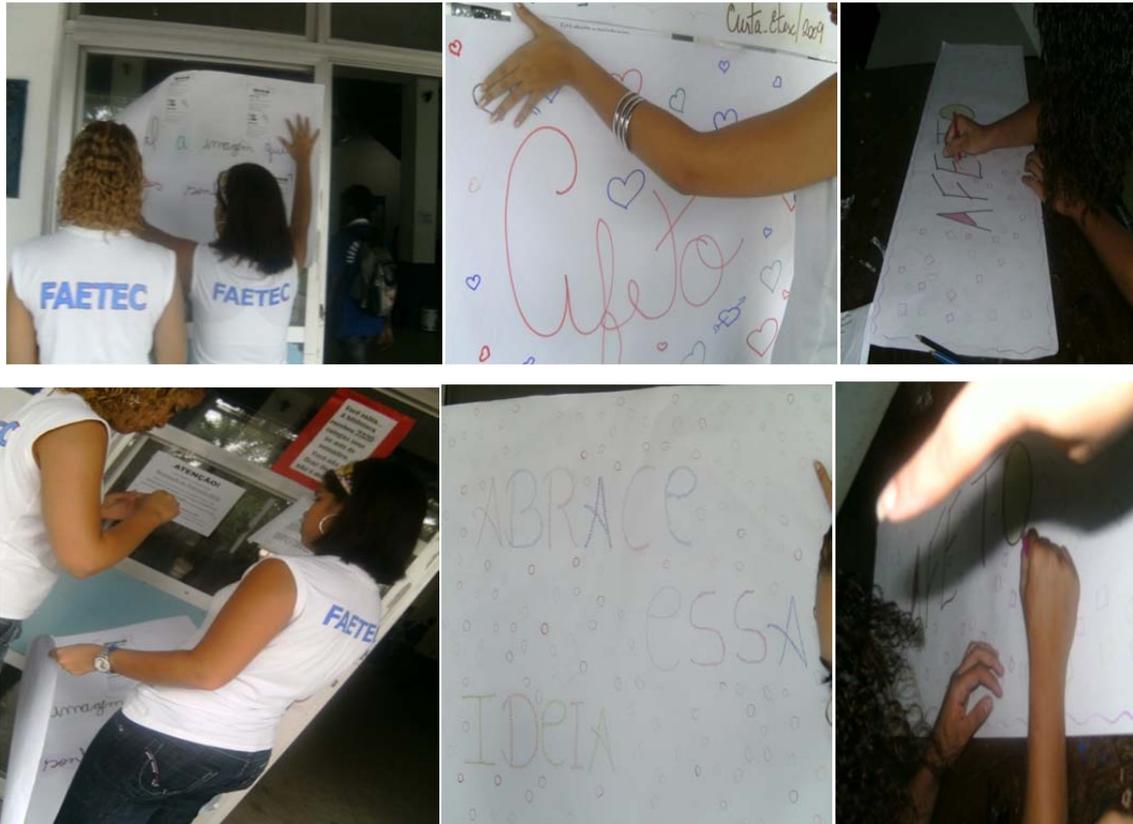


Fig. 2: Alunas preparando cartazes de comunicação interna

A apropriação e a ressignificação podem ser utilizadas como um caminho emancipatório para as comunidades existentes neste bairro; mas precisam do Estado, desejar conseguir reconhecimento e legitimação. Carvalho (2001) esclarece sobre os estudos da subalternidade e os olhares etnográficos em torno da condição subalterna, afirmando ser o discurso e a enunciação o lugar privilegiado para as batalhas das camadas subalternas, ou mesmo um exercício etnográfico sobre um olhar pós-colonial, cujas práticas reflexivas recuperam a crítica e, especificamente, à posição periférica do bairro.

O desejo expresso na criação de pontos de acesso à cultura, às Histórias e aos personagens sugere um encontro com Halbwachs (2006), autor que tem nas testemunhas o meio de enquadrar a realidade através das lembranças individuais e coletivas, e formatar uma memória oficial. No entanto, afirma não ocorrer a imposição de uma representação coletiva sobre mentes e subjetividades, porque os indivíduos constituem suas identidades ao longo de sua vida. E ainda diz que elas não são soberanas, porque os indivíduos são capazes apenas de realizar uma “*collage*” de imagens, a partir das inúmeras representações coletivas que os antecederiam. Entretanto em Carvalho (2001, p.120) encontra-se a afirmação: “A condição de subalternidade é a condição do silêncio”, assim, a presença de testemunhas ou agentes sociais

do bairro demonstra a carência de um representante ou de uma representação por sua própria condição de silenciado. Neste eco de estudo e de transformação, identificar instituições que produzem discursos, que precisam ser interpretados e analisados fora do eixo hegemônico, como em um exercício etnográfico. Segundo Geertz (1999), isso gera o aparecimento de respostas à condição específica de “como o subalterno pode se representar” (CARVALHO, 2001, p.119) com autonomia, ante aos aspectos de fragilidade, de dependência e de ausência de proteção. Formam argumentos para reflexão de empoderamento e da própria condição que estão inscritos, e desta forma moldam e determinam os processos de representação e de construção de identidade, e de igualdade para moradores de bairro, em uma área condicionada a investimentos particulares e públicos, e uma política cultural motivada e atrelada a condições históricas específicas (VIEIRA, 2011).

SANTOS (1996) em seu capítulo “A força do Lugar” descreve a materialidade como componente de união e condição para ação, e identifica a relação de espaço com movimentos sociais, afirmando que nada se faz, senão a partir dos elementos que cercam. A localização e globalização, a fragmentação e as alternativas tornam o lugar tenso, instável, e conflituoso porque o espaço está sob um regime de cumulação, especialização e individualização cada vez maior devido ao novo contexto mundial; e a cooperação entre eles serve de base do lugar/cidade e de vida em comum/cotidiano, como também de referência pragmática ao mundo. “Cada lugar está irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade uma maior individualidade.” (SANTOS, 1996, p. 213). Ainda segundo este autor “A cidade é um espaço onde os fracos podem subsistir” (SANTOS, 1996, p.218), onde a diversidade sócio-espacial constitui-se tanto pelo conjunto material, como é o caso o bairro de Santa Cruz, como pela formas de trabalho em prol da sobrevivência para a vida. Conjuga-se a esta a distribuição de renda pessoal, a co-presença de infraestruturas, normas de utilização, possibilidades culturais ativadas pelas vias de intersubjetividade, mesmo em moldes hegemônicos como Spivak (2010) fundamenta melhor em seu texto, os sujeitos ativos deixam a memória do passado, pelo tempo da ação, para a produção de outros significados.

Em Santa Cruz o passado está presente, pelo menos materialmente e visivelmente, mas pode ser inútil para uma parcela de população que precisa migrar constantemente em um movimento pra frente, como característica de mobilidade e encontros da cidade desenvolvida por Santos (1996) que diz que a partir dessa cultura do movimento causadora de desagregação e anomia, o homem reaprende o que não foi lhe ensinado, adquire conhecimento, porque esse mesmo homem precisa de mais saberes, associados às descobertas, e não a meras experiências

mecânicas do cotidiano. Enquanto memória coletiva, o esquecimento vem para restabelecer a força das descobertas individuais, fortalecendo os laços interpessoais, provocando o sentimento de identidade defendido por Pollak (1989).

Apesar da expansão imobiliária dos últimos tempos e a transformação em distrito Industrial de Santa Cruz (VIEIRA, 2011; NOPH, S.n., S.l.) é possível avistar e identificar em Santa Cruz construções antigas, ruínas, patrimônios que constituem marcas de ações históricas no espaço, fragmentos de identidades, e representações. Após um inventário participativo realizado na comunidade pelo NOPH, foi feito um relatório para ser apresentado no III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários apontando categorias de patrimônios existentes em Santa Cruz, dando um novo significado cultural à participação da comunidade e à apropriação desses:

- **Patrimônios Perdidos:** Igreja Matriz de N. S. Da Conceição – demolida em 1967 com 73 anos de uso –, Prados de Santa Cruz, Grêmio Procópio Ferreira, Sociedade Musical Carlos Gomes, Sociedade Carnavalesca: Democráticos Furrecas e Progressistas, Cinemas de Santa Cruz (Fátima e Poeirinha), Clubes Esportivos (Oriente, Distinta), SM Francisco Braga (Sede descaracterizada), Batalhas de confete (Carnaval).
- **Patrimônios Recuperados e Restaurados:** Palacete Princesa Isabel, Ponte dos Jesuítas, Hangar de Zeppelin, Fazenda Santa Cruz (atual Batalhão de Engenharia Militar Villagran Cabrita), Fórum de Santa Cruz, Missa de exaltação da Santa Cruz (14 de setembro), Matadouro de Santa Cruz (CETEP), Residência do Senador Cesário de Mello (Espaço cultural Gerdau), Carnaval no Centro do bairro.

PALACETE PRINCESA ISABEL



BATALHÃO VILAGRAN CABRITA





Fig. 3: Patrimônios de Santa Cruz

- **Patrimônios Esquecidos:** Dança Mineiro-pau, Bloco da Crítica, Estação Matadouro (Bem tombado), Folia de Reis.
- **Patrimônios Degradados, descaracterizados ou Em Situação de Risco:** Baía de Sepetiba e suas praias (Recôncavo, Sepetiba, Dona Luiza e do Cardo), SM Francisco Braga (sede), Festa caipiras (com quadrilhas, casamento caipira, música e comida típica), Vila Operária do Matadouro, Morro do Mirante (Difícil acesso), Palacete Horácio Lemos (Praça Marquês de Herval), Avenida Isabel e suas mangueiras, Palmeiras da Rua das Palmeiras Imperial (só restam duas)
- **Novos Patrimônios:** GRES Acadêmicos de Santa Cruz, Cidade das Crianças/Planetário, Vila Olímpica Oscar Schmidt, Sociedade Sul Riograndense, Festa de São Jorge no Largo do Bodegão.



Fig. 4: Imagem de São Jorge no Largo do Bodegão



CIDADE
DAS
CRIANÇAS

Fig. 5: Cidade das Crianças

- **Outros Patrimônios Reconhecidos:** Palácio Real e Imperial de Santa Cruz – Sede da Fazenda de Santa Cruz – BESENG, Fonte Wallace, C. E. Barão do Rio Branco, Colônia Japonesa de Santa Cruz, Matriz Nossa Senhora da Conceição/ Festa da Padroeira, BASC – Base Aérea de Santa Cruz, Casario característico - Bens preservados - Vila Celina, Vila Joana entre outros, Memória dos imigrantes e seus descendentes (portugueses, italianos, sírio-libaneses, chineses, espanhóis, austro-húngaros, japoneses)

FONTE WALLACE

IGREJA NOSSA SENHORA DA
CONCEIÇÃO DE SANTA CRUZ**Fig. 6:** Fonte Wallace e Igreja N. S. da Conceição

Um conjunto de patrimônios que fundamentaram a formação do Ecomuseu de Santa Cruz, no início deste século (NOPH, 2000). São marcas que indicam uma sociabilidade, uma rede de sentidos humanos, como em um tecido renovado por relações sociais formadas por atores, grupos, classes, personagens, práticas que em interação e/ou oposição, estabelecem ritos, festas, comportamentos e hábitos que traduzem a transformação natural no tempo, expressando também uma cidade sensível. É essa carga de significados colocados em representações através de discursos e imagens que faz surgir uma cidade imaginária pelo pensamento, onde em um processo mental, o espaço transforma-se em um lugar, ou seja, é portador de um significado e de uma memória. Processos mentais de representação de realidades permitem estabelecer critérios, classificações, e distinções entre atividades turísticas, rentáveis e sustentáveis.

Pesavento (2007) afirma que a modernidade urbana facilita dois tipos de representação: utopias e desejos, que estabelecem uma cidade sonhada, que realizados ou não, são vontades e pensamentos capazes de transformar o presente, reinventando seu passado e sonhando com um futuro. Nesse processo imaginário de espaço e tempo a sensação de pertencimento, que faz pensar em Pollak (1989), favorece a formação de identidade, pois a cidade está sempre a explicar o presente. Ela ainda afirma que as representações das cidades chegam através das imagens visuais, inclusive as mentais, as quais são influenciadas pelas experiências e culturas, e afirma: “Imagens da cidade são representações factíveis, ou não, baseadas em cidades existentes” (PESAVENTO, 2007, p.22). Portanto, a forma, o volume, a textura, a cor e a função de uso a que se destinam os elementos de uma cidade somados aos significados atribuídos precisam ser lidas e decifradas simbolicamente, em um espaço construído como possibilidades do subalterno se subjetivar autonomamente, com interpretações imagéticas de seus símbolos culturais que se complementa (CARVALHO, 2001).

Até aqui se desenvolveu um embasamento teórico para refletir e entender que o estudo da memória social é uma forma de refletir as questões do tempo e da História porque ora a memória está em retraimento ou em transbordamento, e, por isso mesmo torna-se fácil pensar na lista de categorias de Patrimônios que o Ecomuseu pretende dar conta, porque “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos” (LE GOFF, 1990, p. 423), mas é o conjunto de monumentos que oferecem visibilidades de uma memória coletiva (LE GOFF, 1990). É uma cultura herdada que comunica uma significação que pode transformar a explicação e a compreensão sobre os modelos teóricos do mundo estão presentes objetivamente, mas precisam da linguagem e dos significados para dissolver fronteiras, como em um diálogo entre conceitos e definições representados em um discurso cultural, e o desejo consciente e inconsciente de responder aos apelos feitos pelos significados (HALL, 1997).

Esse movimento de preservação física ou de revitalização do Patrimônio Histórico faz parte das políticas públicas de cultura diante do conceito de cidade, mas é importante compreender o papel revitalizador da cultura, de forma simbólica e econômica para as áreas de injustiça e de desigualdades social.

O escritor e pesquisador Magalhães Correa foi o primeiro a chamar a Zona Oeste como Sertão Carioca, e a descreveu como terra de latifúndios, de Senhores e Senhoras de Engenho, com marcações na maioria das vezes imprecisas que causavam questões judiciais pelos limites das terras, que foram divididas em fazendas e propriedades, que geraram novos bairros, cujos nomes seriam originados de seus proprietários, e depois foram loteados (MANSUR, 2008). Um discurso sobre uma parte da cidade, um estereótipo calçado em um dado histórico, o início de uma representação.



Fig. 7: Mapa de Magalhães Correa 1936(fonte internet)

No último CENSO⁷, dos dez bairros cariocas mais populosos em 2010, sete ficam na zona oeste: Campo Grande (328,3 mil habitantes), Bangu (243,1 mil habitantes), Santa Cruz (217,3 mil habitantes), Realengo (180,1 mil habitantes), Jacarepaguá (157,3 mil habitantes), Barra da Tijuca (135,9 mil habitantes) e Guaratiba (110 mil habitantes), cerca de 60% dos que vivem no Rio de Janeiro. São estes os nomes associados a números que apresentam uma parte do campo deste trabalho, porque “Nomear é conhecer” (LE GOFF, 2006, p.431). Eis a importância de saber e de conhecer a maneira de como, porque e por quem a informação é constituída e formatada, para que dessa forma ocorra a garantia ao acesso à educação, à cultura e ao lazer com igualdade e liberdade.

Apresentar a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro com uma lista e um número de bairros que a compõe, não é necessário, mas é preciso entender o bairro de Santa Cruz, a 67 km de distância do Centro do Rio de Janeiro, componente desta região, geográfica e socialmente ocupada, com ocorrências históricas que constituem diferentes memórias relacionadas com pobreza, violência e abandono (VIERA, 2011), e também com riquezas estéticas e culturais, que preservadas e trabalhadas ao longo do tempo, formam a memória oficial de cada bairro, e de suas identidades.

A memória é essencialmente dependente da evolução social e urbana, compondo o diferencial de uma sociedade, afirma Le Goff (2006), que identifica as “instituições-memórias” (LE GOFF, 2006, p.429) como bibliotecas, arquivos e museus, que serviram de estratégias para os reis, durante o desenvolvimento da memória da fase oral para escrita, como forma de divulgação e arquivamento das informações de seus reinados, tornando-se lugares para representações e para legitimações (SILVA, 2013). Comparando essa ação com a pouca presença destas instituições na região da Zona Oeste do Rio de Janeiro, percebe-se uma falha de ação política e operacional para garantir a comunicação das próprias ações sociais e políticas por parte dos dirigentes de formar e de facilitar o processo de urbanização e de constituição de identidades. Essas instituições possuem a função de comunicar informações através do tempo e do espaço, constituir memórias urbanas e reais, e encerrar a fronteira entre memória e história como também abordar a questão do lugar da memória, conforme explica Le Goff (2006).

Na Zona Oeste existem poucas instituições, ou nenhuma com essa função de salvaguardar sua própria história e imponência material e física. Destaque para o que ocorre em Santa Cruz com a presença dos monumentos como herança do passado, oferecendo

⁷ <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/0000000402.pdf>

visibilidade e perpetuação, além de alguns deles, como o *Matadouro* e o *Palacete Princesa Isabel*, funcionarem atualmente de forma ressignificada. Possui também em sua paisagem duas unidades das Forças Armadas e a maior Base Aérea Brasileira, conta também com um distrito industrial desde 1970 (SILVA, 2013).

Descrevendo o bairro de Santa Cruz, cujos primórdios pertencem aos índios, que o habitavam até o início do século XVI, e que o chamavam de Piracema, terra de abundância de peixes, e essa é a história que precisa ser desenterrada, afirma Weyrauch (2007). As terras que foram doadas ao Capitão mor, Cristóvão Monteiro, como forma de pagamentos aos serviços prestados ao combate e a expulsão dos franceses (cerca de 30 de dezembro de 1567), fato este ocorrido após o fim das lutas entre os índios que habitavam os atuais bairros de Sepetiba e Guaratiba. Interessante entender que a história da Zona Oeste começa por Guaratiba, que era parte do território de Santa Cruz, em 1567, quando Du Clerc em suas embarcações tenta entrar na Baía de Guanabara pelo litoral oeste, trazendo consigo os europeus, um novo elemento a somar com a cultura indígena, que vivia com seus costumes, línguas, sentidos e significados próprios (NOPH, Sn. Sl).

A defesa do território dos franceses e dos Tamoios comandada pelo Capitão Mor Cristóvão Monteiro, foi paga com Sesmarias (terra desaproveitada doada a alguém pelo rei). Em 30 de dezembro de 1567 foi feita a doação, portanto a data do aniversário do bairro, que foi chamado de Santa Cruz. Com a morte de Cristóvão Monteiro, metade das terras foi doada aos padres jesuítas por sua esposa, Marquesa Ferreira, e uma Grande Cruz de madeira alçada pelos Jesuítas, em meios as planícies, para sinalizar a posse passiva e ordeira das terras, iniciava-se a Era Jesuítica. Os limites dessa fazenda iam até Mangaratiba e Vassouras, ali foi construído um engenho, uma capela e um curral falso⁸ (FREITAS, 1988).

A fazenda Santa Cruz foi instituída em 1707, tornando-se a maior do Brasil e mais avançada de sua época. Com um convento de 36 celas, milhares de escravos, um grande rebanho bovino e uma agricultura avançada para época. É desta época que data um dos símbolos atuais de representação do bairro, a Ponte dos Jesuítas ou ponte Guandu, que servia para regular as águas das enchentes, tombada em 1938 pelo IPHAN. Houve um período de prosperidade porque os jesuítas trouxeram para cá um modelo de administração e tecnologia que favoreceram o desenvolvimento da região na época, mas a expulsão dos jesuítas acontece, e a fazenda passa a pertencer à Coroa, e entra em uma fase de declínio e abandono (NOPH, Sn. Sl).

⁸ Segundo relatos feitos oralmente, este seria um lugar para comercialização de escravos ou de cavalos, mas de forma clandestina.

A Fazenda Real Santa Cruz vai servir de local de veraneio para a família Real a partir de 1808, um ponto de descanso e fuga das atribulações da corte, do Palácio São Cristóvão, inicia-se uma era Real e Imperial. O antigo convento Jesuítico passa por obras para receber a nobreza e seus convidados, tornando-se o Palácio Real de Santa Cruz, servindo de cenário para a comemoração da independência de Brasil. D. Pedro I tornou-se um grande frequentador da Fazenda, até quando abdica do trono de imperador e volta a Portugal. Fica por aqui seu filho Pedro II, em companhia da família, entre elas a princesa Isabel, personalidade importante para o fim da escravidão. D. Pedro II inaugura obras no bairro, como o Matadouro, o Colégio Imperial (mais tarde Hospital Pedro II), Estrada de Ferro, o 1º telefone no palácio imperial, a 1ª agência fixa dos correios no Brasil, entre outros (NOPH, Sn. Sl.).

A Estrada Real de Santa Cruz foi a primeira forma de chegar à região, ligava as propriedades imperiais à Quinta da Boa Vista e ao Palácio Imperial de Santa Cruz. Conhecida também por Caminho dos Jesuítas, era por ali que os tropeiros, comerciantes, mineradores e donos de engenho atravessavam o Sertão para abastecer a cidade e chegar a São Paulo e Minas; foi por ela que D. Pedro cavalejou para proclamar a independência, descansando na Fazenda Santa Cruz. Foram colocados doze marcos de pedras entre as onze léguas da Esplanada do Castelo (Morro do Castelo, desmanchado na década de 20), e o Palácio Imperial Santa Cruz. São conhecidos como Marcos Imperiais cuja função seria a de delimitar a área livre de circulação do Imperador, trechos para fins de Administração e informar a distância em relação ao Marco Zero (Morro do Castelo). Em 1917 começaram a funcionar as diligências, saíam às 4h30min. da manhã para chegar às 9h30min., ou voltavam às 17h30min. e chegavam às 22h30min. da noite. A viagem sempre foi longa. Hoje se mantém o trajeto com vias como a Avenida Santa Cruz e a Estrada Rio - São Paulo, na Zona Oeste (MANSUR, 2008).

Durante o Brasil República, o exército passa a ocupar o antigo Palácio Imperial, onde é construído um terceiro pavimento. Aparecem os imigrantes árabes, italianos e japoneses que promovem o desenvolvimento local. Foi reconhecido como “Celeiro” pela produtividade eficiente na agricultura que abastecia todo o Rio de Janeiro. É dessa época que data a construção do Hangar de Zeppelin, tombado pelo IPHAN em 1998. Dez anos antes a Lei Municipal do Rio, nº 1332/88 criou a *Semana de Santa Cruz*, que prevê uma série de eventos para o mês de setembro a cada ano para se comemorar a história e a memória do bairro, cabe ressaltar que esta lei revogada e substituída pela Lei Municipal do Rio, nº 5146/ 2010, que também prevê uma série de eventos e comemorações no bairro no decorrer do ano. Le Goff

(1999, p. 428) “salienta que todo documento tem em si um caráter de monumento e que não existe memória coletiva bruta”. Entende-se com esse autor que a organização do saber em Santa Cruz é também um caminho de organização de um poder. Através dos tombamentos, das experiências temporais e históricas obtidas com essas mobilizações que formam laços simbólicos de memórias, como também um antídoto ao esquecimento.

O bairro recebeu forte urbanização a partir de 1975, com a inauguração da Zona Industrial, com a participação de diversos setores industriais como o químico, o metalúrgico, o de minerais não-metálicos, o mecânico, o de materiais plásticos, o de serviços, destacando-se empresas como Cosigua (Grupo Gerdau), Furnas, Casa da Moeda do Brasil, Basf, Latasa, Fábrica Carioca de Catalisadores, Valesul, White Martins, Glasurite e Usina de Santa Cruz, uma das maiores termelétricas a óleo combustível da América Latina, com capacidade instalada de 950 MW. Em 2007 é implantada a CSA - Companhia Siderúrgica do Atlântico - uma parceria com a Cia do Vale do Rio Doce, constituindo a maior siderúrgica instalada em nosso país. (NOPH, Sn. Sl.)

A demanda de mão de obra especializada local não foi atendida na época, sendo necessária a vinda de trabalhadores de outros bairros, para atender a criação de novos empregos. Ao mesmo tempo ocorria uma transferência de uma população subalternizada que morava nas favelas do Rio através da CEHAB - Companhia Estadual de Habitação -, o que provocou o aumento populacional da região com a formação de um conjunto habitacional. A ampliação do Porto de Sepetiba representa um dos fatores que leva ao desenvolvimento da Zona Oeste e ao crescimento Industrial em Santa Cruz. Em 1998, por proposta da comunidade e atendimento a esse contexto de crescimento geral foi instalada no Antigo Matadouro uma Escola técnica com Ensino Profissionalizante (NOPH, Sn. Sl.).

2.1.1 Sujeitos de memória: Trabalho do NOPH

A História de Santa Cruz toma um novo rumo, com formação do Matadouro, foi o primeiro bairro a receber energia elétrica. O Palacete do Matadouro, que servia de Sede Administrativa e residência do diretor e dos médicos que lá trabalhavam, foi construído após a inauguração, e era um portal de acesso às instalações do Matadouro e aos currais. O prédio serviu de escola em 1886, Escola Santa Isabel e Técnica Princesa Isabel no século XX (MANSUR, 2008). Foi tombada em maio de 1984, pelo Decreto Municipal nº 4.538, por ser considerado patrimônio cultural por suas características arquitetônicas e históricas, e hoje é o Centro Cultural de Santa Cruz, que abriga as atividades do NOPH - Núcleo de Orientação e

Pesquisa Histórica (fonte wikipedia). Destaca-se o trabalho do NOPH como um espaço que fomenta ação social, ao qual promove a formação de sujeitos, agentes locais, que interagem para a proteção desses patrimônios.

Há uma década o Matadouro foi adaptado para funcionar como uma escola técnica profissionalizante e o Palacete para servir de instalações para o NOPH. Ambos buscam e funcionam como um diálogo constante com a história e a memória da região, e fazem parte do Ecomuseu Quarteirão Cultural do Matadouro. São testemunhas e criam testemunhos da importância de uma aprendizagem de memória através de uma vida cotidiana, também penetrada por uma necessidade de memória. Le Goff (2003) explica que:

As expansões das cidades constituem arquivos urbanos, guardados zelosamente por corpos municipais. A memória urbana para as instituições nascente e ameaçadas, tornar-se verdadeira identidade coletiva, comunitária (LE GOFF, 2003, p. 445).

Utiliza-se Pollak (1992) para entender que os acontecimentos vividos, os personagens e as personalidades formam os elementos que constroem uma memória coletiva e individual. A memória é um trabalho de seleção, organização, escolha que voluntariamente ou não, é um processo de construção que assegura a continuidade e a coerência, e por isso constitui o sentimento de pertencimento e de identidade. Ambos coabitam no universo das disputas por referências e negociação. A identidade social é composta por sentidos e por amostras significativas, históricas e específicas de memórias coletivas que refletem o modo de uso e os costumes da população e das comunidades afetivas apoiadas em lembranças coletivas que remetem a “certeza de que nunca estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Ele explica que a existência da lembrança está vinculada a uma reconstrução de um dado que seria o mesmo que um ponto de contato entre uma memória individual e a coletiva, o que se assemelha ao processo de confecção do filme, feito por um diretor que se encontra com o imaginário do receptor.

O NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica - foi fundado por um grupo de pessoas em 1983, com a finalidade de reivindicar a preservação e divulgação da História de Santa Cruz, evitando que sua riqueza fosse perdida e esquecida, logo, tornando-a decifrada por sua população, e usa um lema para expressar tal intenção que faz do conhecimento o fim racional para o subjetivo. Mas foi em 1992, ao participar do I encontro Internacional de Ecomuseus que percebeu que em sua prática diária identificava-se com essa nova perspectiva ecomuseológica, como reconhecimento de especialistas, cria o primeiro Ecomuseu do Rio de Janeiro, o Ecomuseu Quarteirão Matadouro (SILVA, 2013). Esse museu comunitário se dá pelo processo de participação da comunidade, não é um mero produto, mas, como em um

curso de museologia social, estabelece um processo para a transformação da realidade e obedece aos parâmetros museológicos institucionais. O que se determina como um complemento ao museu instituição, com o foco direcionado ao território e à comunidade e ao Patrimônio local, mas que não podem ser confundidos, pois possuem perspectivas diferentes (VARINE, 2000). É um espaço para organização de propostas e projetos comunitários. Priosti (2010) uma das pioneiras do movimento esclarece:

Assolada por violentas transformações no seu perfil psicossociológico, a comunidade local passa a se mobilizar em defesa de seus bens patrimoniais (naturais e culturais) e da história e culturas locais, a partir da fundação do NOPH – Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica em 1983, movimento que hoje é assumido e reconhecido como Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro. Por meio da experiência de ecomuseu urbano, Santa Cruz conhece um novo momento de integração e reconhecimento no processo político-cultural da cidade e se torna uma referência na museologia contemporânea, fazendo evoluir conceitos e desenvolver museologia e museografia adequadas a sua realidade. (www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_palacete_princ_isabel.shtm).

