

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

MICHELY PERES DE ANDRADE

**A REINVENÇÃO DA PERIFERIA NO DISCURSO DAS EXPERIÊNCIAS
POPULARES EM AUDIOVISUAL**

**RECIFE
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

MICHELY PERES DE ANDRADE

**A REINVENÇÃO DA PERIFERIA NO DISCURSO DAS EXPERIÊNCIAS
POPULARES EM AUDIOVISUAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como exigência para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: Professor Doutor Remo Mutzenberg.

**RECIFE
2013**

Catálogo na fonte
Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz Gominho, CRB4-985

A242r Andrade, Michely Peres de.

A reinvenção da periferia no discurso das experiências populares em audiovisual / Michely Peres de Andrade. – Recife: O autor, 2013.

249 f. il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Remo Mutzenberg

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2013

Inclui bibliografia e anexos.

1. Sociologia. 2. Periferias. 3. Arquivos audiovisuais. 4. Juventude. 5. Política cultural. I. Mutzenberg, Remo. (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2013-36)

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE TESE DE **MICHELY PERES DE ANDRADE**, DO CURSO DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro de 2013, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da comissão designada para o Exame da Tese de Doutorado de **MICHELY PERES DE ANDRADE** sob o título **A REINVENÇÃO DA PERIFERIA NO DISCURSO DAS EXPERIÊNCIAS POPULARES EM AUDIOVISUAL**. A comissão foi composta pelos professores: **Prof. Dr. Remo Mutzenberg - Presidente/Orientador**; **Prof. Dr. Rogério Proença de Sousa Leite – Titular Externo (UFS)**; **Prof. Dr. Gustavo Gilson Sousa de Oliveira – Titular Externo (CE/UFPE)**; **Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha – Titular Interna**; **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares – Titular Interno**. Dando início aos trabalhos, o **Prof. Dr. Remo Mutzenberg** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra à autora da Tese para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornarem o **Prof. Dr. Remo Mutzenberg**, presidente da mesa e orientador da candidata, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