Acreditava-se que portas se abririam e ainda permitiriam sonhar com outros Ecomuseus espalhados pela Zona Oeste, de maneira a beneficiar a mobilização de grupos e indivíduos a participar da vida cultural e política. Atuando diretamente na questão da desigualdade social e facilitando a inclusão. Uma forma de museologia popular diferenciada, que se apóia na participação de líderes da comunidade, e serve de garantia aos direitos sociais com a prática de uma cidadania cultural (SILVA, 2013). Em 2011 o NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica -, em uma nova administração, foi levado para o bairro de Laranjeiras, em um setor sem a participação da comunidade. O Ecomuseu Quarteirão Matadouro Santa Cruz que surgiu como resultados de políticas públicas e iniciativas particulares, mas coletivas, de um grupo, e com parcerias que ainda parecem ser dependentes de um modelo de hierarquia burocrática, afastou-se do bairro de sua origem de forma arbitrária conforme, atual diretor presidente do NOPH, explica.

O trabalho para a formação de memória e identidade de Santa Cruz para a população continua sendo feito pelo NOPH de forma não contra hegemônica, mas como sujeito de fala (CARVALHO, 2001), paralela sim, e sem minar ou disputar com a outra autoridade central do Ecomuseu Quarteirão Matadouro, como já foi colocado. O trabalho crucial para o NOPH, localizado no Palacete, onde realiza oficinas apoiadas pela 10ª CRE com propostas de projetos de origem internacionais, como a de explorar toda a História de Santa Cruz, enquanto uma das formas de representações de cidade. Aqui se destaca com a fala de Odalice em seu trabalho de doutoramento analisando o Ecomuseu de Santa Cruz:

Santa Cruz é um caso específico de comunidade que tenta aplicar realmente princípios radicais sem concessões. Fiel à necessidade de libertação cultural e ao direito de ela própria escolher o modo de criar e gerenciar esse museu. (PRIOSTI, 2010, p.61)

Antes do movimento acionado pelo NOPH, alguns personagens desejavam falar o que sempre foi assunto de interesse de especialistas segundo Hall (1997), que através de prática de representação geram reflexão sobre as necessidades e condições do bairro, e que o próprio núcleo cita e cataloga em uma lista de nomes de pessoas, personalidades que representam a aderência e o serviço de militância, como sociedade civil, colaborando, assumindo e atuando diretamente ou indiretamente no movimento cultural, onde o próprio Núcleo localiza e reconhece em documento próprio, tornando-os atores legítimos de reivindicação e que, assim como o NOPH, constituem recursos intelectuais da comunidade local. São eles o Grêmio Procópio Ferreira, junto com os irmãos André Villon e Ivan Villon, que queriam desenvolver um teatro na região, pois na década de 30 percebia-se a dificuldade de produção de uma atividade cultural. Outros jovens juntaram-se e fizeram do grêmio uma agremiação representante da cultura da antiga zona rural da cidade: Antonio Nicolau Jorge, Orival de Freitas, José Anibal Santiago, Natal Ciraudó, José de Pinho, como também o ator Procópio Ferreira. Este trabalho de formação de plateia também foi oferecido pela Sociedade Musical Francisco Braga e pelo Clube Campestre de Santa Cruz, que hoje ainda serve de lazer e de distração. Outra personalidade importante para o movimento cultural por aqui foi o historiador Benedicto de Freitas. O trabalho do NOPH é todo baseado em suas pesquisas e publicações as quais servem de modelo e inspiração para o lema que adotou: “Um povo só preserva aquilo que ama. Um povo só ama aquilo que conhece” (NOPH, Sn. SI). Foi sócio fundador do NOPH, e colaborador interino com seus livros para elevar a autoestima e alterar a condição de subalternidade dessa região em situação de desprestígio. Possui uma praça com seu nome, proposta aprovada pela câmara municipal (NOPH, Sn. SI). Dodebei (2011) identifica neste lema uma série de subjetividades que sustenta a intenção proposital de formatar um discurso com objetivo de prática de preservação, e de mediação com fluxo de significados que servem de instrumentos para defender como propriedades coletivas o imaginário e a construção simbólica da memória.

A condição de subalternidade que marca o processo de construção de identidade do bairro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, deveria ser pauta de debate de instituições e tema para diálogo de grupos interessados, dominantes ou representantes de uma elite local como também os de níveis regionais e locais, dividido por classes, por idades, por gêneros ou

qualquer outra forma de diferenciação (GHUIA, 1997). Todos os contribuintes que em busca de informações e condições de igualdade social, defendem maior pertencimento para a formação e afirmação de identidade social. Grupos moldados por suas informações culturais, mas que criam espaços para reflexão da relação binária de poderes e de constituição de Memória Oficial, que precisam estar informados sobre as questões de soberania e homogeneidade.

A origem colonial observa-se no choque de culturas e na interação com os índios, que subjugados, precisam ser redescobertos com sentidos e significados, uma história indígena precisa ser contada, cantada, representada e mediada. Os monumentos tombados e exaltados não formatam texto que garantam um modo de produção da memória indígena. Existe certo silêncio e uma quase invisibilidade para os primeiros habitantes moradores desta terra, Santa Cruz, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Por não haver grupos ou uma comunidade afetiva, que defendam propriamente uma política sobre a escrita e a interpretação das alteridades que constroem essa parte da história, como informa GEERTZ (1997), a memória indígena poderia ser analisada com memórias subterrâneas. Uma memória concorrente com aquela oficial (POLLAK, 1992) já oferecida pela própria presença material, que induz a sensação de uma identidade nacional dentro do bairro, aquela que diz e descreve quem é, e o que é o bairro. Observa-se que o NOPH preocupa-se em identificar e narrar as passagens dos indígenas, as práticas humanas e imperiais, “a saber” e a escravidão em um movimento de informação, como se fosse a ideia de um mito. Traz a presença daqueles oprimidos e silenciados, em um texto do colonizador, onde Carvalho (2001) reclama a presença de um contraponto, o texto periférico como forma de organização democrática que vise contemplar às diversidades históricas do bairro, em uma negociação de significados, como tentativa de dar voz ao subalterno.

Em lugar hegemônico existe a circunstância do “Não-dito” em relação ao elemento índio, que explica a fronteira entre o dizível e o indizível, porque o não falar é sinal de que não tem ninguém para escutar (POLLAK, 1998). Existe um resumo pronto do que de uma sociedade europeia que aqui ficou e passou, mas há também espaço em sua organização e aceitação da história do índio, não é necessariamente uma disputa de memória. A referência desse passado com maior afirmação e agenda causaria fortalecimento dos laços e o aparecimento de um rastro semiótico do grupo dominado, inscreveria uma sensibilidade, provocaria a coesão dos grupos e das instituições, em um trabalho de enquadramento, e é um desejo, porque o que está em jogo é a identidade individual e coletiva do bairro de Santa Cruz a partir dos sujeitos que aqui se encontram como representações, representantes e

representados. Potencial temático, anúncio, denúncia que pode ser sugerido e trabalhado pelo CURTA ETESC, uma linguagem que também faz parte deste capítulo, construído e apresentado como um sujeito de Memória, que será abordado especificamente.

Vide abaixo um dos trabalhos feitos para o CURTA ETESC, onde apresenta o NOPH como um centro cultural; o Palácio Princesa Isabel, a parte externa, interna, e, por acaso, uma exposição que ocorrera sobre índio por conta daquela ocasião (2010).



Fig. 8: Exposição sobre o índio no NOPH

2.2- ETESC - Escola Técnica de Santa Cruz

Para SANTOS (1996) “O presente não é um resultado, uma decorrência do passado, do mesmo modo que o futuro, não pode ser uma decorrência do presente, mesmo se esse for uma “eterna novidade”, e sim uma proposta de descoberta. Inicia-se com esta frase do estudioso que torna salutar a junção de forças para a transformação de um projeto, entender a dimensão do espaço em que estão inseridos, que neste caso denomina-se ETESC - Escola Técnica Santa Cruz.



Fig. 9: Escola Técnica Estadual Santa Cruz - ETESC

Hall (1997) afirma que cada instituição requer e adquire um universo de significados e práticas que definem a cultura necessária, a sua própria, distinta, “*a saber*” o seu significado. Possuem uma dimensão cultural, reprodutora de práticas sociais e políticas em seu caráter discursivo. São forças regulatórias, pois ajudam a manter o fluxo e as relações de poder interno e externo, visto que defendem o papel do Estado na sociedade, e a própria centralidade da cultura do mundo contemporâneo. É um espaço de articulação de um conjunto material e substantivo da cultura, com os aspectos epistemológicos e simbólicos em uma análise social, que serve para atendimento um coletivo.

Weyrauch (2007) em seu Trabalho “*Cultura e cidade em faixa de risco*” aponta que a recuperação de acervos históricos, arqueológicos, geológicos e ambientais por um projeto educacional, com a vinculação da população estudantil ao patrimônio de sua região poderá contribuir para o crescimento econômico, cultural e educacional da região, se for objeto de adequadas políticas de cultura. Desenvolvimento apontado por Sen (2000) que depende de

ações que promovam liberdades sem privações e enriquecedoras do processo através da prestação de serviços. Esses autores permitem pensar o conceito de lugar de memória nesse ambiente de suporte de memória coletiva, o que demonstra a relevância da Escola Técnica em sua trajetória histórica.

A presença dos monumentos neste complexo educacional, composto por ruínas, casas, ruas, praças, máquinas, equipamentos, formam registros materiais que servem de testemunhas, e oferecem visibilidades voluntariamente ou não, de um tempo e de uma sociedade com sentidos históricos e simbólicos. Recorre-se a Pierre Nora (1993) para compreender as representações na memória e os sentidos atribuídos nas representações neste espaço físico e a questão do lugar de memória. Para ele “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 09), e assim constitui pontos de referência que são simultaneamente: *materiais*, onde a memória social se ancora e pode ser apreendida; *funcionais*, porque possuem a função de sustentar as lembranças coletivas e permitir sua transmissão; e *simbólicos*, pois caracterizam acontecimentos ou experiências vividos por um pequeno número de pessoas, mas que fazem parte da memória de muitas. Dodebei (2005) afirma ser o caráter subjetivo do discurso, com alguma identificação de valor que influenciará na política de preservação ou de destruição desses bens materiais, o que norteará o peso da significação, o formato do uso e desuso, por seus atores sociais emblemados em disputas do imaginário para a construção da memória e do patrimônio, como também da identidade.

A ETESC - Escola Técnica de Santa Cruz - recebe alunos concursados de toda parte do Rio de Janeiro, o que a capacita como âncora de estudo e observação aos aspectos que ajudam a tecer conhecimento sobre as questões de identidade da Zona Oeste. Uma escola erguida após desativação do antigo Matadouro, com a função de ressignificar o sentido e a função social do prédio e de suas ruínas. O primeiro Matadouro é construído na praia de Santa Luzia, em 1774. Em 1853 é transferido para o Aterrado de São Cristóvão, na Praça da Bandeira. No Campo São José, em 1876, é lançada a pedra fundamental e em 1881, com a presença de D. Pedro II e membros da Família Imperial, parlamentares, ministros, diplomatas, autoridades e a imprensa, o matadouro é inaugurado oficialmente, trazendo uma importante influência ao comércio local, como o aparecimento de novas residências, vilas operárias e casas de negócios. Foi palco em 2000, e testemunha do processo de conquista de espaço para atividades culturais e educativas, para visitas do Ecomuseu Quarteirão Cultural Matadouro. Ao mesmo tempo em que comemoravam a conquista do estabelecimento do NOPH no Palacete com todo acervo arquivístico, bibliográfico e museológico, passando a ser chamada

de Palacete Princesa Isabel, nome dado pela SMC - Secretaria Municipal de Cultura. (NOPH, Sn. Sl.)

“Do Matadouro ao Vivedouro” esta expressão parecia estar na mente e na boca dos que ali participavam da comemoração de 11 anos de existência, em 17 de setembro 2009. Funcionários, alunos e professores assumiam definitivamente seu passado e afirmavam seu novo caráter de potencialidade de transformar vidas com talento e arte. Uma programação extensa naquela semana, com visitas às ruínas do Matadouro, promoção de pintura ao ar livre, palestra sobre História Oral e Memória, mostras de danças, mostras de pinturas, recital de poesia. Recorre-se aos estudos subalternos para explicar as manifestações culturais apresentadas, onde a ausência de um posicionamento mais crítico da comunidade ante as dificuldades diárias foram amenizadas por declarações e expressões calorosas com afirmativas identitárias positivas, como a exaltação de memórias valorosas.



Fig. 10: Matéria do Jornal Quarteirão Setembro/Outubro de 2009.

Spivak (2010) incentiva desafiar os discursos hegemônicos, como também as crenças pessoais produtoras de saber e de conhecimento, para causar uma alteração na forma de ler e compreender o mundo atual e contemporâneo, afirma que o subalterno não pode falar dentro de um contexto oficial e hegemônico, porque ante as dificuldades materiais encontradas para práticas cotidianas culturais voltadas para uma preocupação contra-hegemônica, resta o sentido de exclusão e marginalização. Desta forma fica retratado um campo de tensão entre os grupos ali instaurados, com uma complexidade na forma de divisão do trabalho, como as possibilidades e as vias de interações intersubjetivas, com lógicas hegemônicas próprias que

incentivam as especificações e as especializações dos espaços e das relações hierarquicamente e socialmente constituídas.

Mas assim como em Spivak (2010, 126) “a mulher não definiu, e sim ela representou”, naquela semana a comunidade mobilizou-se em criar um lócus, um enunciado que mediasse a transformação necessária para comemorar e reacender a esperança de idealismo para novos anos. A figura do Boi⁹, em poesia, em dança, em documentário, foi a representação que sustentou a memória da primeira década da escola, ilustrando o contexto de sofrimento, de sacrifício e morte do animal, uma forma figurativa para pensar todos os sentidos de dores humanas para a morte que simula e antecipa, a fase cabal para o recomeçar da vida. Um abraço a escola foi também convocado e organizado pela equipe do CURTA ETESC, como parte dos festejos do aniversário da escola.



Fig. 11: Abraço a escola – Representação

Spivak (2010) trata como adiamentos, aproximações, negociações constantes e necessárias no processo de enfrentamentos teóricos que sustentam os grupos que ali interagem subjetivamente, para que haja espaço para um sujeito irreduzivelmente heterogêneo, desinvestido de qualquer forma de agenciamento e que não pode falar, mas recorre a um discurso hegemônico para assim acontecer.

⁹ Vide o PPP da escola.

Marcos Alvito (2001) fala do termo localidade e supralocalidade para explicar e desenvolver as forças das representações, as relações e os espaços instituídos dentro da favela, assim as microáreas funcionam com *lócus* de memória, e faz-se referência a este termo para pensar nos pontos de encontros, de elos, de grupos que se distinguem nessa comunidade, como um microcosmo de relações ali existentes em microáreas, porque esta escola pública possui um prédio histórico, em uma vasta área e setores separados fisicamente. E muitas vezes são fronteiras para um relacionamento unívoco diante de uma diversidade: seja de alunos (os cursos os distinguem e as suas séries), de inspetores, de professores, de direção, de funcionários da limpeza, da manutenção de obras, dos laboratórios, do CVT, etc. Torna-se curioso que através dele, relacionamento unívoco, pode-se pensar o papel e o sentido construído, presente e vivido pelo projeto da escola pública, base das relações sociais. Setores podem ser relacionados à vizinhança, à amizade, e expressarem um entrecruzamento de lealdades, solidariedade e pertencimento, que ensejam pensar para um modo esclarecedor as semelhanças nas formas organizacionais. Destaca-se a Escola de Projetos, que fica responsável pela viabilização de ideias e argumentos, entre alunos e comunidade escolar. Atualmente onde era o Matadouro encontra-se um complexo educacional dividido em:

ETESC_ Escola Técnica de Santa Cruz

CETEP_ Centro educacional Profissionalizante

CVT_ Centro Vocacional Tecnológico

ESEI_ Escola de Ensino Industrial

A ETESC é uma instituição de Ensino Técnico Profissionalizante, pública, gratuita, que está integrada a Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC, criada em 10 de junho de 1997), e esta vinculada à Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia (SECT) do governo do Estado do Rio de Janeiro. Sua primeira aula data de 3 de agosto de 1998, sendo regulamentada pela portaria PR-FAETEC N°017 de 07/08/1998, tendo sido autorizada como Escola Técnica Estadual Santa Cruz, pelo decreto N° 24.663 de 17 de setembro de 1998, publicado no diário Oficial do estado do Rio de Janeiro em 18/09/1998. (PPP-ETESC)

O prédio foi adaptado a esta função de Escola, em um terreno de aproximadamente 30.000 m², sendo oferecidos cursos técnicos em Eletromecânica, Enfermagem, Informática, Segurança do Trabalho, Administração e Química, com Ensino Médio integrado a partir de 2013. Em 2009 começou a oferecer o Ensino Subsequente (Pós-médio) em técnico de Segurança do Trabalho pela manhã, e em 2011 passou a ser oferecido também à noite. Em 2012 começa a oferecer o curso técnico Subsequente em informática à noite. Os alunos

concluem seus estudos em três anos, após passarem pelo estágio supervisionado do Ensino Técnico escolhido.

O Projeto Político Pedagógico da escola está sendo construído com a participação de toda comunidade desde de 2012, com discussão, reflexão, com alguma superação das contradições, pouco consenso e dispersão na decisão coletiva, apesar de receber o nome “Juventude, Cidadania e Sustentabilidade”. Entretanto, intenta contribuir para a formação de cidadãos críticos e solidários, alicerçados em princípios sólidos, comprometidos com a construção de uma sociedade mais justa. Este projeto político nomeia o direcionamento para as práticas diárias como marco, e o descreve assim: Doutrinal, Situacional e Operativo (PPP-ETESC). Sobre esta forma de estruturar e direcionar valores e sentidos recorre-se a Santos (1996, p. 315, *apud.* BAKHTIN, 1983, 1986, p.54) que diz que a arquitetura dos atos realizados pelo ser humano possui três momentos básicos: “Eu para mim mesmo”, “Outro para mim” e “Eu para o outro”, em um processo de incessante interação, no que tange à dimensão intersubjetiva do homem e como forma de apreensão do mundo.

Logo na abertura do documento que formula o PPP¹⁰ da escola, aparece o lema “*Juventude, cidadania e sustentabilidade*”, e para anunciar o seu marco doutrinal aprece uma citação de Gadotti (2001) que denuncia ser a Educação um serviço prestado à classe dominante, e a Educação ser política, e quanto ela é ignorada, e o quanto a política nunca ignorou a Educação. Assim a Escola se compromete com a formação intelectual, social, cultural e política do aluno através da reflexão crítica e transformadora deste junto ao processo democrático, solidário, afetuoso e dialógico da escola. Em seu marco situacional Gadotti (2001) entende que a Educação é uma prática de disputa por hegemonia, e ressalta o papel do educador com posicionamento de ação a favor ou contra a opressão. Reconhece a riqueza cultural e estética em que estão implantados, mesmo sem reconhecimento segundo o documento, e salienta a distância do Centro do Rio de Janeiro e a escassez de investimento. Aponta a necessidade de desenvolver uma identidade coletiva e individual, ressalta o direito às diferenças e às formas de exclusão e de injustiças. Cita Freire (1987, p. 68): “Ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si mediados pelo mundo” para explicitar o desejo de um discurso dialógico que desenvolva o pensamento crítico do aluno. Incluem um autor em seus documentos que serve de inspiração para práticas museológicas populares, que abrem espaço para participação democrática e autônoma do sujeito.

¹⁰ As formulações do PPP podem servir de garantia da realização do CURTA ETESC, impedindo os entraves que causam tensão para a realização do mesmo. Apesar de prever um núcleo de jovem, o mesmo não encontra-se citado claramente, o que precisa ser revisto futuramente. Na verdade, isso indicará o interesse e o desejo, para quem a mostra precisa ser realizado.

Ressalta-se a presença da família junto ao processo educativo assegurado por lei, assim como citado pelos quatro pilares da Educação para o século XXI: Fazer, ser, conhecer, conviver (4 Pilares da Educação ditados pela UNESCO) , como forma de evitar o comodismo e o conteudismo, que causam a evasão escolar, que é uma realidade e um desafio para a sociedade contemporânea; o ajuste necessário para atender às individualidades e subjetividades juvenis. Em algumas páginas o PPP oferece uma listagem de ações colhidas em reuniões com o corpo discente e docente, pais e responsáveis e funcionários de uma forma geral e são nomeados por visões. Na verdade são falas, vozes que expressam um parecer, opiniões e desejos para a manutenção de um convívio democrático, que parece ser uma listagem de direitos e deveres, e o quanto devem ser entendidos como representações e como precisam ser representados, ou enfim escutados. E, Por fim, o marco operativo pretende atender o marco doutrinal. São ações que envolvem uma equipe diretiva, uma equipe pedagógica, esta é formada pela supervisão e orientação escolar, com grande peso na ação da escola, e a equipe de professores.

Esta Escola Técnica encontra-se na Zona Oeste do estado do Rio de Janeiro, em um dos bairros mais distante do Centro do Rio de Janeiro, em uma região de baixa renda, com poucas bibliotecas e recursos culturais quase inexistentes ou pouco divulgados. Os alunos são oriundos de escola particular e pública do município do Rio de Janeiro e dos municípios vizinhos como Itaguaí, Paracambi, Nova Iguaçu, por concurso público. Seu corpo administrativo é eleito pela comunidade. Vizinhos, nas proximidades, estão a Nave do Conhecimento; a Lona Cultural Sandra de Sá; a Cidade das Crianças; Escolas Municipais e Estaduais; o Hangar de Zepillin, sob o comando da aeronáutica; e o Palacete Princesa Isabel, instrumentalizado pelo NOPH. Todas estas instituições estão presentes no bairro e parecem não estabelecer uma franca comunicação para a promoção da população, a não ser o próprio NOPH, que possui uma origem e uma proposta de comprometimento através de discurso fiel à memória e a História da comunidade.

Em 2011 um projeto foi iniciado para organizar e resgatar nas lembranças todas as atividades realizadas na escola. Criou-se o Centro de Memória da ETESC¹¹, que tem a função de arquivar, zelar e gerir os patrimônios, sejam eles quais forem, de ordem material ou imaterial, para ligar as memórias da existência e as do funcionamento da escola. Foi ele que no ano de 2012 reconheceu, em cerimônia, a importância da atividade do CURTA ETESC, e é pra lá que se destinam os vídeos e os DVDs acumulados ao longo desses anos. Esse dado é

¹¹ Ainda não existe nenhum tipo de planejamento para conservação formatação dos filmes como um banco de dados.

importante, pois ajuda a ressaltar a função social desse centro de memória para a instituição, como também processar as representações democraticamente dentro do contexto imaginário da população que ali se encontra. Os filmes são lembranças visuais e testemunhos dos espaços da ETESC- FAETEC (antigo Matadouro de Santa Cruz), algumas ruínas das construções antigas, que servem de cenário e que não são muito visitadas rotineiramente; funcionários que já não estão mais; personagens, heróis anônimos para transformação de um antigo espaço de morte em um espaço de sentido de conquista e de vida¹². E necessariamente não pode ser um espaço contra a subalternidade, pois serve de articulação de grupos que querem ser ouvidos. Espera-se então um exercício de autorrepresentação, que questione os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual (SPIVAK, 2010).

Atualmente um novo regimento está sendo discutido, e debatido pela unidade escolar a pedido do novo presidente, não se sabe ao certo como ficam as garantias democráticas no futuro da escola, as transições que vão ocorrer.

2.3-CURTA ETESC

Em 2000 começou a História do cinema na FAETEC- Santa Cruz, de forma pioneira e contemporânea, pois não existia nenhum movimento assim nesta região. Pretendia-se aproximar os alunos de uma estética cinematográfica, em pensar que não havia cinema em Santa Cruz e poucas salas de exibição na Zona Oeste. No ano seguinte, em 2001, deu-se uma participação massiva do alunado, mesmo com falta de estrutura física como um laboratório para edição das imagens.

¹² Essa temática foi muito abordada, no aniversário de 10 anos da escola, quando a escola consagrou uma semana de atividades sócio culturais, onde se ocupavam os pontos esquecidos, locais abandonados para declamar poesia, adaptação como palco de dança, banda e um abraço na unidade comandada por uma dança circular.



Fig. 12: Cartaz para divulgação interna

Os alunos reagiram de forma tão empolgada que mobilizaram a atenção e a disposição das professoras em dar continuidade e legitimar o espaço dentro da escola, existiam vozes para serem escutadas. Inicialmente parcerias eram feitas com o CETEP que emprestava o espaço para a apresentação e execução da mostra. Existia um sistema de autorregulação entre os participantes, pois eles alocavam recursos, de forma intuitiva, retiravam o Estado das responsabilidades, executando um jogo de livres forças de mercado: existia uma confiança e um combinado de convenções como o “*troféu abacaxi*” (produzido pela professora Márcia Pinheiro, [sugerido pela professora Renata Maia](#)) que iria para o vídeo mais popular (o voto era depositado na urna quando saíssem da sessão). O modo de regulação era o desejo de estar entre os mais votados, tornando-se populares, este significado cultural continua atrelado até hoje por se tratar de uma população formada por jovens. A apuração era feita manualmente e registrada em ata, na mesma onde se registrava a presença, e ao final do evento, aceitava-se sugestão para o próximo ano. Hall (1997, p.16) explica que a passagem de um modo de regulação a outro é determinado pelo “quando, como, e porque passa de um modo a outro”. É um jogo de poderes que moldam e formatam as práticas sociais, que formatadas, geram discursos ou símbolos. Neste caso garante a forma popular e coletiva.

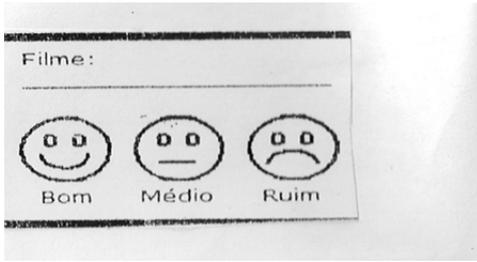


Fig. 13: Voto distribuído no início de cada sessão

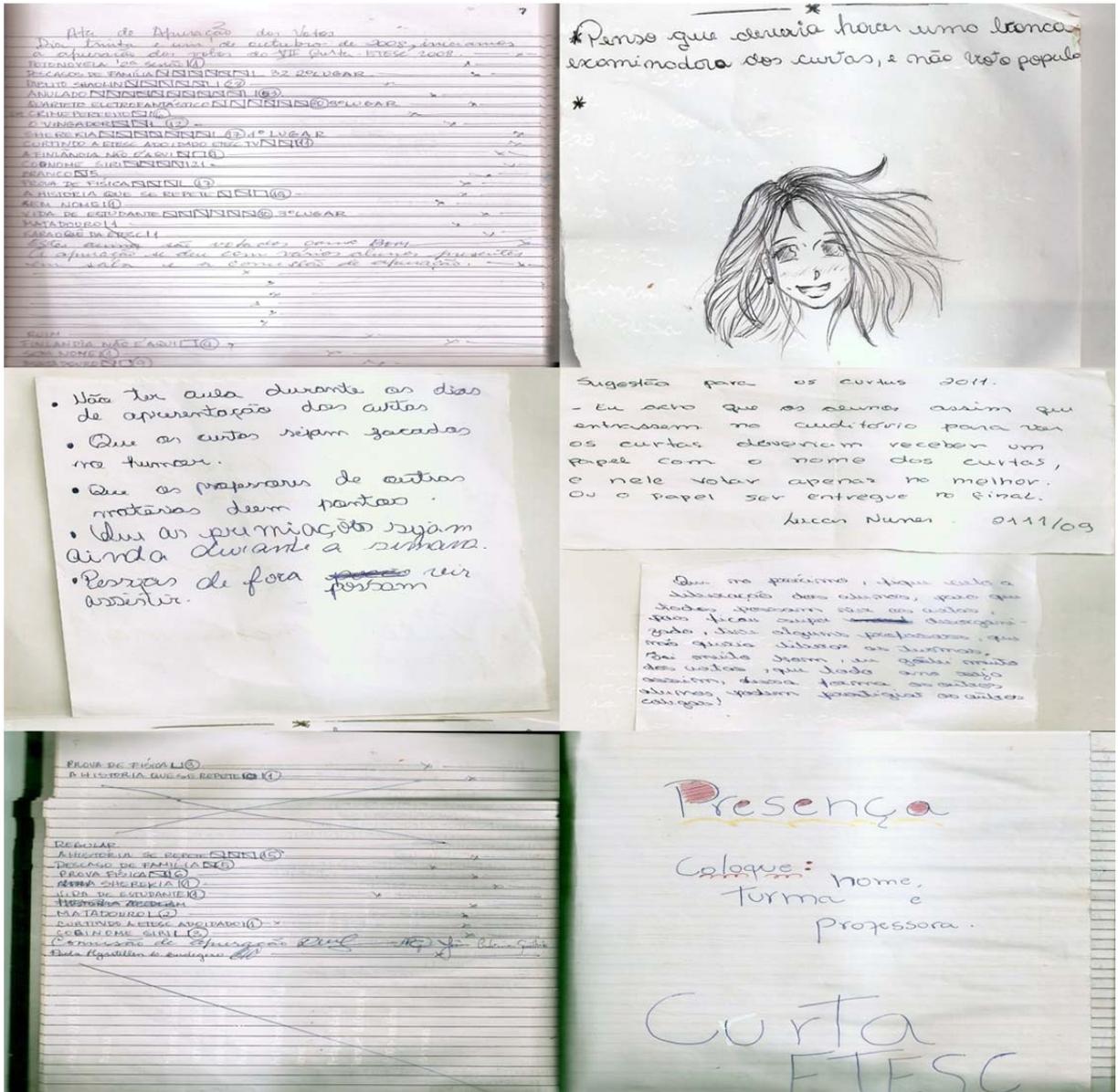


Fig. 14: Atas com registro de presenças e opiniões sobre o CURTA ETESC

A produção e a captura de imagem fazem parte cada vez maior da rotina de uma juventude instrumentada por um celular e uma câmera digital. Com uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça, os alunos são desafiados a retirar de sua experiência, sentidos e argumentos que os formam e os informam. Livremente, sem pré-conceitos definidos, evitando

aquilo que o pode constranger ou inibir sua própria imagem e identidade, eram estas as orientações para a produção dos filmes. A única regulação era a nota que receberiam ao produzir o filme, que era uma das avaliações, e o prazer de expressar-se em uma linguagem. Porém essa força mudou um pouco nos últimos anos, com a redução da carga horária, e a compressão dos conteúdos. A descentralização neoliberal da lei de livre mercado ou de estratégia de privatização ainda não tinha se estabelecido tão claramente, ela que é o motor das estratégias econômicas e culturais tanto nacionais quanto internacionais (HALL, 1997).

A globalização da cultura tal como da economia é um processo desigual e contraditório, porque, segundo Boaventura (2006), aciona um imaginário iconográfico universal a partir de instrumentos da cultura de massa, ao mesmo tempo neutraliza e descontextualiza culturas locais, e só promove assimilação quando reconhecido algum valor do mercado global da indústria cultural. Uma cultura não valorizada pelo mercado ou porque não se deixa apropriar, ou porque não suscita interesse, pode ser apagada por uma cultura global hegemônica, pode ser esquecida ou ignorada, apagada ou caricaturizada. Fenômenos de pertença subordinada pela integração ou pela exclusão são descritos pelo autor, para descrever a reação dos grupos sociais e suas lutas. Em um deles se encaixa o CURTA ETESC, o espaço de livre acesso, descentralizado, não hierárquico, localmente controlado em que a igualdade e a identidade coexistem sem atritos. Um espaço-tempo das cidades em que a comunicação ocorre horizontalmente, em redes de sociabilidades como o Orkut, Facebook, Blog, em um nomadismo infinito e sem mudar de endereço, que pode vir a constituir um espaço público de oposição, podendo se transformar num instrumento precioso na construção de um cosmopolitismo subalterno e insurgente. Isto porque a internet permite a comunicação de muitos para muitos, os cidadãos podem entrar em contato e fazer isso com autonomia em relação às mensagens oficiais dos governos, das grandes mídias globais e das organizações políticas tradicionais, caracterizando as cidades globais, com um novo sistema urbano constituído, explica o autor (BOAVETURA, 2006).

Seguindo a análise, o CURTA ETESC é como um fenômeno local por via de um processo global, que pode fragilizar uma gestão controlada quando conclama os cidadãos à autonomia, à independência e à responsabilização. E pode servir de articulação entre políticas de igualdade e de identidade por produzir representações culturais. Alerta para o risco da transformação universal dessas representações que podem subordinar todas as outras, que anunciam: “Temos o direito de ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza; temos o direito de ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza.” (SANTOS, 2006, p. 44). Portanto, o reconhecimento e o conhecimento das diferenças passam por um ato de

resistência, por uma mobilização de recursos, e por uma organização utópica de força alternativa, como um conhecimento-emancipação da *ecologia dos saberes*¹³, para que permaneça como um mecanismo de democracia representativa e de práticas democráticas.

Assim o CURTA ETESC torna-se uma arena que dissemina valores e que procura sua linguagem em adaptações a produtos de uma cultura de massa, fugindo de um lugar centrado e hegemônico, para construir um lócus de enunciação de livre concorrência de memórias e afetividades, que constroem um documento de cultura. Representa o lócus de enunciação, é a possibilidade do subalterno se subjetivar. Propõe como uma gramática alternativa de liberdade na escolhas quanto à temática abordada, e na forma que acontece, mesmo sofrendo limitações, com precárias estruturas, é um espaço agregador de forças e ideias, que sugere um hibridismo identitário. É uma organização democrática como direito de narrar as experiências, as insurreições, as memórias, as tradições e as histórias de jovens que podem desmascarar alguma versão dominante e pouco verdadeira. “Um hiato entre o silêncio e a ação que visa libertar o sujeito de sua condição subalterna” (CARVALHO, 2001, p 107 a 147).

O cinema na unidade da FAETEC- ETESC é uma atividade que permite a reflexão das relações sociais da comunidade que falam através dos filmes, onde os alunos entram para ver o filme no auditório da escola, sem relação comercial, a não ser a exigência de acolhimento, da espontaneidade e da criatividade expressas pela linguagem cinematográfica. Aparece como estratégia em todas as áreas da escola técnica, inclusive durante o ano com exibições de filmes em eventos (Cine ETESC, Sessão Poeira) com nomes diferentes e concorrentes ao CURTA ETESC. Esta presença serve de referencial filosófico e político diante da questão no que se refere à formação de uma disciplina de cinema nas Escolas de Ensino Médio, como sugere o FORCINE¹⁴ - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e de Audiovisual.

¹³ É uma forma de superação das monoculturas, do saber científico linear, da naturalização das diferenças, da escola centrada no universalismo e na Globalização, e contra a produtividade mercantil, uma desconstrução do caráter homogêneo das culturas.

¹⁴ Este é um movimento mais recente de encontra um espaço para a linguagem como disciplina sistemática.



Fig. 15: Participação dos alunos no CURTA ETESC, Auditório do CETEP - 2009

Mas é o CURTA ETESC um objeto potencial de memória, e um acontecimento que deixa marcas indiciais, icônicas e simbólicas (PESAVENTO, 2007) nos jovens do Ensino Médio da Escola Técnica. Uma festividade, um ritual de criatividade e linguagem, que reúne no espaço do auditório da escola, alunos, professores e funcionários no prazer de ver na tela as alegrias, os conflitos, as questões cotidianas de seu tempo, de sua época. É um meio de convivência presencial, um espaço com pontos de identificação de ações em um presente. Permite a visualização da heterogeneidade contida na escola, que pede para ser interpretada, ou ser revivida como em uma tradição, a cada ano iniciado, a cada jornada completada circunstancialmente pelo grupo docente e discente. O que relata a efemeridade desse objeto que precisa de um formato de controle e preservação dessa produção imagética. No Youtube, no DVD, no disquete ou no pendrive, os arquivos estão disseminados, evitam os esquecimentos, passíveis de assimilação, se ordenam e se instituem. A mostra é testemunha da acelerada transitoriedade tecnológica do mundo contemporâneo. Iniciaram-se as atividades com filmes e fitas analógicos e em VHS, utilizavam-se dois aparelhos de videocassete para editar e gravar as imagens que vinham da câmera de filmar doméstica. A decisão de colocar na internet foi totalmente dos alunos, um dado afirmador de autonomia, e a forma de

arquivamento antes do Youtube era praticamente conturbada e volumosa. Tudo que desejavam fazer quanto à execução do projeto era dividido em equipe e funções, conforme as habilidades que eles reconheciam e que faziam o movimento acontecer.

Bem material, imaterial e virtualmente arquivado, e disseminador de memórias pessoais individuais e coletivas, assim como inserido no ciberespaço, que, como fato social dessa escola, precisa ser preservado em sua essência signíca e em seu conteúdo formado por camadas de informações. Acontecimento coletivo que pertence ao espaço, inserido ou não no calendário escolar por seus dinamizadores, professores de artes e seus fiéis alunos. “O coletivo sempre é uma construção em que completude é estranha e a hospitalidade é inerente”, (DODEBEI, 2005, p. 44), onde o suporte da memória acontece virtualmente na internet ou disponibilizado por uma mídia, o que aponta a questão da reprodutibilidade, circulação, para entender o CURTA ETESC como um objeto da cultura digital, e um documento de memória social. O que faz pensar na relação dependência, fragilidade, como também na forma de proteção, pois a cada ano entram novos alunos, portanto e uma memória em constante construção e reconstituição.¹⁵

Os próprios alunos nesse ritual de assistir aos filmes, e na posição de receptor, também são desafiados a saber como interpretar esse material, como expressa Pollak (1992) ao designar a História Oral como um campo fértil para discussão e elaboração do debate sobre os lugares de memória. Aqui a ligação entre memória e identidade faz pensar no tema resistências juvenis, porque são valores disputados em aceitação ou negociação, legitimadores que caracterizam os modos de construção da memória. As resistências juvenis estão espalhadas nos corpos, jeitos, falas, músicas, danças, símbolos, consumos. Modos e formas materiais e imateriais. São lócus de vida em ecos de alma (emoção). Sentidos e territórios. Inclusão e prontidão.

Aparecem os temas relacionados à desigualdade social e às possíveis articulações de resistência e inclusão de grupos sociais. Carvalho (2001) também confirma a complexidade envolvendo as temáticas da cultura contemporânea, assim como Stuart Hall (1997) que diz que os seres humanos são interpretativos e que suas práticas sociais são reguladas por esses significados; códigos que dão sentido, são práticas de significação, por isso propõe outro olhar sobre as formas de expressões culturais contemporâneas para repensar a identidade, as relações raciais, a sexualidade, a pertença étnica, o hibridismo cultural. Toda ação social é

¹⁵ vide Dodebei Vera. Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social?
DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.12 n.2 abr/11.
http://www.dgz.org.br/abr11/Art_01.htm

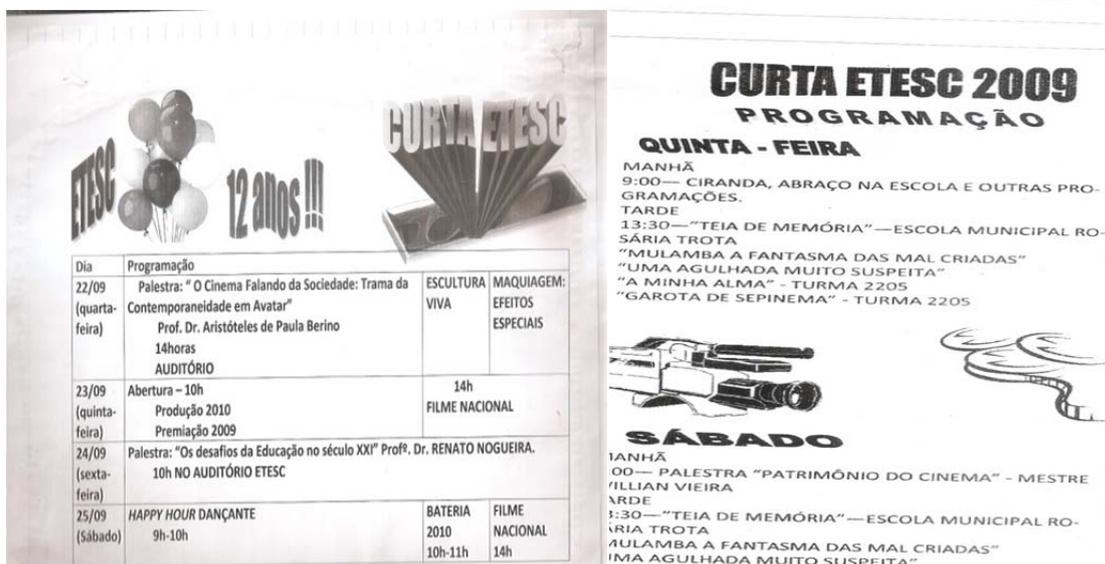
cultural, e o CURTA ETESC possui um aspecto substantivo por se tratar de ser um local de cultura de estrutura empírica e real, em uma instituição, em relações culturais de uma sociedade, em um momento histórico particular.

Kornis (1992) ajuda estabelecer um caminho para análise das imagens, sugerindo a descrição dos planos e temas que definem aquilo que é filme e aquilo que não é o filme, como: o autor, a produção, o público, a ênfase crítica; pode-se também seguir a análise de elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica (enquadramento, montagem, movimentos de câmera, iluminação, utilização ou não da cor). Como as forças de significados presentes em representantes e representações podem aparecer em destaque é o que esse trabalho pretende elucidar. Porém outras questões surgem: Quais gêneros foram alcançados? Que tipo de coleção pode-se criar? Quais as singularidades e rupturas observadas? Qual seria a função social do CURTA ETESC em uma era digital e qual a melhor forma de conservar os arquivos que são o próprio filme? Quais são as temáticas mais recorrentes por esses jovens e como descrevem as leituras e interpretações possíveis? Seria a existência da educação do olhar ou o interesse pela alfabetização visual, um conteúdo já apresentado no planejamento e nos objetivos da equipe, um elo de fundamental importância, e peso para a produção e elaboração dos roteiros e das filmagens? Essas respostas virão em um capítulo posterior junto à conclusão com a análise da composição fílmica dos arquivos disponibilizados e acessíveis.

As temáticas de violências, como guerras; cenas de bairros pauperizados ou marginalizados; o medo que paralisa e ameaça; favelas que ora servem de moradia para trabalhadores “desamparados do presente como refugiados, imigrantes, sobreviventes, estrangeiros em busca de condições melhores de vida” (FRANÇA, 2003, p. 13), ora servem de tour para turistas, que surgem como descrição estereotipada de um cenário urbano e social da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Estas temáticas lidas como forma estilizada de representação podem reivindicar os direitos e outras representações de movimentos sociais, que disputam também por um espaço de reflexão nas mídias, nas imagens, nas telas do cinema e da TV, aonde poderiam chegar através dos filmes ao campo científico. Serviriam, assim, a uma antropologia visual, as informações imagéticas denunciadoras de marcas, tensões, diálogos e memórias.

O formato curta foi definido pela possibilidade de baixo custo, por não ter um laboratório próprio e por não ter facilidade de edição do material trazido pelos alunos. O curta-metragem poderia ter até 15 minutos, que atenderia bem a esta função, mas o tempo nunca foi estipulado, podendo ser até menos. O importante era a qualidade do argumento e da criatividade contida na comunicação do mesmo, que vinha apresentado no roteiro prévio.

Orientavam-se os alunos para confecção dos filmes que apesar de serem cobrados pela excelência técnica, sempre se destacavam pela originalidade e genialidade. Sob comando da coordenadora e professora Renata Maia, e das professoras Geórgia Firppo, Márcia Pinheiro e Carla Regina Vasconcelos Rodrigues, somaram-se Eliane Correia Barata, Márcia Luzes, e Lara Greco, as atividades anuais eram escolhidas e decididas em conversas durante reunião de Centro de Estudos, realizado quinzenalmente. Assim definiam-se as propostas de trabalhos e os conteúdos que seriam utilizados durante o ano letivo, e que atendessem ao currículo, e que eram definidos em planejamento anual. As aulas de artes aconteciam com os alunos do primeiro ano sob a carga horária de 2 tempos semanais. A preocupação das professoras de Artes era seguir a Metodologia Triangular de Ana Mae, cuja prática baseia-se no estudo da História da Arte, no fazer artístico e na reflexão crítica, assim como em atender aos Parâmetros Curriculares estabelecidos pelo MEC para o Ensino Médio. Existiu também por parte do grupo a preocupação de incluir conteúdos referentes à questão de identidade brasileira, com o estudo das culturas, inclusive a Negra e a Indígena. Quando alcançou uma nova carga de tempos para o segundo ano do Ensino médio, vislumbrou-se uma oportunidade única de desenvolver uma linguagem de forma a alcançar o formato da clientela, jovens de 14 anos em diante. Em alguns anos, certos palestrantes, convidados ilustres, como: o professor William Vieira, o professor Aristóteles Berino e o professor Fernando Barros atuaram sedimentando teoricamente a linguagem de cinema junto aos alunos. Uma linguagem artística que capacitasse a comunicação com liberdade de expressão, que formasse cidadãos e valores já apresentados no PPP da escola, que só apareceu anos mais tarde, e que é falho, pois não contempla os conteúdos da disciplina.



Dia	Programação	ESCULTURA	MAQUIAGEM:
22/09 (quarta-feira)	Palestra: "O Cinema Falando da Sociedade: Trama da Contemporaneidade em Avatar" Prof. Dr. Aristóteles de Paula Berino 14horas AUDITÓRIO	VIVA	EFEITOS ESPECIAIS
23/09 (quinta-feira)	Abertura - 10h Produção 2010 Premiação 2009	14h FILME NACIONAL	
24/09 (sexta-feira)	Palestra: "Os desafios da Educação no século XXI" Profº. Dr. RENATO NOGUEIRA. 10h NO AUDITÓRIO ETESC		
25/09 (Sábado)	HAPPY HOUR DANÇANTE 9h-10h	BATERIA 2010 10h-11h	FILME NACIONAL 14h

CURTA ETESC 2009
PROGRAMAÇÃO

QUINTA - FEIRA

MANHÃ
9:00— CIRANDA, ABRAÇO NA ESCOLA E OUTRAS PROGRAMAÇÕES.

TARDE
13:30—"TEIA DE MEMÓRIA"—ESCOLA MUNICIPAL ROSÁRIA TROTA
"MULAMBA A FANTASMA DAS MAL CRIADAS"
"UMA AGULHADA MUITO SUSPEITA"
"A MINHA ALMA" - TURMA 2205
"GAROTA DE SEPINEMA" - TURMA 2205

SÁBADO

MANHÃ
00— PALESTRA "PATRIMÔNIO DO CINEMA" - MESTRE WILLIAN VIEIRA

TARDE
13:30—"TEIA DE MEMÓRIA"—ESCOLA MUNICIPAL ROSÁRIA TROTA
"MULAMBA A FANTASMA DAS MAL CRIADAS"
"UMA AGULHADA MUITO SUSPEITA"
"A MINHA ALMA" - TURMA 2205

Fig. 16: Divulgação e programação do CURTA ETESC

Inicialmente, as aulas do segundo ano deveriam constar de três linguagens espalhadas em cada trimestre: teatro, música e cinema. Como era muito conteúdo para pouco tempo, o cinema acabou sendo a linguagem escolhida para ter um projeto de filme que fosse entregue no final do ano letivo. O Cinema foi priorizado por ter um baixo custo e por ser mais acessível à realidade dos alunos. Antes foi estudado em oficinas de teatro, o trabalho de Augusto Boal, com o teatro do oprimido. Ali algumas características eram reforçadas ou desprezadas para a personalidade do jovem, que era orientado em um futuro próximo, a aproveitar a linguagem do teatro para ser trabalhada com a equipe de cinema. Concentração, atenção, percepção, observação, confiança, e espontaneidade eram capacidades a serem estimuladas. A Música não foi tão trabalhada, não existia um profissional com essa formação, mesmo assim alguns conteúdos foram abordados em sala, porque cinema acontece com forte presença de som e de imagem. Anos mais tarde chegaria passageiramente uma professora, Lara, que logo pediu transferência por a escola ser longe, e a viagem longa. A mesma preparou uma apresentação de teclado e violão na abertura da Mostra de 2011. Preocupava-se com a função social da Arte na Escola Técnica, que deveria trabalhar um equilíbrio entre a mente e a emoção, entre a razão e o autoconhecimento, adaptando a cada curso uma especificidade e aplicabilidade da arte no cotidiano do mundo do trabalho.

Com o pressuposto de que a memória social é um campo de tensão entre a lembrança e o esquecimento (DODEBEI, 2011), permite-se pensar sobre a presença e a continuidade da mostra de filmes na ETESC, como um exemplo dessa relação de afirmação e de negação de aspectos que ajudam a descrever uma realidade. Inicialmente o evento surge e os arquivos ainda em fita eram devolvidos, pois tudo era material dos alunos. Por iniciativa das professoras foram inscrito alguns filmes na “Mostra Rio”, conseguindo chamar a atenção da mídia, o que resultou em uma entrevista para o jornal *O Dia*. Depois com a utilização de disquetes tornou-se mais difícil acessar as imagens, pois não existiam computadores disponíveis, tanto que a decisão de postar na internet facilitava o acesso virtual além de mostrar a preocupação de resgate. Aconteceram alguns atropelos, acontecimentos serviram de obstáculos, como a limpeza da sala por um funcionário, que jogou uma parte fora, desconhecendo e ignorando o valor simbólico; a indisposição política por parte da coordenação; a greve que comprimia a organização do calendário; o calendário de prova concomitante. Durante alguns anos avaliava-se se iria e se valia a pena continuar com o CURTA ETESC, porque esses aspectos surgiam como obstáculos e desafios para as

professoras, que até hoje vêm passando por forma de extrema modificação e diversidade da estrutura da escola e do novo perfil de alunado.

Encontra-se em Le Goff (1990) o desenvolvimento das estratégias de organização do conhecimento como composição das memórias oficiais, por meio do qual é possível entender o papel do *mnemon*, o servidor de um herói que acompanha sem cessar uma ordem divina, uma espécie de memória viva, cujo esquecimento lhe traria a morte. Trata-se, então de uma mitologia, de uma lenda grega, que aproxima o entendimento dos museus ou dos centros culturais, e do próprio filme (objeto desta pesquisa), como uma estratégia de conservação e manutenção de saber e de poder. Conforme o desenvolvimento da escrita, o personagem torna-se arquivista, adaptando-se a um novo contexto, ilustrando a ideia de mediação. Como hipótese desta pesquisa, fazendo conexão com o autor, é possível pensar na Mostra de Filmes em Santa Cruz como um espaço de expressão para que os jovens reconstruam livremente e produzam memórias sobre sua realidade. Por isso mesmo, o CURTA ETESC assume o papel de *mnemon*, sobrevivendo às adversidades como adaptações de calendário, interesses pedagógicos, entre outras, porque seu esquecimento ou sua ausência de prática seria a sua morte, o seu fim. Ele gera arquivos que podem servir de referencial de reflexão e manter a memória dos próprios alunos, marcar a vida da comunidade e a inscrever em uma sensibilidade. A ETESC, como espaço social, ora coaduna, ora segrega essa prática, que necessita de um próprio *mnemon* que permita a continuidade histórica e memorial, de um organizador que sempre o revitalize.

Hoje o CURTA ETESC tem vida própria, em vestígios e trajetórias, na internet e em mídias, em memórias pessoais, que colaboram, fortalecem e fomentam a continuidade e a existência como projeto. Entende-se que através dos filmes, as regras de sociabilidade podem ser discutidas e dialogadas em vias de uma identidade local, em condições de convivência mais justas em relação de igualdade. Pressupõe-se que este é um espaço para debater o poder, o fazer e o conviver, como a percepção da importância do trabalho em equipe e com criatividade, descartando possíveis individualismos. É possível perceber a rotina da ETESC, os processos de exclusão e inclusão da realidade local, assim como levantar questões das vulnerabilidades das massas, e a constituição de uma sociedade a partir do consumo, como garantias dos direitos e da satisfação das necessidades, ou, ao contrário, é possível identificar também um discurso de uma solidariedade possível, como um desafio e uma conquista.

O cinema na Zona Oeste sempre foi veículo importante e de preciosa adesão, segundo Mansur (2010) que localiza o Cine Palácio Santa Cruz com 1040 lugares, que funcionou por 20 anos, entre os anos de 1951 e 1971, e outros também em bairros vizinhos como Sepetiba e

Guaratiba. Estes cinemas tiveram o mesmo destino das salas de cinemas no Rio de Janeiro, foram desativadas, viraram igrejas ou salas comerciais¹⁶. Segundo Sennet¹⁷ (2012) “as cidades precisam ser repensadas para estimular a cooperação entre diversos grupos”, e potencializar o cinema é um meio de estabelecer um processo de mediação e agregação de valor simbólico. A realização do evento pautado na ideia de livre expressão fomenta a promoção de outra experiência com arte para validar o espaço como promotor de idéias e de expressão cultural.

O Centro de Memória da unidade, através de uma homenagem de celebração, reconhece a existência da mostra de filmes como umas das atividades importantes para formação e informação dos jovens alunos no ano de 2012. Se foi uma proposta de política cultural da instituição ou não para homogeneização e gestão das diferenças, não se sabe ao certo; o fato é que o evento que inicialmente não participava do calendário, e nem tinha o pretexto de ser moldado pela instituição por seu caráter de liberdade e autonomia, hoje possui uma trajetória de reconhecimento e representatividade junto aos jovens e à própria instituição, todavia o perigo reside na continua chegada novos jovens. A mostra de curtas torna-se uma relação espaço-temporal para o jovem questionar e expressar seus anseios e desejos por democracia, liberdade e inserção, sem uma assimilação teórica e ideológica de assentamento de opiniões e legitimação de um consenso social.

As imagens produzidas pelos curtas ocupam o espaço físico e imaginário da comunidade ETESC. As vidas aqui não estão ao léu, aproveitam para apresentar as questões sociais de jovens em periferia; é como se fosse um “Guia afetivo da periferia” que apresenta o espaço da cidade sendo ocupado em uma rotina significativa relatada, descrita como lembranças que traduzem sonhos e medos, traduzem a parte sensível da cidade. Uma ocupação permanente ou circunstancial, recente, que a todo o momento indica inclusão, pertencimento em grupos, turmas e cidade. Suas falas são democráticas, questionadoras e não subordinadas, enquanto propostas de mobilidade, de criar laços e estabelecer relações que, de certa forma, oferecem segurança e alguma estabilidade emocional aos jovens.

As imagens expressam um modo de vida próprio de cenários de periferia, de propriedades particulares. Algumas querem denunciar a ausência do Estado, a falta de investimento público em paisagens urbanas e naturais de toda região. Não é mero exercício decifrar o código implícito ou explícito dos filmes, as produções dos curtas são linguagens que constituem formas de se relacionar, cabendo aos pesquisadores observar e constatar como

¹⁶ Vide a dissertação de Márcia Bessa.

¹⁷ <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/08/11/temos-que-valorizar-diferenca-entrevista-com-richard-sennett-459740.asp>

os agentes desse projeto interagem, o que foi omitido por eles, o que os legitima, o que os oblitera, e, de forma neutra, estabelecer uma análise objetiva e científica desse evento para a formação de memória e de identidade. São links de semelhanças e diferenças entre o real e o imaginário, entre o lado de quem assiste e o de quem produz os filmes.



Fig. 17: Cartaz de divulgação interna do CURTA ETESC 2011



Fig. 18: Cartaz de divulgação interna do CURTA ETESC 2010

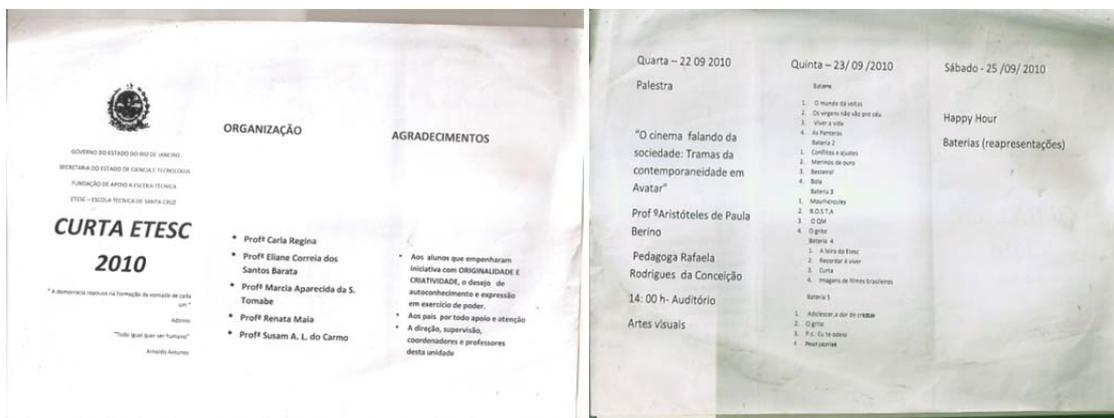


Fig. 19: Programação CURTA ETESC - 2010

1409/13 Festival do Rio 2005 - Geração - Programa Vídeo Fórum - apostando no futuro

Publicada em: 27/09/2005 às 14:38
Geração

Programa Vídeo Fórum - apostando no futuro

Sônia Aguiar



Fazer cinema no Brasil sempre foi um trabalho digno dos Doze Trabalhos de Hércules. Financiamento, produção, finalização... todas as etapas são marcadas por inúmeras adversidades e provam que fazer cinema neste país é tarefa para os apaixonados ou loucos pela Sétima Arte. E se já é difícil para quem trabalha no meio, imagina para os que estão apenas começando?

Há cinco anos, o Festival do Rio, através da Mostra Geração, vem abrindo espaço justamente para esses aspirantes que encontram dificuldade de exibir seus trabalhos. E o programa Vídeo Fórum é a oportunidade que grupos de crianças e jovens produtores têm de exibir suas obras, debater e trocar experiências com os que querem seguir pelo mesmo caminho.

Selecionando trabalhos de jovens com até 21 anos, dos mais variados níveis de produção e formatos, o Vídeo Fórum tem como principal objetivo estimular idealizadores, fomentando uma cultura de criação entre eles. Com isso, o programa quer gerar novos talentos que contribuam para o futuro da atividade audiovisual.

Mas engana-se quem pensa que o Vídeo Fórum apresente apenas produções "caseiras" ou de fundo de quintal. Há também trabalhos mais elaborados, provenientes de escolas técnicas e pólos audiovisuais formados pela persistência da prática. E é justamente por isso que a Mostra não é competitiva, mas sim participativa. O iniciante não deve se sentir intimidado pelo colega com mais bagagem. Ele deve acreditar que, através da prática contínua, é capaz de chegar àquele mesmo nível técnico.

Dividido em quatro programas, o Vídeo Fórum vai exibir os trabalhos em quatro diversas etárias, a partir dos sete, 11, 12 e 16 anos. A última etapa será o Fórum de Debates. Os jovens produtores participarão de um café-da-manhã especial e em seguida assistirão ao vídeo-documentário Jornal Kabumi realizado no Rio de Janeiro no final de 2004, pelos alunos da ong Kabumi. Este trabalho é resultado do Fórum de Debates do ano passado. (Felipe Passos)

Conheça o Vídeo Fórum:

08913 Festival do Rio 2005 - Geração - Programa Vídeo Fórum - apostando no futuro

Realização: Cinemaneiro

Apolo 10 - Ficção, 7min., Rio de Janeiro, 2003
Realização: ETESC - Escola Técnica Estadual Santa Cruz

Programa 2 - Falxa etária Indcada: a partir de 7 anos
Quarta-feira, 28 de setembro - 9hs

Vídeo Leitura - Documentário, 10min., Rio de Janeiro, 2005
Realização: CEASM - Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré

Os Amigos - Animação, 8min., Rio de Janeiro, 2004
Realização: Animate / E.M. Tristão de Athayde

A Outra Cara da Sociedade - Ficção, 9min., Rio de Janeiro, 2004
Realização: Vídeo Clube do Futuro-Fiocruz / E.T.E. Henrique Laje

A Póética da Forma - Experimental, 7min., Rio de Janeiro, 2005
Realização: Colégio São Vicente de Paulo

Que pé é esse? - Ficção, 2min., Rio de Janeiro, 2004
Realização: Escola Oga Mitá

Fig. 20: Participação em mostras

3- APRESENTAÇÃO DOS CURTAS

Este capítulo tem como principal objetivo apresentar a descrição do universo pesquisado quanto ao processo de produção e elaboração da hipótese cinema e da imagem-objeto, detentor de informação como uma forma sócio-histórica de abordagem que autoriza formulações de representações. Mas que na verdade funciona como um lócus de elaboração de novas práticas informacionais, porque oferece uma análise relacional e simbólica das narratividades experienciadas para que se possa julgá-las representantes, e formadora de um coletivo.. É um exercício de olhar o filme de forma distante e pedagógica, para examiná-lo tecnicamente e para apresentá-lo na forma de ordenação que os cineastas propuseram, e na forma de linguagem que utilizaram, levando em conta que a autora dessa pesquisa faz parte do processo, e procura ter um olhar neutro, mas com um lugar de testemunha, que relata e ajuda a construir a memória e a história do CURTA ETESC, e que tem como algo importante significativo, como um paixão que pode fazer resistir.

Na busca de um diálogo entre o filme e o receptor, e para descrever a percepção do filme como forma e como conteúdo, faz-se uma série de relatos e de variáveis circunstâncias qu, mas que também poderá recompor a realidade do objeto e sua análise social quanto a sua dinâmica e ocorrência, conseqüentemente a sua continuidade e existência:

- **Quem produz; para quem; em que contexto**

e determinam a ordem ou a estrutura de organização do filme. Procuram-se elementos isolados que constituirá um todo, que ajudará a buscar no filme um referencial empírico de um mundo possível que permitirá novas narratividades. Segue-se coerentemente o modelo de observação para que se tire alguma variante ou propriedade que ajude a construir uma homologia estrutural entre os diferentes espaços estudados.

Seguindo preceitos teóricos e metodológicos, entende-se a pertinência de alguns dados que se possam observar. Assim persegue-se a metodologia de análise sugerida por Ribeiro (2005) na análise dos filmes

- 1) Descrição das formas de produção interna ao filme tentando trazer à tona respostas a pergunta: como observar?
- 2) A identificação e análise da forma de transferência de informação no filme;
- 3) A análise de quais dados de dentro poderiam para causar a ação de remetimento.

- **Em que observar? O campo de análise e de observação**

Alguns filmes escolhidos servirão de campo empírico e parte deles formará um catálogo que será apresentado como anexo.

- **Como observar? Instrumentos de observação e coletas de dados.**

Toda parte teórica servirá de elementos para compor esta forma de antropologia urbana, que busca construir a identidade e a memória a partir do confisco da aprendizagem e dos ensinamentos contidos no objeto CURTA ETESC e em seus filmes.

Na busca para estas respostas relatam-se informações que são estruturantes e estruturadas antes, durante e depois do evento, o que se repete e o que se exclui. Para que se relacionem aspectos que influem na elaboração da composição da imagem, como também aqueles que interagem como elementos do não-filme. Que na verdade, inclui tudo aquilo que está atrás, e resulta de uma articulação de variantes que interferem na forma de produção, distribuição e circulação do filme. Alguns aspectos formatam evidências que caracterizam a dinâmica interna e problemática para a realização do CURTA ETESC:

- Calendário – E preciso que a escola se organize para que os alunos possam freqüentar e aproveitarem o evento sendo liberados das aulas, mas com presença é obrigatória, confirmando a quem interessa. Formando um sua continuidade ou não. E porque preservar? A escola o reconhece a partir dos valores e sentidos contidos no PPP – Um questionamento sempre em construção.

Uma pergunta se faz Como seria o cinema na Etesc? É um meio de convivência presencial, um espaço, uma linguagem! E um momento de tensão para organização realização do evento, porque sempre a memória está sendo reconstituídas.

- Como representação é uma maneira de apresentar a realidade, como é construída e como funciona a sociedade. Como texto e como informação, aparece explorando também o aspecto “*polirrepresentacional*” do filme, onde o som, a imagem e a escrita dado relevante.
- Orçamento- O custo que sobrecarrega e estabelece dependência.
- Obrigação ética de quem faz – A responsabilidade de lidar com menores de idade.
- A quem interessa? Quem pode se preocupar com a

interagem, para ajudar a compor os aspectos referentes ao lugar, a corporeidade e a solidariedade do grupo, que os ajudam a se constituírem. As imagens são formadas ora por releituras de cenas da realidade ora com legenda, com ou com sons alterados, que implicam em uma forma diferente para enunciar, comunicar e descrever um fato.

Apresentam-se os elementos recorrentes e tipificadores que aparecem nos filmes ao longo dos anos, e que ajudam a descrever o não visível e o não dizível (KORNIS, 1992). E que fornecem dados concretos e reais para que se entenda a dimensão deste objeto, a riqueza e a qualidade da ação conduzida e acessada para a comunidade, a qual une forças para fabricar a oportunidade do evento acontecer. Oferecendo experiência singular de autonomia e emancipação de cultura e arte para região.

A função social do CURTA ETESC seria promover e representar, com liberdade de expressão, os afetos que alcançaram a realidade da escola, e conseqüentemente de seus alunos, que são sujeitos formadores, descritores de identidade e de memória da região. Uma forma de tentar promover uma cultura alternativa ao pensamento hegemônico de superação, a uma única forma de ver o mundo. Para investigar esse pressuposto recorrer-se a Boaventura (2007), que nomeia como monocultura, uma forma única de conceber o saber científico com um tempo linear e com a naturalização das diferenças. Aprende-se com esse autor a necessidade de manter um diálogo com o saber popular, com as temporalidades, com a superação das hierarquias através de projetos locais, de produtividades alternativas solidárias e autogestionárias, como um provável caminho para emancipação social. Acredita-se pensar nesse apoio teórico como possibilidade de garantir o formato democrático de ação política, com práticas difundidas como aquelas que operacionalizam as realizações anuais da mostra de filmes: CURTA ETESC.

Ao todo foram computados 201 curtas, 2 radionovelas e 14 fotonovelas que podem ser materialmente arquivados e conduzidos ao Centro de Memória da escola. Todos produzidos no contexto do CURTA ETESC, e que foram agrupados por características comuns e articulação técnica em grau semelhante, até porque a quantidade de filmes perdidos por falta de qualidade do material, do acesso tecnológico, extraviados ou em desuso, provocou um desnível quantitativo entre os anos, o que formataria uma irrealidade quanto ao quantitativo real produzido e, com certeza, bem maior do que se tem hoje, em cada ano.

Em princípio, estes curtas distribuem-se assim: entre 2003, 2004 e 2005: 24; para 2006: 10; para 2007: 14; para 2008: 16; para 2009: 11; para 2010: 34; para 2011: 12; para 2012: 6; para 2014: 35; e sem data: 39. Estes passam a formatar um banco de dados de imagem que podem ser acionados como linguagem própria da mostra. Já existe também uma página ativa na rede de social, que pretende ampliar esse trabalho de arquivamento e proteção da memória da História do CURTA ETESC, como documento e monumento. A utilização de páginas da internet como recurso de organização, divulgação e promoção da ideia junto aos jovens sempre foi uma realidade. O uso do Orkut, blog e Facebook são uma característica da

mostra, que deseja obter visibilidade e reconhecimento, um manejo e flexibilidade ao considerar as novas convivências do tempo e espaço que o jovem impulsiona.

Estes são dados concretos dos referentes e construtores da imagem. Alunos com idade entre 14 e 18 anos, residentes na Zona Oeste, estudantes de escola técnica, pertencentes e distribuídos nos cursos de informática, segurança do trabalho, enfermagem, eletromecânica, química e administração. Juventudes, moradores da região que interagem com a experiência cinema, onde refletem as mudanças tecnológicas das últimas décadas, como a passagem do analógico, para o eletrônico e o digital, e o surgimento do canal do Google e do Youtube em 2005. Ambos os acontecimentos interagem diretamente com a forma de arquivamento, salvaguarda e suporte de linguagem, e descrevem o contexto de produção da produção dos filmes (RIBEIRO, 2005). Nesta época vivia-se o processo histórico do cinema brasileiro intitulado como “Retomada”, reagindo ao plano Collor por meio da renúncia fiscal, começava-se a apresentar uma resposta positiva, após anos sem nenhuma produção fílmica e quase incipiente, desde a década de 90.

Em termos gerais, pode-se analisar que o perfil dos curtas modificou-se desde seu início até o presente momento. Tornou-se fonte de observação para compreender os comportamentos e as visões de mundo, os valores, as identidades, as ideologias da sociedade e seu momento histórico. Percebe-se isso pela qualidade técnica da imagem que evoluiu. A forma de captura da imagem influencia nesse item, as mais antigas, do tempo analógico, diferenciam-se ao serem digitalizadas e resgatadas pelo digital. Atualmente recurso para edição e apropriação via internet são muito acessíveis, portanto, o fator tecnológico provoca excitação à curiosidade do que possa aparecer daqui pra frente, porque influencia no modo do cinema falar e na forma de transferência. A tecnologia autoriza o grupo ou o cineasta a ordenar, classificar e a construir argumentos, o que torna o despercebido em percebido, mesmo com uma linguagem universal, em uma possível proposta de descolonização global, numa apropriação de tempo e espaço.

A solução criativa com o uso da câmera e da linguagem cinematográfica, como também da decisão em falar diretamente com espectador, olhando para a câmera, ocorre conscientemente e autonomamente, e isso é alterado quando se assume o papel de personagem. A consciência de estarem fazendo para o receptor, funciona como uma metáfora de poder, porque se fala, queixa-se, pontuam-se descasos, como em um diálogo, presumindo uma visualização a partir de uma concessão da imagem, do risco das afirmações. O medo está expresso quando um personagem assume a fala, o olhar desvia-se da câmera, a maneira de transmissão nem sempre é direta, depende da categoria da temática. A aprendizagem do poder

falar quebrava o ritmo de outra aprendizagem presente nos bairros e na escola, que é o saber calar a voz e o silenciar. Assim resistência e rebeldia estão diluídas por esses jovens, pela sátira que é a melhor forma de tratar problemas, tensões e conflitos. Também sinaliza a preocupação prévia da confecção e da composição da imagem, com o estudo e a viabilização de um roteiro antecipado, e na forma como as idéias e as representações são elaboradas, e podem aparece.

Tipicamente aparecem o estudante cansado da rotina do peso das cobranças, o iniciante (o siri), o estudante companheiro e amigo, como também o dedicado e inteligente, aliás esse era tido como motivo para ser engraçado, mas atualmente a personificação esta associada a orgulho e auto estima, simbolizam a memória daqueles que passam, mas voltam a se reconstituir com os novos alunos. Os funcionários também surgem como monumento ou patrimônio como também como uma adjetivação de reconhecimento ou como participação especial. O personagem da mulher aparece como um personagem capaz e ativo, como a afirmação de poder, que dança, canta e se exhibe. Assim observa-se na elaboração de um roteiro que é uma característica que aparece no início onde havia mais contato com o aluno para a elaboração.

Os temas são traduzidos por categorias porque são significações produzidas pelos receptores, e as temáticas apresentadas são recorrentes, como em torno da questão da diferença como um caminho de busca pela subjetividade, e da identidade como localização. Aristóteles Berino (2008) em seu livro lança uma ótica para entender a pertinência do reconhecimento da diferença, ao qual desenvolve nichos onde ela pode ocorre e podem ser descrita em um movimento de intersecção de diferentes agenciamentos, em uma área de permanente tensão e ambigüidades, com lutas e resistências que aparecem dizíveis ou não, que são descritas e localizadas pelo lugar, pela corporeidade assumida e pela solidariedade encontrada. Estas ajudam a entender a importância da presença das representações das diversidades culturais nos filmes, pois auxiliam em traduzi-los. São tópicos para sem identificado e sinalizados nos filmes: o lugar, a corporeidade, e a solidariedade. Essas são representações dos jovens que falam do cenário da escola técnica, localizada na zona oeste do Rio de Janeiro.

Em busca de uma tipologia, descreve-se a partir da presença da imagem uma forma de produção interna cognitiva, depois simbólica. Existem também pontos que se repetem por se tratar de um grupo juvenil, que vive as expectativas e as questões conflitantes de seu tempo e de suas juventudes, que formulam a especificidade do trabalho e discriminam uma categoria. Assim aparece o medo da exclusão no mercado de trabalho, o medo de sobrar, a preocupação

com o meio ambiente e sua preservação, a questão de gênero, como as problemáticas do ser mulher, que indicam a necessidade de pertencimento coletivo, a prática de esportes, as oportunidades, que condicionam aventura e adesão ao mundo do consumo ou não.

Para este trabalho elegeremos filmes considerados mais difundidos, seja pela disponibilidade na internet, ou pela referência feita por professores e alunos, porque estão acionados na memória do sujeito através dos curtas, e formam o campo empírico deste trabalho. Os filmes simbolizam também uma etapa e um momento específico da história do CURTA ETESC e de sua memória, fonte de informação para esclarecer e descrever a área de interseção teórica e institucional, onde novas relações são estabelecidas, remodelando o sujeito e suas práticas sociais. Cinema, memória e identidade; interesse, desejo e subjetividade; linguagem, comunicação e informação; imagem, tempo e espaço.

O formato de curta-metragem foi escolhido porque os pequenos filmes são de fácil execução e domínio técnico, tanto para aprendizagem quanto para a acessibilidade do mesmo, por ser de baixo custo e servir de uso como ferramenta cotidiana visual. Esta permite a criação e a circulação das idéias, promovendo a reflexão e a representatividade, assim como conhecimento e auto-estima para todos aqueles envolvidos (produtores, executores, receptores e agenciadores).

Para melhor entendimento de como esta relação é formatada, informa-se que os produtores são os alunos das turmas de segundo ano da escola técnica; os executores são aqueles que são filmados ou filmam, somam enquanto equipe; receptores são todos os alunos da escola que param para assistir, inclusive os funcionários que ali se encontram, além do público em geral que entra em contato com o filme; os agenciadores são formados pelo o corpo docente, os professores de artes, que incitam e organizam o movimento dentro da escola. Faz parte desse grupo a direção, a supervisão e a orientação, que informada age para apoiar possíveis ocorrências, pois viabilizavam soluções ou estranhamentos durante a filmagem dos curtas dentro e fora da escola. Dentre as eventualidades que ocorreram na fase isto torna-se uma fragilidade para os professores que se envolvem com a proposta, é preciso de uma autorização para utilização de imagem e para a produção intelectual. Esta é uma chave de valor (RIBEIRO inicial por escolherem fazer o filme fora da escola, uma ocorrência se deu quando um aluno dentro do trem portava uma arma de brinquedo, e como havia um policial disfarçado por problemas que ocorriam em Antares, resolveu levá-los a uma delegacia

(A responsabilidade, o cuidado com os alunos e o trato com suas imagens, sempre foi prioridade, pois se sabia do risco por se tratar de menores, e por isso tudo eram combinado e baseado em uma relação de confiança, 2005) que assegurou e solidificou as relações com os

atores sociais da mostra. Ainda não estava claro o alcance das imagens e da possibilidade da assinatura de um termo para utilização delas, porque, como pioneiros, desconheciam a praticidade deste, mas isso não impediu a participação no Festival Rio 2005, mostra Geração, com os curtas “Chicletando com Mévils” (não resgatado), “Um dia de futebol” (Não resgatado) e “Apolo 10” (2003, 7 min.); Na Mostra do filme Livre participaram “A volta dos que não foram” (Sem crédito, mas foi identificado por descrição e por relato de testemunha), “O fim da liga” (2003), “Salada Mista”(2003), “Apolo 10” (2003, 7 min.); e o Curta Cinema “Electricity”(não resgatado). Este curta participou do “Animar-Te” em 2005/2006 (1º Lugar no Júri Popular e 2º no Técnico/ Profissional), e no CCBB e Anima Mundi 2007. Alguns desses conseguiram ser rastreados, com direito a publicação no jornal popular *O Dia* da época. Todo movimento de deslocamento com os alunos foi de responsabilidade dos professores, mas o prazer de reconhecimento ficava estampado no rosto dos alunos, que defendiam um sentido de alma, de vitória e de paixão.

A promoção financeira e os custos do evento sempre ficaram por conta dos professores e alunos, como promotores. A instituição FAETEC, como órgão sistemático, em nenhum desses momentos se fez presente para arcar com os custos ou incentivar os rumos e garantias. O que tornou o CURTA ETESC um desafio de técnica e de empreendimento, uma ambiguidade do sistema que precisa apoiar práticas educativas e curriculares que promovam oportunidades de desenvolvimento, tendo em vista o peso da história e da realidade da região. Estas são as relações de forças que viabilizam a mostra de cinema, CURTA ETESC, descrevendo uma relação de dependência para o futuro. Pede-se mais atenção às reais necessidades para a continuidade do projeto, um grande pioneiro dentro da unidade na área tecnológica de produção e recepção de imagens, e também o primeiro projeto pedagógico da escola.

Os filmes iniciais demonstram uma tentativa de estudar, e conhecer a linguagem cinematográfica e seus efeitos especiais. Nesta etapa os professores utilizavam na sala de aula textos divulgando informação de cinema e o vídeo documentário como recurso que ensinava a linguagem cinematográfica. Inicialmente, antes da abordagem sobre cinema, elaboravam-se aulas sobre o teatro do oprimido, apoiado nos ideários de Augusto Boal, e incentivava-se a pesquisa pela teoria musical, para assim compor um subsídio teórico para produção de cinema. Acreditava-se nessa forma de conduzir, que só foi possível até o ano de 2005, depois as mudanças estruturais do currículo vieram, impedindo esse tipo de abordagem.

Pensava-se também na experimentação de formas de apropriação da imagem, retirando-a ou copiando-a da realidade, onde se encaixava o papel do cinema como produtor

de imagem. Entretanto, o debate era sobre qual manipulação pode ser feita para obtenção da imagem, como por exemplo, a produção de fotonovelas, um gênero de revista que utiliza a linguagem do cinema. Abordava-se a imagem como representação ou como expressão, porque se sabia que a imagem reconstrói a realidade a partir de uma linguagem própria. Esse início fomentou a prática de convidar palestrantes anos depois, com o desejo de acrescentar informações atualizadas ao currículo do aluno. Foram eles: o professor William de Sousa Vieira, com a temática sobre a sua dissertação de mestrado “*Cenas da cidade: De cinema à igreja. A memória do Cine palácio Campo Grande*”, em 2009; o Professor Aristóteles Berino em 2010, com a palestra “*O cinema falando da sociedade: Trama da Contemporaneidade em Avatar*”; o professor e fotógrafo Fernando Barros acrescentou com a palestra “*Fotografia e Animação*”. Este último foi muito especial porque ele apresentou uma forma de apreensão das imagens primária, uma máquina fotográfica de caixa de fósforos e um rolo de filme de retrato. Foi uma retomada ao interesse das formas técnicas e primárias de confeccionar imagens, para entender também a lógica que legitimava as formas de belezas com intuito de promover a educação do olhar. Era é uma maneira de identificar os elementos visuais que compõem uma imagem visual, presentes também no filme e que podem obter efeitos com cores, luzes e sombras, planos e enquadramentos. Experiências enriquecedoras que vão servir de referências simbólicas, e também de estratégia para formatar possibilidades de remetimentos.

Na primeira fase do CURTA ETESC prevalece a tipificação de um roteiro com uma estética do *espanto*, recheado de temas de terror e violência, com cenas de lutas, armas confeccionadas e simuladas com materiais reciclados que os próprios alunos decidiram como fazer. O figurino muito criativo suplantava as limitações técnicas, financeiras e revelava interesses. O público daqueles anos era levado a passar por momentos de tensão, de choque e de assombramento com as temáticas, mas relaxavam ante a rebeldia das soluções técnicas encontradas. As imagens criadas pelos alunos eram surreais, porque usavam luzes, músicas de filmes de terror popularmente reproduzidas na TV e nos cinemas, além de fantasias feitas e adaptadas por eles; ambas as tipificações reforçavam a escolha, e a presença por estereótipos de identificação. Filmes como “*Apollo 10*” (2004) utilizavam papel alumínio para fazer referência à roupa do astronauta, por ser um filme de ficção científica, observa-se também em “*Baratinofobia*” (2003) essa preocupação quanto ao figurino da formação do personagem. “*Mulamba – o fantasma das malcriadas*” (?) foi um filme perdido lamentavelmente, pois era uma apropriação do estilo de terror mundial, mas com um personagem que fazia abordagem a uma temática brasileira, os mitos afro-brasileiros. Restou apenas a caixa.



Fig. 21: Fase do Espanto, representada pelos filmes: “Apollo 10”, “Baratinofobia” e “A volta dos que não foram”



Fig. 22: Caixa do filme “Mulamba – O fantasma das malcriadas”

Em um primeiro momento, a animação foi um gênero muito explorado, pela facilidade de execução da técnica e pela forma de mostrar o princípio do cinema: Imagem em movimento. As massinhas continuam presentes com as mais diversas temáticas. Em uma delas a massinha, personagem, sai do enquadramento, do plano e passa pela câmera, e toca o espectador encostando o rosto na câmera (hipótese de identidade que se forma, desejo de se afirmar, de se apropriar de um corpo, de possuir uma corporeidade), passa e vai em direção a sua origem, um buraco que saiu. Sai com uma roupagem que lembra o aluno para outra direção. Fragmenta-se em partes, ao cair. Isso tudo em 10s. Porém bonecos e bonecas também foram utilizados para animação, mas perderam seu ar ingênuo, ao serem apresentados em contextos de rebeldia, e oposição a um comportamento contrário ao valor estabelecido pela sua função original: educar, entreter e relaxar. Interessante foi perceber a concomitância com o “Anima Mundi”, um festival de animação que acontece no Rio desde 2000, mas que não conseguiu levar os alunos em massa, somente pequenos grupos, até ao CCBB, que se localiza no centro da cidade do Rio de Janeiro.

“*Quebra de clichês*” (2003) é uma animação que narra uma troca de papéis sociais idealizados, talvez a primeira forma clara de falar de identidades. O filme é concebido com bonecas *barbies* vestidas de princesas, que ao entrarem em um baile, como se fossem cinderelas, em um passe de mágica os pares formados se trocam, transformam-se em personagens contrários aos contos de fadas; mulheres namoram, beijam outras mulheres e homens, outros homens, e o baile se transforma em um baile funk, em um ritmo popular e a

letra bem conhecida: “*Vou passar cerol na mão...*”. A imagem repassada ao digital não é muito límpida, mas as vozes e as batidas do ritmo, do “*pancadão*”, soam como marcação e narração. Assim se instaura a rebeldia nas imagens, mostra-se um conteúdo de desejo de escolha por identidades, fora de um padrão, o que sinaliza a autonomia para buscar o próprio modelo. O filme finaliza sem um fechamento moral, sem a preferência por lados, apenas uma narração e a descrição do que veem e pensam. Mas para frente em “*Festa no Apê da Barbie*” (2006) também aparecem cenas realizadas com bonecas que se corrompem em um comportamento de rebeldia, antagônico às regras ditadas pela sociedade. Verdadeiramente é uma recorrência a opção e utilização de bonecas para abordar a questão feminina, a partir da narração dos personagens animados em seus conflitos, que são focados pelos personagens e sobre um personagem. São narrações aristotélicas que apresentam início, meio e fim, ou seja, se apresentam de forma fechada, mas cheio de representações de rebeldia. (RIBEIRO, 2005).



Fig. 23: Animações - “Quebra de clichês”

A forma de abordagem do papel da mulher constitui um dado possível de remetimento para causar reflexão sobre esta temática. A mulher aparece ocupando um personagem fora das regras ou das convenções, vítima, mas assumindo as consequências, forte e não somente fragilizada, mostram seus corpos, fazem movimentos sedutores, fora da rotina do papel social

de ser aluna, não renegam a maternidade, os sonhos de um amor perfeito, querem um espaço, e desejam estar inclusas no espaço com respeito e dignidade. O medo e o desconforto de algumas situações anunciam as possibilidades de riscos a que elas estão submetidas. Como ocorre em “*Descasos de família*” (2007), uma imitação de um programa de TV, o apresentador norteia o debate sobre comportamento de filha e mãe, que são antagônicos e contrariam as questões internas e estruturais das gerações, onde o personagem da mãe possui um formato liberto. A mãe (prostituta) assume um comportamento sexualmente liberado, e no final assedia o espectador; e a filha em um estereótipo antiquado e tradicional. Os ciclos da vida são muito explorados com símbolos mantenedores da tradição como o nascimento, o crescimento, o casamento, o envelhecimento e a morte. O papel da mulher convencional na família também aparece, o que sinaliza a manutenção deste sentido. O desejo e o interesse de afirmar a função social mulher com potencial, mas com fragilidades e subjetividades, dilui-se nos filmes, e o tornar-se bem resolvida acontece com frequência.



Fig. 24: “Descasos de família”

Os alunos produzem também algumas animações com o recurso do computador, e estas reclamam e sinalizam questões de identidades femininas. As vozes acontecem em “*off*” narram os acontecimentos das cenas, ou então entram como fragmentos, interagindo como recurso de linguagem nos filmes de ficção, sugerindo uma colagem técnica ou um ato de lembrar, com sentidos sonoros, como se fosse o fundo musical, um apelo à memória utilizada por um personagem, uma colaboração para lembrar. A narração dá corporeidade à memória, seja por legendas, por vozes, ou fragmentos musicais que intercambiam experiências e provocam um convite de remetimento, de assumir o papel do protagonista.

Como acontece em “*BOPE*’ (2007), o filme se inicia com recortes de som, de um *funk* que narra à ação do BOPE na comunidade, e a imagem fixa que é representante da instituição,

a caveira. De repente o filme passa a ser narrado por um desenho animado no computador, assumindo o papel de protagonista com uma voz em edição. Uma criança que vende no trânsito, pede, implora por atenção, mas em um fim trágico é atropelada. O feito recebe destaque, pois dali em diante o filme assume o papel de documentário, o drama da vida real ganha outro recorte, uma exibição de uma longa reportagem. O personagem some, fica esquecido ante a provocação de refletir sobre a ação da polícia nas comunidades da Zona Oeste, com uma reportagem de um jornal da TV, que assombra com o grau de realidade por se tratar da invasão da polícia na favela da Coreia, localizada em Bangu, Zona oeste, e por anunciar algo que de fato aconteceu. É um outro momento, e a narrativa possui como característica, a superposição dos tempos. Até finalmente os alunos se apresentarem, e se declararem em frente a câmera, e simularem um comportamento esquizofrênico (um personagem?), enquanto se justificam conscientes do efeito causado por ser um curta-metragem que trata de um tema importante como a violência, e as formas de marginalização causadas pela truculência da polícia. Desejam simplificar a denúncia, verbalizam a justificativa de ser um trabalho para ter nota em artes, desconsiderando a comunicação maior, disfarçando a intencionalidade clara diante das intervenções ocorridas no roteiro pela animação, e pela reportagem jornalística. Já é o final do filme, o tempo deles. Um filme híbrido que marca em grande estilo e dá um salto na história do curta quanto à escolha do argumento social. Permite pensar na timidez ou no medo da escolha, de assumir as falas como denúncia, como apresentação de uma reflexão, mesmo sobre o formato da sátira e da paródia, uma descrição dos modelos como se estabelecem as formas de poderes e as formas de silêncios da região.





Fig. 25: “BOPE”

Neste diálogo entre a obra e o leitor, entre a forma e o conteúdo, apresenta-se “*As aventuras do incrível capitão África*” (2012), como o único filme que traz a questão étnica do negro. Ele é um herói que já sabe como é a fome, vai lutar contra o desperdício e o consumo, joga sementes da África, como fórmula de combate. É a proposta de um sujeito cidadão, e é uma convocação de forma clara e direta. Mas somente nessa segunda década, antes não se percebe essa temática do negro presente de forma clara, e a narração da cultura negra é importante na construção da identidade brasileira, e nesse contexto regional. O mesmo ocorre em relação ao índio. Destaca-se um filme “*O resgate de Vassorá*” (2008), mas a roupagem é do índio americano, muito popularizado no Western dos filmes estrangeiros, em uma lógica de massa de representação. Tudo acontece em um sertão, o que faz referência a situação da Zona Oeste, conhecida como sertão carioca, uma região periférica. A música é um clássico, e faz referência à cultura norte-americana, o que leva a crer na pouca informação acerca da cultura indígena brasileira, apesar de toda História de Santa Cruz. A cultura cinematográfica ocupa o imaginário, e agenciar o ideário de proteção e fragilidade a partir dos personagens como a mocinha, o xerife, o vilão, os cavalos, o ritual indígena em situação de resgate ou de combate, funcionam como chave de leitura para pensar o significado e o simbolismo dessas representações para uma população, desvinculada do hábito de falar, de ouvir e de visualizar um passado ou um presente com maior profundidade e posse. Em a “*A vida acerca do Preconceito*” (2007) tem-se o enfrentamento diário dentro da unidade escolar pela diferença. É a fala do sujeito cidadão que pretende uma estrutura de inserção dos atores sociais, mas parece que um discurso formatado é uma caminhada a se apreender.

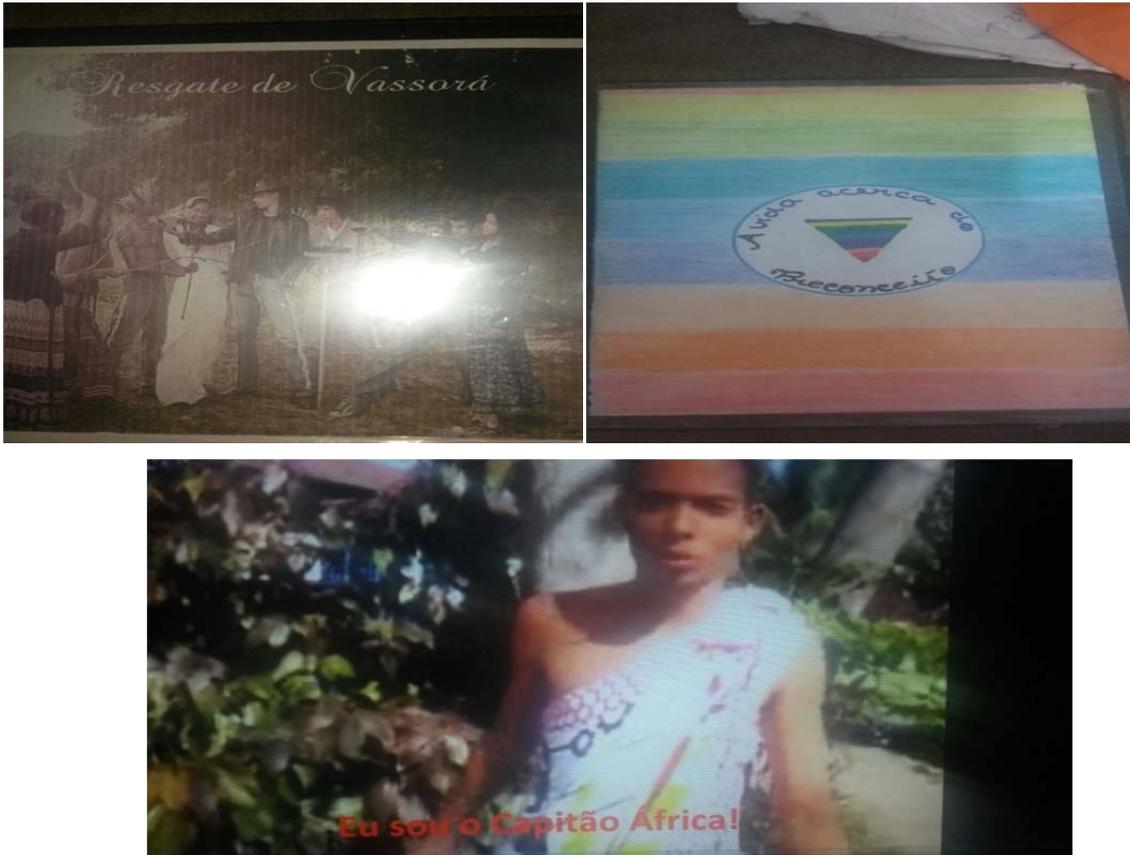


Fig. 26: Abordando temáticas importantes - “O resgate de Vassorá”, “A vida acerca do Preconceito” e “As aventuras do incrível capitão África”

Assim a categoria cinema faz ocorrências no imaginário de quem produz o roteiro, e aparece o tempo todo no momento de execução do mesmo. A linguagem apropriada e desapropriada é reinventada conforme os interesses locais dos alunos, até se consagrando como temática pura e simples. Em “Um homem que copiava” (2007) os alunos simulam a premiação do Oscar, até trazer pra dentro do filme chamadas de trilhas de terror, tensão, medo e pânico. Mas essa experiência de apreensão é abandonada ante o desejo de pura distração, comum da vida real, como uma brincadeira no parque, coisas simples que oferecessem mais solidariedade, e o cinema assume seu papel de entretenimento. Ou ainda como inspiração para releituras, como é caso de “As panteras” (2010), o cinema vira receita para sucesso. São marcas indiciais simbólicas da memória como referencial de identidade.



Fig. 27: “As Panteras”

A memória aparece como medo do esquecimento da história do grupo e da turma, dos amigos, este é o diferencial, porque eles parecem assimilar assim a ideia de solidariedade. Os filmes passam a assumir o papel de representação individual e coletiva desses grupos como patrimônio e acervos pessoais e institucionais, inventariando um tempo, um espaço, formatam uma corporeidade e um pertencimento. São fragmentos da memória da instituição. Percebe-se que aparecem entrevistas com funcionários que já não estão presentes, e isso acontece com recorrência; e nos documentários acerca das histórias dos bairros, como em “Zeppelin” (2008), “Bangu” (2011), “O matadouro” (2010), “Paciência”, ou ainda quando articulam antigas lembranças de acontecimentos nacionais como o filme “Recordar é viver” (2010). É um lócus privilegiado de comunicação afetiva.



Fig. 28: “Recordar é Viver” e “O Matadouro”

A temática da violência começa a aparecer com filmes de terror, mas com muito humor; associada às questões causadas pelas desigualdades sociais passam a ser abordada em alguns filmes como uma metáfora da guerra, a guerra do Rio, uma guerra perdida. Como é o caso do filme BOPE, a violência é abordada de forma verídica, como destaque e forma de

transferência para se falar da identidade da cidade como um território, com indivíduos mundializados, em uma cidade que coabita, exclui, e ao mesmo tempo elimina. A cidade é representada com pontos turísticos, mas nesse filme aparece com uma mira de tiro ao alvo, um ponto de localização pode ser fatal, de acordo com a narrativa do filme. Berino (2007, p.48, *apud* SANTOS; SILVEIRA, 2002, p.280) afirma que a mesma poderia ser “um ponto de intersecção das horizontalidades e das verticalidades”, uma rede apropriada por interesses.

Essa forma de narrar experimentando documentário e animação apresenta a ideia do medo, mas como uma denúncia, como fala de rebeldia e de resistência a partir de um recurso de religação de fragmentos que interagem para construir e constatar a informação e a representação do papel da polícia na sociedade. A participação da população e a escolha pelos personagens é uma forma de apresentação dos atores sociais envolvidos, presentes no cotidiano da Zona Oeste. O drama real torna-se espetáculo, mas não para entreter ou divertir, serve para constatar e afirmar o grau de violência desta parte da cidade, que é uma temática recorrente.

Uma recorrência é a escolha por alguns personagens que ajudam a construir a identidade da escola, e os grupos ali envolvidos. O que pressupõe relações já existentes. As dificuldades, as queixas, a falta de estrutura da instituição e o formato de política autoritária, tudo isso aparece em “*Uma vida concomitante*” (2007), “*A vida de Sid*” (2007), “*Vida de boleti*”(2010), “*Abduzidos*” (2006), “*Uma vida de estudante*”(2009), “*Dificuldade Eteskianas*”(2011), “*viver a vida*” (2010), “*Vou te Contar*” (?). Mas tudo é dissolvido com constatação, com fuga, com desaparecimento, com solidariedade, com adaptação, mas antes a discordância foi representada por uma voz e por uma visibilidade.

O caso do aluno novo, conhecido como “siri”, e dos alunos antigos (veteranos), descreve-se uma relação de tensão entre esses grupos antagônicos inicialmente, mas dissolvidos com a chegada do fim de ano. O filme “*Cognome Siri*” (2008) relata o primeiro dia de aula do aluno na ETESC, e relata uma série de ocorrências (simulação de aula, pintura no rosto, subir em árvore) que vão ser identificadas como trote, um ritual de sofrimento para uma iniciação de aceitação, e no final ele, o personagem, é a voz que narra e assume-se um “*panaca*”, o que legitima a ação e sua continuidade dentro da instituição. A identidade do personagem é logo percebida com a tomada do aluno andando, imitando um siri, e até o final do filme isso é assumidamente demonstrado, com um jogo de aceleração de câmera, onde mostra o aluno de braços abertos e com as mãos em posição de garra, utilizando o jaleco como uniforme de informática. “*Qual é seu nome siri?*” Esta é a provocação, mas toda a relação se apazigua e se desfaz com ele podendo dar trote no outro ano. A gargalhada de

terror confirma o fim do período siri, e a passagem para ser o mais novo veterano, propondo continuidade da brincadeira, desfecha-se assim essa condição de subalternidade extraída do dia a dia e vivenciada ano após ano. A identidade sofre transformações, exigindo flexibilidade e adaptação. O *siri* é a experiência do novo, da identidade da fragilidade causada pela desinformação e desconhecimento, sinalizando como o contrário disso fortalecer, dissolver medos e empoderar.



Fig. 29: “Cognome Siri”

A construção do revés, em dar e receber, é uma recorrência comum, e é uma temática central. Como abordagem coadjuvante, pode ser lida como um desejo de justiça, este aparecerá em outros filmes como o filme nomeado de “*O vingador*” (2008), “*A vingança do Jeca*” (2010). Essa forma de abordagem também aparece com personagens que ressuscitam e ressurgem para dar continuidade a sua missão inicial no filme. O que faz pensar na força simbólica de perpetuação e de realização do desejo. Mesmo como zumbi, a intenção, a lógica pode ser realizada e concluída

A narração da entrada pra escola também é revivida com um sentido de conquista e vitória, como em um ritual de passagem. No “*cognome Siri*” uma cena acontece em preto e branco, o aluno fazendo “a bendita prova da FAETEC” como uma memória em um tempo de lembrança, logo após, em uma banca de jornal, vem o anúncio da aprovação. Este desejo e interesse são muito apresentados nos filmes do CURTA ETESC, asseguram a decisão e afirmam o porquê estão ali, uma prerrogativa de inclusão através de um título no mercado de trabalho. Ao mesmo tempo relatam a decepção de estarem em uma escola com uma série de

dificuldades físicas e pedagógicas, cuja resposta emblemática para os problemas ser sempre “*não sei. Ninguém sabe nada nessa escola*”, queixa-se olhando para a câmera. Transmitindo a ideia de abandono e fragilidade do aluno com essa frase retirada do dia a dia na escola, muito comum, um clichê que serve de voz para a condição de subalternidade e dependência das informações.

No entanto poucos são os filmes que tratam das exigências com propostas ou sugestões para que sirvam e transformem a escola em “maravilhosa”, como precisam, reclamam e sonham. A opção pela qualidade da educação como temática, com a cobrança por projetos que os auxiliem em seus desenvolvimentos, em seus direitos, não aparece de forma direta. Como ocorre em “*Monótono, mas não utópico*” (2011), a narrativa segue o roteiro de leitura de texto que foge do padrão popular por ser mais sério, faz crítica tensa e reflexiva à constituição, ao excesso de humor, e traz a questão da cultura de massa, tratando da presença da TV, refletindo e questionando os referenciais simbólicos e a assimilação. Com esse filme pode-se pensar no movimento que a narrativa traz para o presente, as informações de um passado, quebrando o tempo e o espaço. Reforça-se assim o tom nostálgico de um passado que se quer fazer e restaurar de maneira utópica. Este filme foi feito com a orientação dada naquele ano, com o propósito de se experimentar algo mais crítico, e foi o único grupo que executou, sinalizando pouca aceitação do gênero.



Fig. 30: Capa do filme “Monótono, mas não utópico”

A ação de sonhar também ajuda a narrar as histórias que podem virar pesadelos, de repente, tudo podia acontecer e desfazer, e voltar ao normal, simulando o ato de imaginar e de lembrar, mas com a possibilidade do esquecimento ser uma solução. Isso aconteceu anos mais

tarde com a temática do terror, que se repetiu, temperada com a música “*Thriller*”, de Michel Jackson, onde o grupo invade o corredor da escola para dançar, preconizando a temática dos “zumbis”, sendo esta uma recorrência em vários momentos. A narrativa parte de um tempo no passado, ou seja, na imaginação. Esta é uma forma de memória de lembrar e esquecer, de potencializar a representação e intercambiar experiências. O movimento de colocar-se no presente o elemento do passado, utilizando a memória, que é um dispositivo de cultura, mostra a capacidade de externar autonomamente a realidade vivida (RIBEIRO, 2005).



Fig. 31: Sonhar para acordar

A dança é um recurso muito usado para resolver o roteiro, em grupo aparecem de frente para a câmera, se apresentando, mostrando seus corpos, encerrando o filme, afirmando uma identidade individual ou coletiva. Como marca indicial e cognitiva de pertencimento, de movimento dentro do espaço. É o que acontece em “*Se não tem tu, vai tu mesmo*” (2007), Toko Boy apresenta um drama de um jovem que não arruma uma namorada e é incentivado a tentar com várias meninas. A música está presente para completar o enredo, mas o som das vozes já diz a que veio, demonstrando a questão de diferença. A voz fina do rapaz se insinua então, o jeito é se contentar com os amigos, e a dança é um texto para a música “*Ai Wilson vai*” de Mc. Grizante. O cantor tem uma voz fina e estridente, sugerindo a adaptação dos efeitos do roteiro ao que a música apresenta; e o processo de seleção, escolha e decisão. Esses mecanismos causam remetimento no receptor, uma forma de identificação gratuita que mesmo em uma especulação de estranhamentos, favorece a promoção de sentidos e de reflexão crítica.



Fig. 32: Dançar- corporeidade

O que demonstra o intuito da presença de um roteiro é o desfecho inusitado, e a presença de personagens que brincam como uma lógica normal ao censo comum, quando se pensa que acabou o filme continua sempre surpreendendo o receptor. É uma narrativa semi-abstrata, onde o discurso é fechado, apresenta a sequência do acontecimento, mas foge da realidade. Assim a sátira e a piada sempre foram elementos chaves para o sucesso e a aceitação dos curtas, pois buscam contextos imaginários, soluções e desfechos que sinalizam uma ruptura: A mocinha morre; o casal vira homossexual, fugindo do par ideal; as frutas são devoradas pelo monstro e não tem ninguém pra salvar; o carro bate e todos morrem; o professor é o assassino, porque se apaixona pelo o aluno; a testemunha ocular denuncia o flagrante porque ela não aparece durante o filme, só no final. São formas de finais para narrativas, que solucionam os enredos dos filmes. No último ano, ofereceu-se uma oficina de roteiro como interdisciplinaridade com a equipe de português, mas não houve tempo em produzir os filmes.

Esses roteiros são anunciados em títulos engraçadíssimos, que fazem referências a filmes em cartaz, a ditados e a provérbios populares, como: “Salada Mista”; “Club da luta”, “E.T. Gordo”; “Quebra de Clichês”; “Quarteto Eletrofantástico”; “Um dia de azar”; “15 idiotas uma câmera”; “Mulamba, o fantasma das malcriadas”; “Os virgens não vão pro céu”; etc. Enunciam a forma simbólica de interpretação, sugerindo chaves de leitura, utilizando elementos da cultura de massa ou da cultura popular, indicando a apropriação a que veio. Reproduzem o que encontram nestes campos de conhecimento, e logo de cara conseguem um efeito cognitivo e uma legitimação junto ao público. Apropriação é uma ressignificação e uma forma de se fazer ouvir e ver, anunciam uma representação de um conteúdo que desde o início seduz e estimula a reflexão simbólica e os possíveis remetimentos.

Em “*Baratinofofia*” (2004) o assaltante e assassino se depara com uma barata, ele e a vítima são tomados pela emoção e saltam, agarram-se até conseguirem acabar com a verdadeira vilã da história, promotora do medo e do terror. A barata passa a ser a protagonista, que depois da morte é ressuscitada. Mas a história não acaba e o assaltante toma o seu lugar de vilão “*vim fazer uma coisa importante*”. A mocinha consegue se livrar do assaltante, mas aparece de repente o espírito da barata, Baratino de “*Stars Wars*”, anunciando a vingança, dizendo a que veio, porque aprendeu a fala dos humanos, e que está muito mais poderoso Mata a mocinha e ameaça o público, olhando para câmera e dizendo: “*pense duas vezes antes de matar uma barata, pois eu poderei aparecer aí, bem perto de você*”. Esse material foi digitalizado, mas como foi filmado em VHS, possui uma imagem pouco limpa em comparação com os dias atuais. Esse filme consegue ter uma duração mais longa, chegando até 17 minutos. Com o passar dos anos os filmes se encurtam, com roteiros mais dissecados e objetivos mais simples, pelo fato de serem elaborados em um momento de menos tempos de aulas de artes, e por ter outro perfil, de alunos interessados em relações mais automáticas, gerando filmes com a captação instantânea da imagem, praticamente.



Fig. 33: “Salada Mista” e “Baratinofofia”

Ainda no início percebe-se a questão de gênero presente. O filme “*O fim da Liga*” (2003) trata de forma simples e original o suposto interesse de um super herói por um homem, uma reunião é feita com todos os heróis para se discutir o destino e rumo que todos os heróis vão tomar, diante da homossexualidade de um deles. O vetor identidade sempre esteve

presente, para ser problematizado nos roteiros com cenas que falam da questão feminina, homossexual, do jovem, do negro, do pobre, da grávida, da vida de estudante. As fragilidades e as dependências aparecem como conflito estabelecido, e a solução não é disponibilizada de imediato, ou ao final do filme, como uma solução total ou alterando a condição do personagem, ficando uma resposta e uma provocação no ar para o receptor encaixar ou encontrar respostas.



Fig. 34: Filmes - “O fim da Liga” e “Toco Boy”

As cenas aconteciam na casa de um dos alunos do grupo, os cenários que prevaleciam. Sempre faziam isso, filmavam em suas casas e fora da escola, o que envolvia o apoio e a assistência dos pais para a manutenção da atividade, eles também emprestavam a máquina de filmar e de fotografar, para o uso na escola, para realizar a filmagem. Esse quadro mudou muito com a chegada do celular e o acoplamento da câmera ao aparelho, facilitando o ato de filmar. Mas esse fator foi se modificando como orientação para se evitar problemas. Assim as filmagens passam a ocorrer dentro da escola ou em seus arredores, e os cenários das cenas mudam, fica uma produção mais barata, mais fácil e mais comum. A ocupação do espaço da escola pelos alunos não é ruim e veio para ficar. Ali eles se sentem mais seguros e transmitem a sensação de apropriação e de legitimação dos sujeitos que ali se encontram. O filme “*B.O.S.T.A*” (2010) sinaliza bem isso, relacionando identidades dos alunos com os espaços e as partes da escola em que se encontram: “os da escadinha”; “os que ficam se pegando”, “os

que ficam por aí, no tronco, no GEAD (grupo de oração), na cantina, na escadinha, no Mad Maria (antiga peça industrial, acervo da escola)”.

As imagens internas e externas da escola são registradas, o que formata o filme como patrimônio visual e requer uma forma de guardar, conservar e tratar as imagens. Narram-se as transformações que a escola foi sofrendo. Por exemplo, um dos filmes retrata como foi o acesso de um cadeirante ao segundo andar, como não tinha elevador, ele nunca tinha tido esta oportunidade. Para fazer a filmagem ele foi alçado e carregado por seus amigos pelas escadas. O desejo era de registrar o momento e a restrição que Robson vinha sofrendo. Outros filmes abordam um olhar sobre a história e a memória, uma forma de categoria bastante usada como cenário ou como exaltação da identidade local, que funciona como uma descolonização interna e provincial, o que formata a busca por uma singularidade.

São produzidos “*O matadouro*” (2008) e o “*O açougueiro*” (2009) ambos oferecem como apelo visual as ruínas da escola, do matadouro, sendo que no primeiro ocorre uma exploração cognitiva e sensorial, pois desenvolve nenhuma narrativa com personagens, a câmera leva o espectador ao interior das ruínas, no “salgueiro”, uma área de pouco acesso, e de repente finaliza com a suspensão da imagem e uma edição com um som de terror. O outro filme é uma ficção, onde os alunos invadem as ruínas para representar com personagens em uma narrativa fechada, com início, meio e fim, em formato de suspense, mistério e magia; apresenta também essa característica da sociedade brasileira, a busca no fundamento sobrenatural fantástico. Para prender atenção do público, são feitos em preto e branco, com uma narração em voz alta, e outro com diálogo atemorizante, de repente se utilizam efeitos especiais: um fogo vermelho surge envolvendo o espírito do açougueiro; ou a escuridão total encerra os filmes e cria um mito, uma incógnita. Será? Dessa forma mistura a temática patrimônio, com a tentativa de prender o interesse do público a partir dos recursos visuais, uma opção de narrativa pela sátira. Além desse aparecem representações e apresentações de patrimônios dos bairros de Bangu e Paciência que são a descrição dos bairros que aqui estão na Zona Oeste, pertencimento.

O contrário ocorre em “*Repórter ETESC*” (2009). O formato de documentário faz a temática memória e patrimônio aparecer de forma imediata, não pretendem conquistar o público, mas fazem o seu papel e dão seu recado. Simulam uma equipe de reportagem e apresentam em plano conjunto as condições reais de Sepetiba, a imagem descreve os efeitos da poluição, aparece em díptico, um recurso tecnológico para efeito de comparação, e mostra o antes e o depois da poluição. Fazem uma incursão pelo bairro vizinho e continuam registrando cenas de abandono e descaso, entrevistam moradores, e fazem uma exibição da

equipe ao final, com a sensação de missão cumprida, felizes por defender uma identidade ambiental.



Fig. 35: “Repórter ETESC” - cidadania

Outro aspecto que elabora o filme e o não filme é a utilização de práticas informacionais, como sujeitos-receptores, é a escolha de forma autônoma, os fragmentos de filmes, da publicidade, da mídia, da TV dentro dos filmes. Estes formatam um texto, um recurso de uma expressão discursiva, cujo entendimento sinaliza a apropriação do cinema como mecanismo de expressão, de como se vê e se percebe o mundo. Cenas de novela, pedaços de filmes, músicas de trilhas sonoras, abertura de créditos de grandes filmes, ou também releituras de formatos de programas de TV, que servem de referencial iconológico e imagético. Apresentando a relação de consumo que a sociedade estabelece e produz entre si. A tomada de decisão de qual produto se encaixa ao filme traz à tona a força que um ato de memória pode ter, enquanto escolha e seleção para servir de referencial de sentidos, de valores, além de garantir o público. Em algumas situações a narrativa acontece em uma sequência de acontecimento, tornando-se indiferente o suporte como em “*4 minutes - Versão karaokê do pânico*”(2008). Que funciona como uma proposta leve com base nos bens de consumo e na fragmentação da vida, mas com o peso de causar estranhamentos e abrir espaços para questionamentos e alterações nos conceitos descritores de identidades oficiais ou típicas.

A condução do processo de apropriação do cinema, a partir de sua linguagem e de sua história, ocorre de forma livre e prazerosa por parte dos alunos, mas percebe-se que foi algo implantado inconscientemente por seus professores. O objeto cinema foi abordado com uma iniciação geral e reflexiva sobre os limites do ato de criação, de circulação e de exibição do resultado dentro da instituição, sob a condição de permissão consensual, de mostrar um argumento através de um roteiro para toda escola. O motivo seria a atribuição de uma nota,

mas também um propósito de conquista pessoal, de sentido de auto-realização individual e coletivo, daí uma explicação porque este objeto vai contribuir com a formação da memória social na região.

Os dias combinados e divulgados para apresentação eram encarados como encontros dos jovens, dos professores e dos funcionários. O primeiro ano de exibição foi realizado na sala de vídeo da unidade, percebia-se nos corpos dos alunos expressões de sentidos de alegria concordante e contentamento, pelo fato do espaço tornar-se pequeno ante a adesão em massa dos alunos, tomou-se a decisão de ir para o auditório do CVT, dentro do complexo FAETEC. Mesmo sendo um ambiente pouco confortável e com muita luminosidade, era espaçoso para acolher várias turmas, que se espremiavam, quando não sobravam cadeiras e sentavam-se no chão para assistir as sessões de cinema, ou baterias formadas por títulos de filmes. Queriam ver o resultado do próprio trabalho, dos amigos, dos diferentes cursos existentes, das outras turmas, de maneira que se percebia a diversidade e a integração da escola técnica, através da potencialidade do cinema como um elemento integrador e articulador da diferença, e um propositor da convivência. Elemento consistente no formato identidade e memória da instituição.

Atualmente é realizado no auditório da escola, ainda em precárias condições, também com pouco conforto, pouca instrumentalidade física do ambiente, restando toda montagem para a equipe de professores e alunos. Esta evidência demonstra como ainda o Estado pouco operacionaliza e como se posiciona verdadeiramente diante de uma proposta pedagógica de Educação Técnica e de formação de técnicos. O transporte de todo o equipamento, a montagem, sempre foram realizados pela aderência dos jovens, que aguardavam ansiosos pelo dia do CURTA ETESC. A magia da sala de cinema passa a ser substituída pelo encanto da satisfação de uma realização pessoal e coletiva, como uma nova rede de sociabilidade em tempo real e virtual, quando se decide pela postagem em canal do Youtube ou em montagem de páginas na internet, imediatamente, ou seja, no mesmo ano que esse canal foi criado, agregam-se as transformações tecnológicas. Configuração de identificação e pertencimento, indicadores de memória coletiva.

Assim a eleição e o diálogo com o cinema nessa escola é acionada principalmente pela memória afetiva dos funcionários, professores, ex-alunos, já que todo ano o elemento aluno se renova através de concurso, tornando o CURTA ETESC uma novidade aos que ainda não o conhecem. Corre-se o risco de ser esquecido, mesmo sendo reconhecido pelo Centro de Memória, que funciona dentro da escola, dimensionando e formatando um elo de história. O caráter de fugacidade é sempre real, porque existe uma relação de desejo, de interesse de

escolha e de aceitação da proposta constituída, existe um objeto-imagem que seduz. A aceitação por ser o cinema um espaço, uma nova configuração de comunicação e informação da sociedade atual, e outro suporte para a memória subjetiva porque é objeto de escolha para elaboração e suas próprias narrativas.

Nos primeiros anos notou-se que alguns alunos continuaram a investir no cinema após a finalização da mostra, como iniciativa própria, planejavam uma forma de maior profissionalização para obter mais autonomia em seus projetos pessoais e profissionais. Entretanto, a escola nesses 15 anos não ganhou nenhuma promoção ou investimento para suprir carências, como um laboratório de artes com equipamentos para filmagem, produção ou edição de imagens, ou ainda, como já foi descrito um auditório que contemple as reais expectativas e iniciativas da escola, oferecendo autoridade e legitimidade do ato criativo de trabalhar com cinema, misturando pedagogia e arte; técnica e humanidade em uma relação de cinema, identidade e memória; uma fala construída pelo processo de apropriação, rejeição e elaboração de novos significados a partir de práticas de informação.

“A informação é o conhecimento para a ação” (RIBEIRO, 2005, p.55). A passagem feita para o ato de criação se deu inicialmente com o favorecimento das aulas de artes que acontecerem no primeiro ano, oferecendo uma base, um despertar para a importância da existência de uma linguagem artística e o prazer da compreensão da realidade a partir de uma estratégia e técnica de expressividade, ainda que o trabalho soe como uma fala autorizada. Essa hipótese foi comprovada com as transformações curriculares ocorridas com as novas gestões. Os tempos de aulas de Artes foram reduzidos a partir do estabelecimento de um currículo mínimo com a supressão dos conteúdos e a determinação de colocar a disciplina, apenas no segundo ano. Oferecer menos oportunidade de informação e reflexão, um aceleração na condição de aprender; modifica-se a relação de identificação com a mostra de apropriação do cinema, no sentido de não manter uma intimidade maior por falta de tempo para contato. Isso está interferindo no resultado dos filmes, pois mesmo com mais tecnologia acessível e as facilidades dos programas de edição, a linguagem torna-se mais técnica, o produto mais bem acabado e adaptado aos modelos estabelecido pela indústria cultural. Por exemplo, a diminuição do aparecimento de *make off*, que servia para enriquecer, como também para descobrir a passagem ao produto, o processo da criação, o momento das escolhas e as tomadas de decisão. Nas produções mais antigas esse apêndice aparecia como um extra, com muito mais frequência, com uma série de imagens de apresentação da equipe produtora. Os alunos apreciam se exibindo diante da câmera, como em um álbum, um *book* coletivo ou individual, indicando poder de fala, desejo, subjetividade, interesse de identidade.

Este recurso permitia perceber a “eleição, disposição e ataque”, que sustentados por Bergala (2008, p. 134) funcionam como uma tríade, uma operação mental, e fase de produção do cinema. Como também uma análise de criação que envolve a observação das condições reais de produção que, para ele, as fases de trabalho incluem: Eleger (escolher coisas no real como cenários e atores); Dispor (relacionar as coisas umas com as outras); e Atacar (decidir o ponto de ataque daquilo que se escolheu e se dispôs a filmar).

Com a repetição anual percebia-se o envolvimento dos alunos, e como eles direcionavam as produções artísticas. Apropriavam-se do mecanismo com mais autonomia e intimidade, a partir da utilização de fragmentos, de temáticas, de argumentos apresentados e representados por personagens, que narram circunstâncias de construção e reconstrução de algumas formas de subjetividades, através do uso de linguagem visual com cores, luz e sombra, como também a linguagem sonora com a produção de ruídos e tipos de vozes para efetuar e transmitir as narrações. O que leva os alunos a entenderem que o filme é uma construção articulada entre som, palavra imagem e movimento.

Assim como o cinema, a apresentação dos curtas é antecipada pela observação do efeito visual, como a fabricação dos brinquedos ópticos, que permitia a curiosidade pelo movimento, e a utilização de um teatro de sombras feito com o lençol. Estas se tornaram atividades comuns para aproximar a ideia de observar os efeitos provocados pela persistência retiniana, pelo contraste de luz e sombra e pelo prazer da descoberta. O que se objetivava era aproximação de uma experiência de captura da imagem. Foi feito também nessa linha de estudo, fotonovelas com fotografias e sequenciação, conforme o roteiro. A preocupação com a relação imagem e som foi experimentada com a radionovela, que oferecia uma experiência com a ausência dela, totalmente distante para esta geração.

Na verdade, tudo fazia parte de uma provocação pelo interesse da linguagem, então os professores adensavam aulas de teatro, de som, para eles entenderem que o cinema era uma junção de outras artes. Nessa linha de pesquisa, os gêneros mais acessíveis foram a animação de massinha e a ficção, com os filmes de terror toscos, que fazia muito sucesso entre eles, porque exploravam mais os efeitos especiais, como a maquiagem e os recursos de linguagem cinematográfica, antes mesmo dos programas de edição estarem disponíveis.

Alguns efeitos de imagem são conquistados e depurados conforme a disponibilidade tecnológica da época. A descoberta da ilusão de óptica provocada pelos efeitos visuais e pelo jogo de plano e de enquadramento, e a possibilidade de avançar ou retroceder da fita em VHS, acontece mais no período designado como analógico, que representa uma conquista própria daquela sociedade, um recurso de linguagem, ou a simples composição do figurino e do

cenário totalmente escolhido, criado, e decidido pelos alunos. A tecnologia que não estava ao alcance era solucionada com a organização da equipe e com o compromisso de responsabilidade e solidariedade, portanto, as fitas em VHS eram o suporte inicial à captura feita pela utilização da câmera doméstica e manual, depois o celular como câmera digital, e finalmente outros suportes como o disquete, o DVD, até a internet com canais de exibição. O primor da técnica não era uma busca, mas a curiosidade por dar visibilidade e movimento à ideia, através da captura da imagem, que era vista como uma fonte de conquista e orgulho, o fim prático que legitimava a apresentação dos curtas.

Hoje com muito mais tecnologia e facilidade para executar edições, os alunos ainda são incentivados à apropriação do cinema para elaborarem uma fala de rejeição ou aceitação de novos significados e valores, em reinterpretações e narratividades, construções híbridas que reordenam as representatividades de uma realidade imagética. Podem funcionar também como espaço de interseção entre o sujeito e a informação que se tem do mundo. Os ecos dessa forma de comunicação, através dos filmes, podem sustentar reflexões acerca das transformações que ocorrem na Zona Oeste. O que torna a instituição pública promotora de visibilidades das relações dialéticas, de forma de olhar e pensar como um sujeito social. Assim, o alcance dos curtas vai muito além das relações de memória social e história, os filmes são testemunhas das mudanças tecnológicas ocorridas nos últimos tempos, como também uma fala da cultura. Um material que pode ser utilizado sem sala de aula por outros professores.

As etapas da passagem do analógico para o digital foram vividas na prática, com a chegada do DVD e das câmeras nos celulares, o que facilitou muito o poder de escolha pelo cinema, mas foi a decisão deles colocarem no Youtube, que localizou os curtas em uma escala de produção global de divulgação, e ampliou o evento dentro da escola, que era um acontecimento micro local, extrapolando barreiras e limites visíveis. Interessante que neste momento desperta-se a preocupação pela integridade da imagem dos alunos, sobre a qual o senso e a medida mais equilibrada que norteariam o uso.

Se o DVD surgiu e se encaixou como suporte, automaticamente a utilização dos fragmentos surge como uma decisão e iniciativa dos alunos, não um pedido técnico por parte dos professores que coordenavam o processo. Os filmes foram aparecendo devido à facilidade de capturar e gravar a imagem, com o do DVD compondo uma ferramenta para apresentar o que eles pensam, e para fazer pensar. Um caráter antropofágico que foi se modelando e firmando como recurso de linguagem, uma lógica consciente de seleção e escolha para que o filme torna-se mais atrativo, como também para acrescentar algo indizível, que eles não

sabiam construir. Na verdade, essa forma de utilizar o fragmento é uma condição de decisão, de apropriação de uma forma de falar, de se explicar através de uma imagem já legalizada e conhecida. O que facilitava a transmissão da mensagem por estar acionada pela mídia, na memória do receptor. A circulação das imagens da mídia em geral dentro dos curtas chamou a atenção para as dimensões que se poderiam alcançar, didaticamente falando. Exibia um estilo antropofágico de ressignificação e apropriação de imagens, pedaços de reportagens, de filmes, de cenas, que rompem ou interagem em numa dinâmica de representação, uma tipificação de um momento da História do CURTA ETESC. O poder de adiantar ou de paralisar a imagem, e ter controle sobre ela, perceber o efeito da velocidade, essa é a conquista que o DVD libertou, deu flexibilidade às ações do pensamento.

No início a produção da imagem era um desafio pessoal, uma pesquisa coletiva de propostas feitas por um roteiro, por um “storyboard” ou uma decupagem com a preocupação de formatar o uso uma linguagem cinematográfica (planos e enquadramentos), e da informação cinema. Observou-se que os filmes foram criando um espaço de representatividade, uma imagem-objeto entre os jovens e os adultos, um esforço de entendimento dos sujeitos como atores sociais, em suas buscas de reconhecimento da forma singular de ser e estar no mundo. Recentemente a preocupação com o roteiro foi explorada com aulas sobre o assunto, mas não foi a garantia de uma produção por falta de tempo. Foi feita uma parceria com os professores de português para elaborar um roteiro com teor de técnica, no entanto não se alcançou de fato a produção de filmes; talvez os alunos não tenham se entusiasmado, talvez a ausência de um calendário mais folgado, com mais tempo, para poder sistematizar um estudo. Abre-se uma prévia de observação sobre o valor e a liberdade de criação espontânea, como experimentação da realidade, onde a tônica pelo humor disfarça qualquer erro, dispensa críticas mais técnicas e metodológicas.

Como Bergala (2008) orienta que os curtas oscilam entre liberdade e super codificação, ou seja, essa forma de exagerar alguns personagens aproxima e torna fácil entender o código, dá ensejo ao que é prioritário. Em alguns filmes confundem o eixo realidade com o imaginário, um homem vestido de mulher que engravida; este curta mais provavelmente quer abordar a condição de submissão feminina do que de gênero, porque visivelmente é um homem que está simulando o feminino, mas não pode engravidar, “SHEREK (2006)”. Desta forma a liberdade se destina a uma rebeldia, que se encaixa como forma de resistência, mas que não afronta, é como um desafio simulado através da sátira e do exagero. É a oportunidade para os alunos se queixarem da rotina, dos desacordos, da comida, dos professores, das condições intempéries para se chegar à escola, das questões de

desigualdade do bairro, enfim, torna-se um meio de representar e mediar aquilo que não é tão dialogável ou mutável, e que não tem resposta simples, e que precisa de construção. Spivak (2010) prevê isso quando diz que o subalterno só pode falar dentro do sistema se autorizado por ele, para que haja lógica e legitimidade.

Assim, alguns signos zeladores e arquivistas aparecem: os amigos importantes, os professores amigos, a brincadeira e o bom humor como solução para desavenças e para as queixas, e o apoio e a proteção da família. A rebeldia ocorre com a crítica quanto à qualidade da comida, quanto ao acesso por transporte público, ao cerceamento do ir e vir dentro da escola, à má informação dos inspetores, e a falta de comunicação dentro da unidade. Estas são as resistências que aparecem ao longo do período de produção dos vídeos, e podem-se identificar como uma fala oficial dos alunos, por ser o ato criativo próprio do aluno, e não controlado pelos professores. Produzem em equipe, por eles mesmos, apresentando foco deste projeto. Portanto, a fala é constituída, unicamente por eles, concentrados, em função desse resultado final de realização como uma paixão. Para Bergala (2008) esse é o mais puro e original sentido, e ato de legitimidade de resistência, como se fosse uma base para outras formas de experiências, obtida pelo sujeito frente recepção do filme.

Uma sondagem na memória é feita, quando se depara com a reutilização de aberturas de grandes produtoras, ou ainda, quando cria uma marca, um nome para uma produtora própria como “Tosqueira Filmes”, “Rede Garothi”, “Etesc. Bros Films”, “Trash Films”, “Grunge films”, “D. Churros”, “Golfinho Produções”, “Etesc Alcaida da escada” a relação com a sensação de empoderamento é imediata, a ousadia, a sátira de se fazer, se desejar tão capaz quanto grandes nomes da indústria cultural. Os elementos que compõem o cinema são recriados, reutilizados, como em uma colagem, em uma condição própria, causando um efeito durador e nostálgico da memória, porque aciona uma representação conhecida em um contexto, que de repente aparece em algo específico e próximo do receptor, e interage em outra forma de rede comunicativa, de subjetividades e interesses. Bergala (2008, p.) afirma que “o prazer de compreender é tão efetivo e gratificante quanto o prazer supostamente inocente do puro consumo”. Nesta relação de memória e prazer, quem sai favorecido é a identidade provocada e a hipótese de formar uma memória coletiva.

Tipicamente os filmes usam a voz como efeito especial às imagens, conferindo um efeito democrático de encaixe ideológico para uma narração mais realista. O som é um produto presente na elaboração dos curtas, mesmo quando ausente, tem um sentido para ser compartilhado. Como condição estética e ideológica promove identidades, empoderamentos de personagens, formata pensamentos, estabelece sentidos que interferem na sensação de

realidade, e convencem o espectador da natureza da cena. É a fala, é a voz narrando grossa ou fina, com um papel específico, é a música, é o trailer de algum filme conhecido que funciona como um fragmento, pois aciona na memória do espectador o significado imediato, é a frase da letra da música que serve de clichê e de roteiro, é a presença de uma música internacional em uma cena micro local, acionando uma identidade local e global. Estes funcionam para aumentar o efeito de realidade, para destacar ou ainda para provocar um sarcasmo e uma ironia, formatar uma linguagem e apresentar sentidos e ideias, antecipar o medo, contextualizar uma história e ajudar o jovem a se localizar como o produto filme diante do fetiche do consumo, um regime de governo, um grupo de doutrinação, de reforço ou de glorificação de um ideário político e social (RIBEIRO, 2005).

O filme funciona como uma memória visual, uma memória coletiva em formação, uma memória individual que organiza uma série de interpretações e de atenção do espectador com o mundo, por outro lado o filme é guardião do espectador. O filme exhibe certa maneira de ver e viver o mundo ao longo do tempo; sua reconstrução é uma forma de se ter acesso ao espectador porque ele é que se lembra das formas, dos espaços, do tempo, e configurações espaços/temporais, sujeito que elabora remetimento. Ambos se encontram na história do filme e o filme como história do espectador.

O desejo de participação da juventude inserida no espaço é sinalizado e indicado pela sincera aderência ao projeto e a proposta, com a construção de uma linguagem por iniciativa própria, como uma participação em coletivo. Este dado é muito relevante para essa pesquisa, que objetiva correlacionar essa experiência de forma empírica com a teoria capaz de subsidiar e arrematar ações futuras sobre o próprio CURTA ETESC, potencial de narrativas informacionais para as gerações que chegam todo ano. Um elo, um laço, entre aluno e instituição, entre aluno e sociedade, entre ele e sua própria história na instituição.

Alguns marcos geracionais, ou seja, sensibilidades comuns, marcas relativas à geração e disposições simbólicas aparecem nas narrativas dos curtas como o medo do futuro, de não ser incluso, da opção pelo curso, da competitividade do mundo do trabalho, da preocupação ambiental, da morte precoce, da necessidade do certificado. No entanto, a forma de abordagem tem sempre o viés cômico da sátira e do sarcasmo. Identificam-se três conceitos importantes para entender as juventudes, e que aparecem nos filmes: Diversidades, Exclusão e Tecnossociabilidades¹⁸. Todos estes servem de desafio para se estabelecer a convivência no tempo e no espaço.

¹⁸ Fala da Prof.^a Regina Novaes na aula inaugural do curso de sociologia, UNIRIO, em 10 /04/2015. Refere-se a maneiras jovens estabelecerem contatos entre eles mesmos e com os outros, a partir de um status tecnológico.

O problema de não pertencimento é narrado de forma indizível, pois sempre aparece em grupos; as juventudes são narradas conforme aspectos sociais, religiosos e financeiros, apresentando os formatos de juventudes possíveis, e o próprio acesso comunicativo moldado pelas tecnologias, que formata e condiciona o CURTA ETESC. Estes também se tornam desafios para outras gerações que buscam proximidade e entendimento. Assim o espaço do cinema feito por jovens recebe uma leitura de possibilidades sociológica para a integração desta parcela de comunidade de forma plural, e possível articulação de diferenças com uma linguagem alternativa, uma solidariedade e o incentivo ao diálogo.

A piada é a grande faceta. O humor e a paródia desconstruem qualquer constrangimento, neutralizam o campo de forças. Ocupam o espaço da memória, como se fossem uma marca. Um mecanismo alternativo para reforçar a questão local e global, para fazer entender e naturalizar diferenças, desigualdades, fragilidades, dependências. Chega a ser bizarro e excêntrico homens vestidos de mulheres ou vice-versa para fazer referência a identidades, para desfecho de uma situação, para criticar, para abordar a temática do preconceito. Na verdade essa troca de sexo tornou-se mais evidente ao longo da mostra, mas sempre foi abordada a questão de gênero. No início, a temática de aventura era mais comum, depois a questão de gênero aparece mais fortemente.

Outro item importante é o analisar a forma de se apresentarem diretamente para a câmera, ou seja, tomarem posse consciente do aparelho cinema para anunciar que pretendem ver e possuir o mundo, como indivíduo e com a visibilidade dele. Filmam ou estão sendo filmados, reforçando essa atitude de afirmatividade, quando sinalizam o olhar para o público como propriedade, fornecendo mais informação à cena. Isso só não aconteceu no filme “BOPE” (2006), onde os autores pareciam evitar e formulavam poses ou roupagens que ajudavam a disfarçar, e justificar seus objetivos ao fazer o filme, uma evidência de não afirmação e de autoria do próprio trabalho, um ato consciente ou não do medo. Outro desejo de apresentação e representação é o aparecimento dos professores e funcionários, como personagens da sociedade em questão, pois, como patrimônio é muito comum, realizam entrevistas com eles, ou aparecem inclusos como personagem na filmagem, mas são imediatamente reconhecidos, e nomeados pelos grupos que assistem ao filme. Estas imagens passam a servir de arquivo, para lembrar aqueles que já saíram ou se afastaram, e não fazem mais parte do presente, mas fazem parte da história, tornando-se os curtas um combate ao esquecimento, um desejo acionado como lembrança quando revisto nos filmes.

Após a exibição das baterias uma urna passava para que fossem depositados os votos a critério popular. Na verdade era um desejo de termômetro para medir o grau de aceitação, não

houve muita perseguição de ampliar a seleção e configurar uma disputa entre eles. O interessante foi a forma de recompensa encontrada pela professora Márcia Pinheiro, ela confeccionou manualmente um troféu abacaxi, muito usado pelo apresentador Chacrinha, para os três primeiros colocados pelo voto público. Foi algo bem “*a cara*” do evento e que resume o CURTA ETESC: Apropriação, representação, fala, criatividade, ousadia e risco. Os primeiros troféus, infelizmente, não foram encontrados em nenhum registro; foi uma consagração do clima de alteridade e popularidade que se pretendia alcançar, de liberdade e diálogo.

4-CONCLUSÃO

Esta pesquisa partiu para investigação de uma prática social que tem em sua base áreas que formam um espaço de reflexão sobre a informação, que é produzida na geração, na transmissão e na recepção do filme. Formatada em um espaço de interseção, onde ocorreu e permitiu a combinação, a aquisição de imagens de forma livre e criativa. Estas aparecem na configuração dos filmes, fragmentadas ou em sínteses isoladas, potencial para dilatar uma memória coletiva na mente dos receptores, dos produtores, e dos sujeitos envolvidos.

Os filmes foram organizados e classificados em contexto de prática de conhecimento, encontravam-se estocados de forma irregular e precisavam ser classificados, de maneira que não fossem descartados, e com eles as experiências pessoais e intelectuais atingidas. A partir de uma lógica de estudo e sistematização sociológica, entende-se a necessidade de uma vontade política pública para proteção deste patrimônio, como também para propiciar uma forma de alargamento da gestão e do local, para se fazer ouvir as demandas dos participantes e da instituição; ou mesmo, acionando uma linguagem informatizada de recuperação moderna, para que se estabeleça um projeto ideal de arquivamento e de validação do mesmo junto a uma lógica de uso para gestores e usuários, dando continuidade e benefícios ao projeto. Justifica-se a isso o uso dos filmes como recurso visual para aprendizado e como desempenho para profissionais.

Como um mecanismo discricionário de cinema, identidade e memória, encontram-se os filmes do CURTA ETESC em interseção com linguagem, comunicação e conhecimento, e mesclam e completam para a formação desse espaço simbólico em constante transformação, apropriação, negociação, rejeição ou assimilação por parte dos seus sujeitos. Funcionam como vetores, acionadores de força de leitura e interpretação de sentidos para construção de memória e identidade da ETESC, como também na Zona Oeste.

Desta forma constatou-se e forneceu-se uma lógica organizativa para revelar as razões significativas de concluir que os sujeitos viam e percebiam o cinema como uma garantia de inclusão, ao constituir falas com temáticas que servem de construtos, ou chaves de leituras para processos de empoderamentos, ou com maior conscientização e reflexão sobre as formas de apropriação, reapropriação, rejeição, e ressignificação nas questões de identidades. Dessa forma, pode-se concluir em relação à inserção destes com o coletivo, que o sujeito possui um destino de memória, por conter a cultura e a linguagem de um tempo, e como forma de mecanismo de transformação de realidade, como prática social de fazer cinema, que se tornou

uma nova forma de documentar através da máquina de filmar e do celular. O que favorece pensar em tal sistematização como uma lógica democrática e acessível para se pensar a identidade e a memória na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

A memória social como objeto de intervenção intelectual constituiu um fator de mobilização, de produção de sentidos e significados nas relações societárias de grupos referenciais e de indivíduos, aqui, especificamente representado pelo CURTA ETESC, um referencial para alunos e professores, como para toda instituição ETESC. Em busca de interdiscursividade entre atores, grupos e projetos que se remetem à memória social como o próprio agente e espaço de negociação, mas de impossível linearidade ou univocidade em uma proposta de construção solidária para a diversidade cultural e a democracia.

Dessa forma, aborda-se o eixo temático deste trabalho. O objeto cinema foi circunscrito como um universo socializado em prática social que facilita a apreensão do mundo cognitivo. Os sujeitos têm a sua consciência manipulada conscientemente e inconscientemente, e, como representantes de seus próprios movimentos sociais, são apropriados e reapropriados por informações que provocam verdadeiras reflexões sobre identidades individuais e coletivas, onde se encontram inseridos. Especificamente na Zona Oeste do Rio de Janeiro, falta de lócus, de ausência, de ecos, de políticas, de distribuição e de construção de igualdade. Formata-se a memória como um espaço de enfrentamento e congelamento do novo, para a reapropriação do antigo e o velho como elemento conector do tempo vivido local e reconfigurado universalmente.

Alguns pressupostos foram encontrados em Bergala (2008), que propõe a escolha, o posicionamento e a decisão pelo cinema como um ato de criação, um canal de expressão, servindo ao grupo aluno como legitimidade para falar de suas questões geracionais e identidades juvenis, da sua relação no tempo e espaço. Assim pretendeu-se que o encontro com o cinema em uma instituição, devia ser muito mais que um contato com o filme, ainda mais em uma região árida de investimento cultural. É necessária a presença dos filmes, como livros ou discos, e expostos como em uma coleção, formatando um repertório dentro do ambiente. Estabelece-se assim uma conexão visual e uma relação de interesse e de desejo, para que venha a motivar uma prática social, uma prestação de serviço. Como é o caso das curtas nesta pesquisa, que podem estar disponíveis para toda escola consultar e analisar, como uma filmografia alternativa, uma cultura de articulação e combinação de acionamentos que ajudam a esclarecer as questões mais atuais, colaborando para a formação de memória coletiva, de identidade da comunidade, servindo de arquivos para que não se perca esse

referencial de experiência simbólica, como também de engrandecimento e empoderamento da região.

Desejo, interesse e subjetividade correlacionados por Spivak (2010) que serviram para explicar e enquadrar a ocupação histórica de Santa Cruz no tempo, formatando um espaço com materialidades encontradas em formas de documentos e monumentos. Estes últimos compõem uma série de informações protegidas e defendidas pelo NOPH que funciona como agente social, promotor de imagem positiva para este bairro com poucas oportunidades de reflexão, com ausência do cinema e que sustentando uma condição de subalternidade, é marcado por desigualdades sociais, e é onde se encontra a Escola Técnica.

Apresentou-se a ETESC como uma instituição pública que regimenta as atividades educacionais e também faz parte do ciclo de produção fílmica como geradora, transmissora e receptora. Uma instituição que chega ao bairro em um movimento de apropriação e reapropriação de um desses monumentos históricos, carregando uma força e uma potência para ressignificar a história de morte visceral, por uma de vida com formação de técnicos e de cidadãos. Cenário, repertório, vítima dos argumentos, a escola é uma identidade em construção que depende da ação e prática formativa e solidária de seus integrantes e dos políticos que pretendem se outorgar e definir o futuro da instituição conforme seus desejos, interesses privados e particulares. Podendo promover um desmantelamento dos princípios básicos estabelecidos e encontrados no P.P.P. da própria unidade. Vive-se um momento de tensão com a possível passagem da Escola Técnica para a SEEDUC.

Esta pesquisa cria um espaço real e simbólico com a patrimonialização e arquivamento das produções feitas até então, reconstruindo a história do CURTA ETESC, promovendo sua identidade como um sujeito memória e componente de um complexo de materialidade e visibilidade histórica. Promovendo-o com a um referencial simbólico e ao mesmo tempo imaterial, ao tratar dos referências, que codificam e fazem acontecer as formas de ser e se perceber na escola, dentro da região, parte do município. Este trabalho descreve e insinua como o subalterno pode falar em um sistema hegemônico confirmando, o pressuposto de sua função social, de formatar um espaço de liberdade de expressão e democracia

O CURTA ETESC serve como marca e evento da instituição, como também de memória individual e coletiva para os jovens que frequentam, reorganizam um estilo, e um modo de vida de se viver, e querem pensar nas formas de falar e de abordar assuntos difíceis de serem tratados, sendo atribuído por essa pesquisa como um sujeito social, promotor de articulações. A compreensão dos significados a partir da prática de cinema, ou de uma

conduta inteligente com o cinema, permite ver que as implicações das decisões políticas e as lógicas de funcionamento mais visíveis, e os problemas e os fundamentos das representações. Os curtas apresentam e representam oportunidade para os sujeitos elaborarem e vivenciarem práticas sociais que promovam um sentimento singular de pertencimento contrastante e contrário a política em uma área dependente de iniciativas particulares de personagens, que buscam um controle e homogeneização para articular e conceder benefícios próprios e específicos. Com pouca presença do Estado e com uma demanda populacional farta em questões de desigualdades, a transmissão comunicacional via cinema, pode favorecer a implementação de atenuantes, de conhecimento de causa, que facilitarão a construção social da igualdade e as formas de acesso aos direitos de sujeitos, ou aos “sujeitos de direitos”, como é o caso das culturas jovens, promotoras de memória social na região como forma de resistência, como opção pela identidade, como dever ou como liberdade.

Para analisar os filmes os passos metodológicos foram sistematizados por meio de três perguntas chaves que serviram de instrumento de análise. Que foram respondidas conforme o aporte teórico permitiu. Construíram-se essas respostas de forma empírica, mas localizando com palavras chaves para traduzir os trâmites sociais, em uma prática de pesquisa em campo relacional simbólico. Respostas que vão promovê-lo como um lócus de práxis, de apropriação que interage na concepção de imagens, para formação de investigação informacionais.

Como sensibilidade e recurso estético os filmes servem para tocar o público nos pontos que passam despercebidos, e como uma narrativa histórica que serve para evitar o esquecimento coletivo, ajudando a construir o imaginário social dos sujeitos que ocuparam e ocupam esse espaço, nos últimos tempos. Assim os jovens cineastas passam a ser historiadores porque oferecem um referencial histórico, importante para a formação da identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVITO, Marcos. **As cores de Acari**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal Estar da pós Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Danos colaterais**. Desigualdades numa era global. Ed. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BERGALA, Alain. **A hipótese Cinema**. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora a escola. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

BERINO, Aristóteles. **A Economia da política da diferença**. São Paulo: Ed. Cortez, 2008.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Livraria Brasiliense, 1980.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Junho 2007, n. 28, p. 257-283

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva S.A., 2003.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUTLER, Judith. **O parentesco é sempre tido como heterossexual?** Cadernos Pagu (21), São Paulo: Unicamp, 2003.

CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (Org.). **Cinema e Memória**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Série Antropologia**, Brasília, n. 261, Horiz. antropol. v.7, n.15, Porto Alegre 2001.

CASTELL, Manuell. **Do estudo do espaço à análise da “cidade”**: O sistema urbano. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CHAULHOUR, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHELOTTI, Marcelo Cervo. Reterritorialização e identidade territorial. **Sociedade & Natureza**, v. 22, n. 1, p. 165-180, 2010.

Cinema e memória social. PUC - Rio - Certificação Digital Nº 0913410/CA. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/18792/18792_4.PDF>. Acesso em: 12 fev. 2014.

CORREA, Roberto Lobato. **Olhares Geográficos**. Modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

Crescimento da Zona Oeste. O DIA. Rio de Janeiro, 2/7/2011, Rio de Janeiro, p.05.

De Matadouro ao Vivedouro. Quarteirão, NOPH, Museu comunitário, Nº 84. Rio de Janeiro, setembro/ outubro de 2009, Cultura Viva, p. 12.

DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn. **Fotografias, bandeiras e cartas: O filme como metadocumento de construção de memória**. Trabalho apresentado no V Seminário Memória, Ciência e Arte: razão e sensibilidade na produção do conhecimento. Centro de Memória da UNICAMP/ Centro de Memória da Educação/UNICAMP, 17 a 19 de outubro de 2007. Disponível em: <www.preac.unicamp.br/memoria/>. Acesso em: dez. 2013.

_____, Vera. **Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social?** DataGramZero - Revista de Ciência da Informação - v.12 n.2 abr/11 http://www.dgz.org.br/abr11/Art_01.htm

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

FREIRE, Bianca. A favela que se vê e o que se vende: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 22, n. 65, p. 61-72, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Paz e Terra. 23ª ed.1970. Rio de Janeiro.

FREITAS, Benedito. **“Santa Cruz, Fazenda Jesuítica, Real e Imperial – Tomo III 1987”**. Rio de Janeiro: s/ed., 1985

FILHO, João Freire. **Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Ed. Loyola, São Paulo, 1996.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios de Antropologia interpretativa.** Petrópolis: Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford; GEERTZ, Clifford. **Estar aqui: de quem é a vida afinal.** _____. Obras e Vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 169-193, 2002.

GOMES, Caio César Santos. **O cinema e as utilizações sociais da memória: os exemplos dos filmes “Narradores de Javé” & “Uma cidade sem passado”.** **História, imagem e narrativas.** N. 10, abril/2010. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>> ISSN 1808-9895

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). **O que é memória social.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

GUHA, Ranajit. **Prefacio a los Estudios de la Subalternidad.** Escritos sobre la Historia y la Sociedad çoSursiática e Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India. In: CUSICANQUI, Silvia Rivera & BARRAGÁN, Rossana (Comp.) Debates Coloniales: Una Introducción a los Estudios de la Subalternidad. Bolivia Editorial Historia, SEHIS, UJG, 1997

GUTIERREZ, Antonio Garcia. **Epistemologia de La documentación.** Barcelona: Stonberg Editorial, 2011.

HALBAWACHS, Maurice. **Memória individual e memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 4ª Ed. São Paulo: Papyrus, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudo Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 237-250. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>>. Acessado em: 18 ago. 2015.

MANSUR, André Luis. **O velho Oeste Carioca**. Vol. I e II. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

MANSUR, André Luis; MORAIS, Ronaldo. **Fragments do Rio Antigo**. 2ª Ed. Edital Editora: Rio de Janeiro, 2014.

MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). **Anuário do museu paulista**, v.5, n.1, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, nº10, p. 7-28, dez, 1993.

NOVAES, Regina. Nada será como antes: notícias das juventudes sul-americanas. **Observatório da cidadania**, p.99-107, 2007.

_____. **Programa mais cultura audiovisual** Nota Introdutória. FICtv mais cultura, 2007

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História. v. 27, n.53, p.11-23, 2007.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos. v. 2, n.3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.

_____. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. v. 5, n.10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-215..

PRATES DE OLIVEIRA, Marinyze das Graças. **Cinema Brasileiro Contemporâneo e Subalternidade: Impasses da Representação**. Brasiliana. Journal for Brazilian Studies, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 124-141, apr. 2013.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas Informacionais**. Cinema e Informação como invenções Modernas. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Instituto Brasileiro em Informação Científica e Tecnológica.

SANTOS, Milton. **A técnica, o tempo e o espaço social**. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____. **A Natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2006

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 13, n. 38, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: Para uma nova cultura política. Editora Cortez: São Paulo, 2006.

_____. **Renovar a teoria Crítica e reinventar a emancipação social**. Ed. Boi Tempo: São Paulo, 2007.

_____. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. São Paulo. **Estudos Avançados**. v.2, n.2, 1988.

Semana de Santa Cruz. **Quarteirão**, NOPH, Museu comunitário, Nº 78, Rio de Janeiro, Cultura julho/agosto de 2008, p. 08 e 09.

SENNET, Richard. **A corrosão do caráter**. Best Bolso: São Paulo, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: No loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SPIVAK, Gaiatri. **Pode O subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora UFMG: 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Subaltern Studies**: Deconstructing Historiography. In: GUHA, Ranajit & SPIVAK, Gayatri Chakravorty (eds.). Selected subaltern studies. Nova York: Oxford University Press, 1988.

STRATHERN, Marilyn. **Necessidade de pais, necessidade de mães.** Estudos feministas. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ-PPCIS/UERJ, v.3, n.2/95, 1995.

TOV, Isra Toledo. **Guia da Periferia Paciente.** 1ª Ed. Rio de Janeiro: Edital LTDA, 2013
VIEIRA, William de Souza. **De cinema a igreja:** a memória do Cine Palácio Campo Grande. 2009. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

XAVIER, Ismail. **Corrosão social, pragmatismo e ressentimento:** vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. Novos Estudos - CEBRAP, Jul 2006, n. 75, p.139-155

**ANEXO I –
FICHA CATALOGRÁFICA DOS FILMES - CAMPO EMPÍRICO**

A. 1. Identificação

1. Título: **B.O.S.T.A**
2. Gênero: Documentário
3. Autor: Yasmim Trovão, Larissa Moraes, Nicole Marques, Gustavo Lima, Patrícia Modesto
4. Professor: Carla Regina Vasconcelos Rodrigues
5. Ano: 2010 – Turma: 2104/09

B. Análise Descritiva – O modo de transferência da informação

6. Resumo:

Narrativa com superposição de tempos, em sequência de acontecimentos, onde os jovens são os próprios personagens, como se fosse um espetáculo teatral. Apresenta a instituição como espaço de interação social (lugar). Indicativo e descritor do sentimento de pertencimento (identidade). Utiliza-se a montagem de imagens da mídia (fragmentos) em um movimento de encaixe e adaptação, com sátira e com cenas apresentadas como resistência, rebeldia e por fim solidariedade.

7. Tema principal:

Relações locais, identidades, desejo, poder e interesse. Subjetividades.

8. Temas secundários:

Juventude, primado da vida, liberdade, queixas, sujeito de direito, violência

9. Questões levantadas:

A crítica através da montagem do roteiro em uma sequência de recortes que tem uma provocação, de questões de identidade, como gênero dos personagens produzidos pela mídia, e a exaltação à autonomia e à liberdade de criação.

10. Definições Conceituais:

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo. Juventudes e resistência. Busca também uma sincronia para estabelecer convivências em relação ao tempo e ao espaço. O conflito das gerações é simbolizado por um fragmento de uma novela, que provoca um remetimento já

acionado pelo clichê “*cada um tem a família que merece*”. São marcas indiciais e cognitivas de fragilidade e proteção.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

Utilizam um texto irônico com piadas, e ressignificam a linguagem da mídia para expressar a condição própria das dificuldades encontradas ao adaptarem-se a realidade da escola, como espaço, como instituição que norteia a relação de construção e imposição de limites (*contexto*). A voz em “*off*” e a música apresentam o enredo, com a participação dos alunos de frente para câmera. O drama é resolvido pela brincadeira, que é uma marca e uma leitura cognitiva. Os personagens lembram palhaços, em clima de festa.

C. Resultados e Conclusões – Formas de leituras:

O diálogo do filme com o receptor é acionado por fragmento, por ações e movimentos com os corpos enfeitados ou em movimentos que transmitem a ideia de corporeidade e de pertencimento. Neste filme os alunos (*quem*) escolheram falar deles próprios, de suas tribos (*pra quem*), como se distribuem em grupos, em relações de ocupação de espaço e constituição de identidade, de diferença (*contexto*). Os que ficam *se pegando*, os que ficam por aí, no tronco, no GEAD (grupo de oração), na cantina, na escadinha, no Mad Maria (antiga peça industrial, acervo da escola). Não escapando as descrições de subjetividades, em relação à constituição emocional (sentir-se presa). A questão de gênero, assim como o encontro consigo mesmo (subjetividade) e com os outros aparece como relações que apresentam o ser e o estar bem no lugar, como ter a proteção de estar feliz, uma proposta de solidariedade. Ao som de uma vinheta de carnaval encontrada na mídia, finaliza-se com um novo fragmento, um condicionante contemporâneo, um desfecho que descreve a presença da sociedade de espetáculo e da indústria cultural.

“*Cada um tem a família, os amigos e a escola que merece*”, assim aparece a narrativa de um clichê (*APROPRIAÇÃO*); oferta de memórias, identidades e enquadramentos sociais com personagens exagerados e mitificados para se pensar a diversidade. Iniciam apresentando os grupos sociais, a família, os amigos e a escola e permite pensar no espaço das diferenças, nas condições estabelecidas como herança cultural, com diagnóstico e condições de convivência. Especificamente, apresentam a comunidade ETESC através de uma tipificação normal do cotidiano, do uso do espaço em uma rotina e um comportamento diário, o que permite pensar no potencial desses sujeitos como atores sociais com poder de autonomia, para escolhas e decisões. Formatam um movimento de participação, não de subalternidade.

Em outro momento descrevem limites, em uma lógica que infere na realidade natural deles, como forma de lidar com a imposição, para isto usam da sátira e do bom humor que é próprio do jovem. O querer ficar em paz possibilita pensar no desejo de garantia às diferenças em igualdade e justiça, sendo desnecessária a exclusão mediante a uma sociabilidade positiva. O filme propõe a construção e o diálogo do direito à igualdade e à liberdade necessárias para um bom andamento. E com isso aborda o que pode e o que não pode no espaço interno e externo da escola. A primeira imagem é uma fuga histórica (*contexto*), um movimento para frente, do corpo, um convite para entrar no filme ou na realidade da escola, como também um desejo de solução e de liberdade, que reaparece no meio do filme em trilha sonora que acentua a perseguição, a força e o poder. Essa produção expressa o sentido maior de busca da juventude, que é encontrar apoio espacial e temporal para descobrirem-se em suas rotinas cheias de responsabilidades, dependentes; precisam sentir-se alimentados e protegidos por novos rumos e novos significados para a sociedade emancipada, justa e social.

Este filme foi o vencedor da mostra do ano de 2010, ofereceu uma leitura cognitiva, simbólica e sócio-expressiva, pois no ano seguinte outros curtas foram criados, inspirados nas imagens apresentadas por ele, seguindo um estilo, e servindo de referência. A menina que roteirizou o filme até hoje elabora vídeos e posta na internet, como prática social de apresentação de ideias e argumentos, como forma de representação e marca de sua personalidade.

A. 2. Identificação

1. Título: **B.O.P.E- Arquivo virtual**
2. Gênero: Ficção
3. Autores: Wendell, Jeh, Fael, Ruan, Victor, Silas, Leo, André
4. Professor: Renata Maia
5. Ano: 2008 - Turma: 2208

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6. Resumo:

“Hoje nós vamos falar da História da BOPE numa favela do Rio de Janeiro, a morte do netinho... Um cara legal, um garanhão, um menino distraído por causa da mulher, acabaria assim...”. O soldado foi morto por se envolver com a mulher de um bandido. O comandante resolve vingar a morte dele, invadindo a favela. Uma narrativa com um discurso fechado que apresenta uma sequência de acontecimentos, e um conflito entre policiais e bandidos, grupos

rivais, que se autodenominam poderosos e que desejam poder. “*Caveira não morre, caveira mata*”.

7. Tema principal:

Violência. Cidade. Desigualdade social. Soberania de micro relações. Representação e leitura simbólica como forma de marcação de território.

8. Temas secundários:

Relações locais de dependência, fragilidades, identidades, desejo, poder e interesse

9. Questões levantadas:

As relações micro-locais como deflagradoras de rotinas. A representação e os significantes, as suas práticas sociais. Territorialização e desterritorialização. Opressão e autoritarismo (contexto).

10. Definições Conceituais:

Aparecem alguns marcos geracionais, como a desigualdade social, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo, o medo da morte. Apresenta o desafio da exclusão, das formas de Juventudes. A relação autoritária e a condição de subalternidade.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

Um personagem-narrador assume o papel de palhaço, de animador, que lembra um apresentador de TV, estereotipado de maneira exagerada na forma de falar e articular as passagens das cenas, enquanto intercambia experiência e traz para o presente, o passado. Apropria-se de ruídos, sons, gritos, músicas de baile *funk*, para construir um clima de filme de terror (*apropriação de signos*).

C. Resultados e Conclusões – Formas de leituras:

O diálogo do filme com o receptor é acionado por símbolos e representações de elementos de identidade comum e especificamente vividas no cotidiano da região. É possível a leitura cognitiva imediata por representações, que causam uma leitura simbólica e remetimento a experiência do medo, ou da opressão, e pela própria temática: a violência. Este filme se destaca pela temática da violência configurada pelas disputas de grupos ligados pelo desejo de poder, assim ocorre a apresentação do enredo do filme. A música de tensão e terror anuncia e inicia o filme com a imagem estereotipada da cidade do Rio de Janeiro (*pra quem*): Os pontos turísticos mais famosos e populares, e em meio ao tecido urbano com aparecimento da favela, e as paredes pichadas com olhares, uma marca, um rastro, um dado, um índice. O filme faz menção das cenas de outro filme que estava em cartaz (“*Tropa de Elite*”) na época, como intertexto sugerem o peso da indústria cultural no dia a dia. A identidade é logo de cara

abordada, o signo do número que cada soldado recebe, em uma situação de subalternidade, e de comando. Mas o sistema global em que estão inseridos já foi anunciado, a problemática é local e regional.

O corpo está marcado no chão, morto, em um fim, que marca um começo (*como*). O filme trabalha a ideia de violência associada à favela, e é uma forma de potencializar a criminalidade do morador, que tem em sua identidade um processo de segregação e de diferenciação do restante dos moradores da cidade, além dos obstáculos que deverão ser ultrapassados para garantir o acesso à cidade de forma democrática. Procura-se pensar a lógica burguesa (invisível) que comanda a organização do espaço urbano, que aglomera, centraliza as formas populares de ser, mas desterritorializa e expande, conforme o uso e os interesses financeiros e pessoais sobre o espaço (*pra quem*).

O fim é uma sugestão de continuidade em outro filme. O narrador fica alguns minutos juntando o lixo, varrendo, o som da vassoura juntando as folhas é perceptível durante minutos, quando, de repente, ele abre bruscamente o lixo e espalha para todo o lado, em um movimento aberto; esta cena é um novo choque para o espectador, que é surpreendido, não existe solução, nem solidariedade. Ela banaliza e quebra toda a narrativa de violência, e não fecha nenhum argumento objetivamente, nenhuma ideia, em um aceno deixa-nos sós com nossas impressões e percepções. Bem, cabe uma interpretação e leitura: A violência perversa que oprime, direciona, vigia, muda e silenciosa, colorida e simbólica, com personagens da mídia ou não, representadas invisivelmente e que são assimiladas mecanicamente nas rotinas de vidas que vivem em comunidades, em favelas; o desejo incontrolável de libertação, às vezes paralisado pelo medo, que como expressão reproduz também na agressão, mas sem planejamento ou organização. Pensa-se na exclusão desejável, onde a falta de autonomia de organização e pensamento pode declarar o lado perverso da pobreza, o tumulto, a estigmatização e a marginalização; poderia ser a estratégia do final do filme entendida como a própria gestão e controle da desigualdade pela exclusão.

A. 3. Identificação

1. Título: “**Quarteto Eletro Fantástico**”
2. Gênero: Ficção
3. Autores: Luis Claudio, Johnatan da Silva, Everton Santana, Diego Rocha, Tarso Casimiro, Rony Rodrigues, Diego Alves, Washigton, Adram Machado, Felipe de Sousa França, Washigton Luis, Sergio Machado, Carlos Augusto, Ivan Morais

4. Professor: Carla Regina

5. Ano: 2006 – Turma: 2008

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6. Resumo:

“Exterminador” surge, brota do fundo da terra, um curso concorrente aos outros cursos (curso de Segurança do Trabalho). Este será combatido em grupo veementemente, em um clima de vingança e duelo.

7. Tema principal:

Relações locais, identidades, desejo, poder e interesse. Apropriam-se do título dos personagens da história do filme do cinema, como força de entrada para desenvolver a ideia de herói e de vilão.

8. Temas secundários:

Desigualdade social, exclusão, violência, diversidade

9. Questões levantadas:

As guerras cotidianas e diárias. Demarcação de território. Resistência e combate. Os super heróis. Juventudes e resistências.

10. Definições Conceituais:

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo.

11. Tipologia: Drama / sátira

Apropria-se dos personagens reais e imaginários que se completam, alunos e “*Teletubies*”. Música instrumental narra os combates e dá um tom épico à cena. Sem fala, o gestual marca a apropriação e o sentido da música. Apresentam elementos do cotidiano no meio desse ambiente de luta. O rock é um ritmo usado na hora de afirmação de decisão e é colocado, colado em meios aos épicos efeitos visuais de manipulação das armas.

C. Resultados e Conclusões - Formas de leituras:

O diálogo do filme com o receptor é acionado pelas legendas que ajudam a conectar a sequência do enredo. A captura da imagem por celular é o motivo da falta da clareza, mas também por ter sido restaurado; apresenta o corpo do aluno brotando da terra (lugar). Vai refletir as relações entre eles mesmos (*Pra quem*). A introdução com legendas estabelece a narrativa deste filme. Empoderamento e afirmação de identidade coletiva defendida de imediato pela cor do jaleco de cada curso. Como em um diálogo as legendas tramam o

drama, a tessitura das afinidades dos cursos em seus medos, mas também soa como desejo de estar inserido na vida pública através do trabalho. É ação, é movimento, existe disputa, e não subalternidade, resumida em tensão:

Ele é cruel
 Ele é mal
 Ele bate sem deixar marcas
 Ele quer seu emprego
 Mas não tem currículo para isso
 Ele é o exterminador dos cursos
 Um pobre aluno de segurança
 Desempregado e passando fome
 Que quer sua vingança

De novo o medo aqui está presente, os personagens surgem para resolver, não é uma simples disputa de cursos (segurança de trabalho x eletromecânica), é a metáfora da guerra. E quem poderia substituir os heróis, os guerreiros? O Estado? Qual a relação de dependência estimulada? De onde viria a proteção? As cenas de combate representariam a disputa pelo significado, pelo poder, pelo domínio do código na comunicação do dominante e do dominado. É a luta pela vida corporificada, para ter seu lugar no mundo, o monstro é o desempregado que não tem currículo, quase um vagabundo, luta para não morrer diariamente, sem lugar, é um desfilado¹⁹. Com seu jaleco do curso de segurança de trabalho o aluno sai da terra, do chão, é invisível na descrição e perigoso, bate e não deixa marcas. Ele mata personagens fortes como o Padre Pinto, O bandido, o Mr. Bean (são apelidos dados aos alunos, ficção se mistura com realidade). É o próprio trabalhador autônomo, que com a competitividade é desqualificado e estereotipado como o menos apto, as baixas qualificações causam um contingente de desempregados. A qual sistema ele poderia se referir? O final com a presença de um elemento da mídia, um personagem infantil dos *Teletubbies*, que ameniza a diferença da disputa, ressignifica o tempo e o espaço, o divertimento retorna ao enredo do filme, porque não se constrói solidariedade em ritmo de competitividade. A finalização do filme só ocorre a partir de um elemento externo e estrangeiro, fora da cultura local, seria preciso pensar nisso. O ingrediente X é a própria ETESC, que visa à qualificação e a inserção

¹⁹ Para Castell desfiliação não é uma ausência de vínculo, mas a ausência de uma inscrição do sujeito em uma estrutura portadora de sentido.

social pela formação de mão de obra específica, também vem de fora e alimenta, ou seja, todos se resumem frágeis e vulneráveis. Ocorre um pedido de segurança ontológica por um estado social maior e protetor, mesmo sendo o curso que causa a insegurança um curso de segurança do trabalho; são estratégias invisíveis que tornam a produção do curta interessante e de forte conteúdo.

A . 4. Identificação

1. Título: “**4 Minutes - Versão do Karaokê do Pânico**”
2. Gênero: Experimental
3. Autores: Fabio Luiz e Felipe Eduardo
4. Professor: Renata Maia
5. Ano: 2008 – Turma: 2104/07

B. Análise Descritiva- O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Videoclipe com montagem de imagens da mídia em geral, que se associa em uma proposta de ausência de sequência ou linearidade, sendo indiferente o suporte, o formato e a aproximação da sonoridade da música, com apresentação de legenda que marca o aparecimento das imagens e faz a narração com legendas da sonoridade da música em português, na forma como poderia ser falada pelos receptores (*pra quem*).

7-Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse. Identidade em interseção. Descolonização global, local e ideológica.

8- Temas secundários:

Imagem no cotidiano, representações midiáticas e de consumo, confrontos e hipóteses de desejos, de poder e de emancipação e liberdade. Relações de autonomia e de não subalternidade (*como*).

9- Questões levantadas:

A crítica através da imagem (*o que*) em uma montagem sem noção que tem uma provocação política, de questões de identidade, como o gênero dos personagens produzidos pela mídia, e a exaltação à autonomia e à liberdade de criação.

10- Definições Conceituais:

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo. Preocupação com o futuro e o meio ambiente. Tratam dos 3 conceitos das juventudes: exclusão, diversidade e tecnossociabilidade, assim como uma proposta de convivência e de diálogo com o tempo e o espaço.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

Uma série de apropriação de imagens da internet, coladas e montadas com função de ironizar, verbaliza o som, o idioma (o inglês) e o seu significado. Releitura e brincadeira com a música oficial da Madona (*como*). Apropriação de fragmentos, relação de solidariedade entre imagem, musica, enfim, forma e conteúdo.

C. Resultados e Conclusões - Formas de leituras:

O diálogo do filme com o receptor é acionado pela música, pela sua apresentação e pelas imagens. Isto causa um estranhamento, ficando o remetimento condicionado a uma ação individual. Na verdade, o vídeo é uma apropriação que aproveita os mitos e as celebridades para repensar as pessoas comuns e anônimas, para apresentar a lógica que define o sentimento de coletividade e de busca, de pertencimento a partir das representações, entre elas as formigas, conscientemente ou não, lembram a necessidade de organização que a própria humanidade abandona, e a falta de racionalização e de lógica nas soluções encontradas. Híbrido nas imagens, que fazem colagens sonoras em uma narrativa de superposição de tempos que resume o próprio ato narrativo. Intercambia experiências a partir de imagens surrealistas que resultam de um processo de seleção e de escolha, formatando o caráter de autonomia e de não subalternidade do grupo. O filme funciona como uma leitura cognitiva a partir de marcas indiciais simbólicas, é preciso revê-lo várias vezes para conseguir a mensagem de apropriação e desapropriação como prática simbólica. A temática é complexa porque está enredada em outras pequenas relações de signos que interferem na percepção.

A. 5. Identificação

1. Título: “**Dance**”
2. Gênero: Ficção

3. Autores: Carlos Alexandre, Débora Esteves, Débora Ferreira, Rafaela Azevedo, Renan Cruz, Wesley Verdan, Thelma Azevedo
4. Professor: Eliane
5. Ano: 2008 – Turma: 2205/08

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6- Resumo:

Videoclipe com montagem de imagens da mídia, fragmentos de encontros dançantes. O corpo e a corporeidade são veículos para pensar o lugar e as formas de homogeneização. O ser humano, individualmente ou coletivamente, está sob critério do lugar, do tempo, e do espaço, sob efeito de controle e enquadramento. Cultura e linguagem também se misturam em interseção. Marcas cognitivas e indiciais que misturam espaço, corpos, materialidade e imaterialidade, e que são as imagens de alegria ou de energia que se conquista na apresentação, nas cenas.

7. Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse. Solidariedade coletiva, e memória. Movimento do corpo, corporeidade. A leitura sócio-expressiva é provocada pelo próprio filme que funciona como um convite, que já no meio, expressa e desafia a uma transformação.

8- Temas secundários:

Empoderamentos cotidianos. Identidades. A flexibilidade ante as modificações necessárias. A persistência e a vicissitude da ação, da força em continuar.

9. Questões levantadas

Desejos, interesses e subjetividades. Resistências (*Pra quem*).

10. Definições Conceituais

Alguns marcos geracionais, como gravidez na adolescência, autoridade do professor, e as necessidades de se estabelecer convivência.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

Filme híbrido, composto por colagem de fragmentos de cenas que afirmam um movimento (*como*).

C. Resultados e Conclusões - Formas de leituras

O diálogo do filme com o receptor é acionado por cenas de danças que se misturam a legendas, que vão acionar o remetimento a um sentido de identidade. Na verdade o vídeo é uma apropriação de fragmentos de danças de origens diferentes, em proposta de participação

coletiva. Algumas etapas foram seguidas como eleição, disposição e ataque. Canalizando o interesse, o desejo, as subjetividades, apesar dos desafios diários, a dança, a ironia, como solução. Possui uma lógica de ordenação que demonstra autonomia e flexibilidade diária dos últimos tempos. Provoca reflexão sobre as formas de encontros humanos e suas relações de poderes. Permite pensar a descolonização global e ideológica. A proposta do filme é o empoderamento, a negação de uma condição de subalternidade, e o sentido de solidariedade como forma de convivência humana (*pra quem*). A temática é sonora e cinestésica, o corpo é acionado enquanto se assiste ao filme, a dinâmica do silêncio da ação, é o forte. Pode promover remetimento de união e percepção de estar inserido coletivamente ou individualizadamente.

A. 6. Identificação

1. Título: “**Cognome Siri**”
2. Gênero: Ficção
3. Autores: Tamires, Francille, Jéssica, Camilla, Ewerton, Wanessa,
4. Professor: Eliane
5. Ano: 2008 – Turma: 2210/07

B. Análise Descritiva- O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Narra a vida do aluno do primeiro ano na escola em condição de inclusão, em seu primeiro dia de aula. Algumas ocorrências acontecem até tudo passar e ser a vez dele dá trote. Como em um ritual de passagem, ele, em condição de subalternidade, aceita a brincadeira.

7-Tema principal:

Relações locais de desejo, tensão e identidade. Logo de cara, a fotografia de abertura apresenta o personagem principal, negro, no centro em meio ao grupo, ao seu coletivo, de sorriso no rosto e harmonizado

8- Temas secundários:

Relações de subalternidade. Relação local, descolonização local.

9- Questões levantadas:

Empoderamento. Apresentam nos créditos, eles como eles mesmos, ou seja, são personagens verdadeiros. Ficção se mistura com realidade. O professor Márcio Pinto encena como inspetor, nesse momento quebra o vínculo com a realidade.

10-Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo, a rotina do dia a dia. A fragilidade de se estar no ambiente novo, de ser aceito, de fazer parte de um coletivo, o desejo de coletivo esta acionado aqui.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira/drama

A narração em *off* e a música formatam o apelo sonoro do filme. O filme não oferece nenhuma fragmentação, mas traz uma proposta de roteiro claro e objetivo. A dança conseguida com o movimento dos corpos é o que faz entender o efeito como um jogo de marcas indiciais e cognitivas, que permitem a leitura simbólica de brincadeira de criança. Inocenta o ato, transforma a proposta de opressão em algo normal, engraçado. O que permite pensar em solidariedade também.

C. Resultados e Conclusões- Formas de leituras:

O diálogo do filme com o receptor é acionado pelo personagem que causa ao remetimento de aproximação do próprio estudante. Narra uma situação vivida por todos que ali se encontram. A experiência é o forte desta narração. O filme trata das relações estabelecidas entre alunos, o ritual de sofrimento que precisa passar para ser incluído. Mas descreve o ideal de professor também. Fala das diversidades e das possibilidades de aprendizagem. O desafio de vencer ao conseguir entrar para a escola, a cena inicial de abertura, em preto e branco, é a prova. A música é instrumental, lembrando um ritmo caribenho, e a narração é constante tanto com o texto escrito quanto com o a narração em primeira pessoa do personagem central. A gargalhada final confirma continuidade da brincadeira como uma ideia de terror, uma recorrência de revés de terror. O medo é um sentimento que anuncia, ordena paralisa, é instrumento, é controle, é subjugação.

A.7. Identificação

1-Título: **“15 idiotas uma câmera”**

2-Gênero: Ficção

3-Autores: Vinicius Rocha, Alan Viana, Aline Viana, Bianca Ferreira, Carlos Eduardo, Gleice Azevedo, Lorrane, Mariana Alencar, Kelen Alves, Milna Gazolis Tiago Costa, Vinicius Gonçalves, Yasmim Mendes

4- Professor: Renata Maia

5- Ano: 2006 – Turma: 2110/05

B. Análise Descritiva- O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Um aluno entra em estado catatônico, desacordado e fica a mercê das atitudes dos indivíduos que frequentam a praça. Até voltar a acordar e avaliar o que foi que lhe aconteceu. A partir desta fatalidade, pode-se alcançar o “*glutinum mundi*”, uma série de marcas indiciais e cognitivas vão sugerir o comportamento do homem no meio urbano. A forma hostil é preservada durante todo o filme, tornando a violência uma forma invisível.

1. Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse. Amizade. Lógica. Ser flexível. *Vidas ao léu*. Violência urbana, omissão, comodismo

8. Temas secundários

Imagem no cotidiano, representações midiáticas e de consumo, confrontos e hipóteses de desejos de poder e de emancipação e liberdade. A cultura do risco, da dependência e das fragilidades.

9. Questões levantadas

A efemeridade das relações e o lucro como moeda condicionante, interesses e lógicas. Consumismo é a mola mestra das relações, é a informação e a lógica da sociedade atual. A flexibilidade diária para se proteger desse mecanismo de rotinização e mecanização da vida.

10. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo e o risco que se corre. Alguns conceitos aparecem como a tecnossociabilidade, e a utilização dos meios de comunicação para a integração da cidade.

11. Tipologia: Sátira / Paródia/ Brincadeira/ Drama

A apropriação está nos clichês verbais: “*Quem poderá me defender?*”

C. Resultados e Conclusões - Formas de leituras:

O diálogo do filme com o receptor é acionado pela temática de invisibilidade, onde o próprio personagem vira vítima de sua própria condição de saúde. A falta de solidariedade pode provocar remetimento quanto à vida nas cidades. O vídeo inicia de forma simples, uma ação cotidiana de estar na praça. O planejamento diário com a presença do Shopping já é comum na rotina da nova cidade, e este se encontra envolvido, tecido por meios de comunicação: jornal ou telefone. Mas a vida pode ficar *ao léu*, inesperadamente. Mesmo sendo uma narrativa fechada com sequência, ordenação de início, meio e fim, é acionada por uma proposta de recomeço, ao final. Como um clima de pastelão, inicia a correria. Trata das

relações societárias entre os pares e as alternâncias que podem sofrer mediante as mudanças das circunstâncias. Apresenta os valores que prevalecem na organização e definição das relações humanas, que podem ser alteradas por mecanismos alcançados a partir da tecnologia. Desta forma retrata a atitude *blasé* diante da morte, a invisibilidade desta parece ser a maneira mais sabia e correta.

A. 8. Identificação

1. Título: “**Sebastião e seu amor em vão**”
2. Gênero: Animação
3. Autores: Bruno Lopes, Gustavo, Hugo Nascimento, Marina Tavares, Martha Cardoso, Wendell Alborquerque
4. Professora: Renata Maia
5. Ano: 2008 – Turma: 2104/07

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Stop motion de massinha que narra a historia de um amor que não se realiza. O drama de uma rejeição (*contexto*). Primor de técnica, com detalhes de acabamento que estimulam a percepção do filme como um todo, como uma estrutura e organização.

7-Tema principal:

Subjetividade, realização pessoal (*pra quem*). Um filme que sugere a adaptação emocional, aos desafios comuns de se viver. E sugere a reflexão ao mundo possível que está ao alcance, todavia possui uma relação de dependência dos outros sujeitos para a sua realização. Solidão e suas abrangências.

8-Temas secundários:

A frustração do desejo, o medo do futuro (*o que*). Os riscos possíveis na busca da individualidade, na formação do sujeito e na sua subjetividade. Inclusão e exclusão por afinidades, complexidades das relações ou mesmo a timidez comum da adolescência.

9. Questões levantadas:

A história do cinema é apresentada na edição com referência ao cinema mudo, o primor da linguagem cinematográfica aparece com o tom cinza para indicar a tristeza.

10. Definições Conceituais

O medo de ser aceito pelo jovem aparece neste drama, exclusão e diversidade.

11. Tipologia: Drama

Apropriações ocorrem com música, que ajuda a narrar o contexto. As legendas lembram o filme mudo, e são elas que narram a história em um roteiro aristotélico com início, meio e fim.

C. Resultados e Conclusões- Formas de Leitura

O diálogo do filme com o receptor é acionado pelo primor da execução da técnica, da montagem do roteiro, dos detalhes do acabamento. Na verdade o vídeo é uma proposta de linguagem cinematográfica, de enquadramentos e de valorização da música clássica. Uma narrativa aristotélica sem a participação do receptor, o filme permanece fechado. Com a proposta do revés, da ressuscitação ao final do filme. A ideia da animação é apresentada logo no início por um plano detalhado nas mãos que vão iniciar a proposta do filme. Insere-se uma chave de leitura para o entendimento das reais intenções da produção. A narrativa de um sujeito individualizado que depende da outra pessoa, a fragilidade a dependência. O filme é espaço de enfrentamento com uma condição que determina uma rota na vida, um condicionante da felicidade ou da solidão. O cinema está presente na escolha da música, que provoca um remetimento aos filmes mudos. A cor é um elemento forte que aprisiona os sentidos, e fica na memória. O colorido indicando o sentimento promove a leitura cognitiva e constituiu marcas indiciais e simbólicas da evolução do próprio mudo. Não existe narração com voz, que é muito comum e presente nos outros filmes de ficção. A música instrumental é o tempo, o termo da linguagem. Os personagens criam mitos da dor e de sofrimento humano. Ao final da mostra, este arquivo foi doado a professora da turma como homenagem. Seria uma leitura informativa e uma prática simbólica? Uma apropriação do cinema como mecanismo de vida real, uma leitura e prática sócio-expressiva.

A. 9. Identificação

1-Título: **“A Finlândia não é aqui”**

2-Gênero: Ficção

3-Autores: Alexandre Lopes, Tiago Oliveira, Diego Bahia, Thiago de Sousa, Tamires dos Santos, Dérik Mendes, Monike Pinheiro e Jennifer Bitencourt.

4-Professor: Eliane

5-Ano: 2008 – Turma: 2210/07

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Alunos (*quem*) resolvem estudar e fazer o trabalho de casa juntos. Mas não conseguem responder todas as questões por causa de seus baixos níveis de preparo e conhecimentos. Respostas erradas exibem-se para caracterizar a situação de risco que se encontra a educação pública brasileira (contexto).

7-Tema principal:

Questões de identidade, empoderamento a partir da evolução intelectual, através da constatação da necessidade de aprimoramento de apropriação por parte dos alunos, das consequências dos absurdos dos erros (*pra quem*).

8-Temas secundários:

Reflexão crítica sobre o sistema de ensino, “*um retrato triste, mas verdadeiro*”. Cobram-se responsabilidades dos educadores e professores abordando um problema de baixa estima e de complexo.

9- Questões levantadas:

Como a apropriação do processo educativo, precisa ser individual para ser coletivo. Uma forma de abordar sem assumir o papel crítico. Isso faz pensar na falta de leituras para construir essa característica crítica, ou se foi em uma opção e escolha do grupo. Ou se é problema do roteiro, porque o vídeo começa ser tratado por uma questão sociológica e termina como um problema de saúde. Uma forma de silêncio?

10- Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo. O medo do futuro e a importância do mundo do trabalho como mecanismo de inclusão

10. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira/ drama

A apropriação da condição de emergência da educação brasileira se comparada ao desenvolvimento do mundo atual. A brincadeira é aqui percebida pelos absurdos da resposta que podem promover sem noção.

C. Resultados e Conclusões- Formas de leitura:

O diálogo do filme com o receptor é acionado pelo título do filme, pelas legendas que divulgam um resultado de uma pesquisa. Onde a Finlândia é o país com a educação mais bem colocada em uma pesquisa. Uma afirmação comparativa que é retomada no final como um complexo, e um problema de saúde. A história de um grupo de jovens que se encontram e começam a falar, a dialogar fora dos padrões da gramática, e que apresentam as dificuldades

em outras áreas de conhecimentos dos jovens. Os erros absurdos são a proposta do filme; fazer pensar na vida dos jovens, que mesmo em contexto de solidariedade, de um ajudar o outro não, conseguem ter uma solução. Daí aproveita-se para fazer uma crítica ao sistema educacional brasileiro, e a participação dos professores nesse quadro anunciado de denúncia por serem aqueles que se dizem muitos capazes. A consciência reflexiva sobre a mudança da educação é a grande marca, a chave de leitura do filme. É uma narração com início, meio e fim, mas deixa uma pergunta no ar: E agora? Como vai ser? Não encerra o filme, e o remetimento foi lançado. Porque existe um estranhamento. A dificuldade técnica expõe-se a partir do som que sai baixo, e dificulta o entendimento.

O filme propõe uma descolonização interna das minorias através da apropriação subjetiva do sistema educativo. Sugestão de movimento e autonomia, para fim de uma condição de subalternidade. Forçando e arquitetando uma descolonização ideológica, que forma as marcas indiciais desse curta. As imagens não são atrativas, mas a música, um pop internacional, lembra o sujeito cidadão, enredado em um contexto de rotina da vida. A música eletro-funk anuncia e alivia o peso da constatação, mas também aciona um sentido de luta e de flexibilidade do jovem.

A.10. Identificação

- 1- Título: **“Uma vida concomitante”**
- 2- Gênero: Ficção
- 3- Autores: Cássia Vanessa, Julia G. de Sousa, Rosigelle, Thalyta, Raiza (Turma 2104), Vinicius 2210, Diego Souza 3210
- 4- Professora: -----
- 5- Ano: 2006 - Turma: 2104/0

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Os alunos (quem) se surpreendem com a imposição e o ritmo pesado da rotina da escola, mas apresentam como solução a importância da presença dos amigos.

7- Tema principal:

Relações locais de desejo de adaptação a rotina (contexto), poder e interesse e sobrevivência.

4-Temas secundários

Imagem do cotidiano, representação da amizade como forma, resistência e hipóteses de desejos de poder, de emancipação e liberdade como solução.

4. Questões levantadas

A exaltação da amizade como solução para vencer as dificuldades.

5. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a necessidade de está incluído em grupo de amigos, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo que, como ameaçada, não permite cumprir com as obrigações. O que fica claro é a necessidade do espaço da amizade, e a solidariedade como solução (como).

6. Tipologia: Drama

Os alunos (Pra quem) são envolvidos com uma música de um filme de cinema (“ as Panteras”) que sugere uma super operação.

C. Resultados e Conclusões – Formas de leituras

Na verdade o vídeo aproveita o mito inicial de concluir o curso, para repensar as pessoas comuns e anônimas, para apresentar a lógica que define o sentimento de coletividade e de busca de pertencimento, a partir das representações de amizade. Uma lógica de sentido e proteção de interesses comuns que funcionam como marcas indiciais em forma de leitura cognitiva. Nesta temática repete-se muito a preocupação de sobrevivência à rotina da escola. Talvez esse seja o propósito, tornar percebido e afirmativo, o que é despercebido. A imagem da folha de papel presa na parede logo no início é uma marca indicial, uma chave de leitura para se pensar nas relações submetidas e subalternas contidas no sistema educacional. Não tem autor definido, é invisível, silenciosa e imposta ao comando. A sátira e a brincadeira, porque elas expressam o desespero, mas finalizam como seres felizes e autônomos que conseguem resolver a condição, acionando uma ação de coragem organização e independência. Desta maneira o filme dialoga com o receptor, sem narração enfrentamentos, em um tempo presente. Olham de frente para a câmera e assumem o desafio.

A .13. Identificação

1- Título: “Não tem tu vai tu mesmo”- Toko boy

2- Gênero: Ficção

3-Autores: Ângelo, Wagner Turok, Vagner, Rafael, Bruno, Wallace, Eduardo, Vanderlan, Leonardo, Julius, Jonhatan, Tiago Souza, Tiago Teles, Wesley, Paulo, Eurico, Yiuri, Diego, Marisol, Gisele, Priscilla, Jéssica, Jéssica Carol, Jéssica Letícia, Jéssica Alves, Eliete, Érica, Joice, Alexandra, Sara, Valéria, Richelle, Yasmim, Hayane, Daniel Soneca.

4- Professor: Geórgia

5 - Ano: 2006 – Turma: 2208

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Videoclipe misturado com uma narração de um drama: Um jovem não consegue formar um par (quem). Utiliza a voz grossa como elemento de destaque para abordar a identidade e termina com a voz fina, em afirmação da nova identidade (como).

7- Tema principal:

Identidade, e questão de gênero (contexto).

8-Temas secundários:

Coletividade e popularidade.

9- Questões levantadas:

O medo de não ser aceito, a solidariedade entre os alunos.

10-. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo de ser aceito. O *toko*, forma comum entre os jovens para se referir a negação, torna-se um personagem, *Toko boy (apropriação)*.

11- Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

A narrativa da voz em *off* é bem diferente, o que promove uma chave de leitura para se pensar o filme dali em diante. A dança no final também é um elemento chave porque são os meninos da turma de eletromecânica dançando.

C. Resultados e Conclusões – Formas de leituras

Trata da questão sexual, da questão de gênero de forma irônica, mas suave. É uma temática sempre presente na mostra. O recurso da voz formata a questão da identidade. A adaptação e a flexibilidade aparecem da ideia de trazer à tona o que estava escondido, faz pensar nas formas de sujeitos, na naturalidade da construção da subjetividade. Não ocorrem

enfrentamentos, o diálogo do filme com o receptor corre pela vivência e compartilhamento da experiência intercambiada pelo personagem. O aluno busca a inserção através da solidariedade. A voz inicial é a marca indicial e a afirmativa da diferença, não há como esconder, assim como a rejeição com os tapas (Toko Boy) que confirmam a situação. A negação está visualizada e expressa em forma de toko. Indivíduos mundiais e localmente localizados.

A .14. Identificação

- 1- Título: “**Descasos de Família**”
- 2- Gênero: ficção
- 3-Autor: Rafael Costa, Alessandra, Jessica C. M.,Paola, Talicia, Tiago, Jacqueline,
- 4- Professor: Eliane
- 5-Ano: 2008 – Turma: 2111/07

B. Análise Descritiva O modo de transferência da informação

6- Resumo:

Um programa de TV (quem) que apresenta assuntos próprios de família, que são discutidos em um auditório. A mãe não quer que a avó influencie sua filha. Ela é prostituta, e dona de uma boca de fumo.

7- Tema principal:

Relação local de família (pra quem), acontecimentos micro locais, flexibilidade e complexidade das relações.

8- Temas secundários:

Emancipação feminina e subjetividade.

9-. Questões levantadas:

Questões de identidades. Preconceito e diferença. (contexto)

10-Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo. E o descompasso entre as gerações. O medo do futuro, e a emancipação sexual.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

O filme se apropria do modelo de programa de TV para discutir uma questão interna de grupo social família. Dessa vez o filme explora um artista brasileiro, uma música da Pit, encerra o filme com uma marca e um diálogo justificando o enredo,

C. Resultados e Conclusões- formas de leitura

Na verdade o vídeo é uma apropriação de um programa de TV com um apresentador. A lógica que define o sentimento de coletividade e de busca de pertencimento. Como em um álbum de família, o filme inicia o enfrentamento com fotos dos personagens. É uma narrativa fechada com início, meio e fim. As legendas estão aqui iniciando com a música americana ao fundo. A grande chave de leitura e que causa remetimento é a roupa da avó, bem insinuante, com um vermelho-prostituta que alcança o espectador, emite a frase: “*Prostituta não, profissional do sexo*”. Essa avó avança por uma legitimidade profissional. No final volta, essa ideia de voltar é recorrente, e fica como rapaz do auditório. Não perde tempo e não ouve a as críticas contra a ela.

A .15. Identificação

1-Título: “**Uma agulhada muito suspeita**”

2-Gênero: Ficção

3-Autores: Àline, Christien, Carlos, Andrea, Luciana, Renata Lívía

4-Professor: Renata Maia

5-Ano: 2006 – Turma: 2101/05

B. Análise Descritiva- O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Um crime acontece na escola. Uma aluna aparece morta. Mistério. Quem é o suspeito desse crime?

7-. Tema principal:

Relações sociais e relações de empoderamentos. Subjetividades e identidades. Limites dessas construções, o que é dizível e o que é indizível.

8- Temas secundários

Juventude, e amores invisíveis. As possibilidades de entendimentos sobre formas de empoderamentos diários.

9- Questões levantadas

Ciúmes femininos. Inclusão e diversidade.

10. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira/ drama

C. Resultados e Conclusões – Formas de leituras

O vídeo surpreende com a presença de uma personagem animada, pelo esforço da equipe em desejar dar vida a ele. A testemunha ocular só aparece no final. A voz simulada aparece para fazer a denúncia. Nesse momento percebe-se a presença da testemunha, que vai denunciar a professora Ana como a grande vilã. Ou seja, não subestime, você pode estar sendo filmado, olhado e observado. O enfrentamento ocorre com a sugestão de desconfiança sobre a pessoa do professor. A música, no final, encerra o filme e ajuda a fazer a narrativa, intercambiando a experiência. Em uma narrativa fechada e surpreendente, o leitor e receptor é premiado com o “*make off*” para entender como a testemunha pode falar, porque é um boneco, utilizado nas aulas de enfermagem. Vale a pena ver de novo.

A.16. Identificação

- 1 Título: “**Lona Cultural Elza Osborne**”
- 2 Gênero: Documentário
- 3 Autores: Gabrielle Batista, Talles Pierini, Marcos Vinicius , Érica Pacheco, Estefany Silva, Renan Oliveita,
- 4 Professor: Carla Regina
- 5 Ano: 2008 – Turma: 2211/07

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Trata-se de uma apresentação da história da Lona Cultural de Campo Grande, somada a entrevistas importantes com atores sociais e agenciadores de arte e cultura da região. Patrimônio.

7- Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse sobre a arte e cultura da região. Reflexão de identidade sobre o bairro.

8- Temas secundários

Representações e representatividade da arte e cultura da região, sem confrontos formulam hipóteses de desejos de poder e de emancipação e liberdade.

9. Questões levantadas

A importância e a autonomia podem despertar um espírito de avanço e modernização para os sujeitos que aqui se encontram. A relação com público é um desafio para a continuidade e a expansão da Lona. A falta de patrocínio também torna a tarefa árdua para a promoção dos espetáculos, cursos e oficinas.

10. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, e as formas de juventudes. A presença da mídia de massa e a sua influência são percebidas nos relatos da entrevista.

11. Tipologia: Documentário

Narração pura e simples dos fatos históricos, seguida de entrevista com ar reflexivo.

C. Resultados e Conclusões

Na verdade o vídeo é uma apropriação de um patrimônio da região. Segue um pedido feito pela professora. Não tem um atrativo de cara para o público, mas efeito para os moradores da região oeste do Rio de Janeiro (para quem), em um contexto de expansão territorial do Bairro de Campo Grande, onde recebe um maior apelo para arte cultura na região. À medida que a população cresce, ocupa o espaço com modelos hegemônicos como shoppings, galerias e lojas. Mas há quase nenhuma iniciativa pública e privada para a formação de um centro cultural. Restando à Lona o papel principal. O filme dialoga com o receptor através das imagens que estão presentes na lona cultural, como se fosse um museu, complementa-se com fotos da internet e tenta-se configurar a propriedade do envolvimento desses atores sociais.

A. 17. Identificação

1-Título: **“Um Pesadelo escolar”**

2-Gênero: Experimental

3-Autores: Alberteuler, Danilo Leandro, Vinicius Menezes, Laicon, Diego Oliveira, Rômulo Augusto, Jéssica Cristina, Isabel, Vinicius Nuns, Cristiano Gomes, Ernani Padilha.

4-Professor: Eliane

5-Ano: 2008 – Turma: 2211/07

B. Análise Descritiva- O modo de transferência da informação

6-Resumo:

O filme narra o que acontece com um aluno que dorme em sala de aula e sonha. Como uma fuga e ressurge ocupando o lugar no corredor da escola como um zumbi. Dançando. Acorda para retornar a sua rotina de aula e de prova.

7. Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse. Coletividade. Relações de poder. Subjeividade.

8. Temas secundários

Imagem no cotidiano, representações midiáticas e de consumo, confrontos hipóteses de desejos de poder e de emancipação e liberdade. Desejo de fuga.

9. Questões levantadas

A mecanização da vida, a busca por uma subjetividade mais ativa e com poder. Empoderamento

10. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

O movimento feito pelos alunos da dança prende a atenção do receptor. A música Thriller é sempre retomada, é um elemento recorrente.

C. Resultados e Conclusões

Na verdade o vídeo é uma apropriação dos sonhos em um desejo de que se tornem realidade. Aproveita os mitos e as celebridades para repensar as pessoas comuns e anônimas, para apresentar a lógica que define o sentimento de coletividade e de busca de pertencimento a partir das representações, conscientemente ou não. Questiona a lógica nas soluções encontradas. O sonho, o dormir e o acordar são uma recorrência. É uma forma de rebeldia. Apagar e desligar.

A. 18. Identificação

- 1- Título: **“Apollo 10”**
- 2- Gênero: Ficção
- 3- Autores: -----

4- Professor: Renata Maia

5- Ano: 2003 - Turma

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo:

Um grupo de agentes, heróis recebem a missão de defender o espaço.

7- Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse.

8-Temas secundários

Imagem no cotidiano, representações midiáticas e de consumo, confrontos e hipóteses de desejos, de poder e de emancipação e liberdade

9- Questões levantadas

Os limites da tecnologia como defesa e proteção.

10- Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo. A tecnossociabilidade observada pela presença da TV, do computador, pela roupa inventada, e pelos recursos de movimento da câmera.

11- Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

Do alumínio surgem gatos, os corpos se desintegram.

C. Resultados e Conclusões

A tecnologia nos aproxima de uma série de ações que ajudam a nos definir.

A . 19. Identificação

1 Título: **“O fim da Liga”**

2 Gênero: Experimental

3 Autores: -----

4 Professor: -----

5 Ano: 2003 – Turma: -----

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação

6-Resumo

Batman, o super-herói observa de longe o vizinho e é interrompido quando alguém chama a sua atenção. Sua conduta colocaria fim a liga de heróis fortes.

7- Tema principal:

Relações individuais e subjetivas de desejo, poder e interesse. Identidade.

8-Temas secundários

Questões de gêneros. Empoderamento

9. Questões levantadas:

As que foram usadas pelos personagens fazem pensar nas aparências e nos papéis sociais.

10. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo.

11. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

O diálogo, a apropriação de clichês nas falas dos personagens, e as fantasias prendem bastante atenção.

C. Resultados e Conclusões

A desarmonia causada pela competição, pela força é que faz a liga acabar, com ela a forma de proteção. Na verdade, pretende-se abordar a fragilidade das aparências, restando apenas os sentidos verdadeiros. O filme de narração aristotélica com início, meio e fim. Um personagem de um capinador é o intermediador e narrador das experiências e do testemunho que conta a história indiretamente. Surge o Bob Esponja, uma incógnita sexual

A .19. Identificação

- 1 Título: **“Quebra de clichês”**
- 2 Gênero: ANIMAÇÃO
- 3 Autores: -----
- 4 Professor: -----
- 5 Ano: 2003. Turma: -----

B. Análise Descritiva - O modo de transferência da informação**6-Resumo:**

Vídeo clipe com montagem de imagens de animação com boneca e personagens de princesa, que vão romper com a forma tradicional de se comportar.

8a. Tema principal:

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse. Subjetividades.

8b. Temas secundários

Imagem no cotidiano, representações midiáticas e de consumo, confrontos e hipóteses de desejos, de poder e de emancipação e liberdade.

9a. Questões levantadas

O sonho ideal de relações afetivas

9b. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo.

10. Tipologia: Sátira / paródia/ brincadeira

A música que narra recebe uma carga imagética.

C. Resultados e Conclusões

A temática feminina acontece a partir da proposta de um sonho, mas a surpresa será na busca por outros pares.

A .20. Identificação

- 1- Título: “**REPÓRTER ETESC**”
- 2- Gênero: documentário
- 3- Autores: -----
- 4- Professor: Renata Maia
- 5- Ano: 2008 - Turma 2104

B. Análise Descritiva- O modo de transferência da informação**6-Resumo:****8a. Tema principal:**

Relações globais e mundiais de desejo, poder e interesse. Identidade.

8b. Temas secundários

Consumo.

9a. Questões levantadas

Preservação do patrimônio e do meio ambiente.

9b. Definições Conceituais

Aparecem alguns marcos geracionais, como a diversidade cultural, a exclusão, o medo do futuro aparece indizível, e a velocidade do tempo. A preocupação com o meio ambiente.

10. Tipologia: drama**C. Resultados e Conclusões**

Um grupo de alunos vai entrevistar ou investigar o bairro de Sepetiba. Alguns abusos são descritos. Solução também, principalmente o cuidado a memória do bairro.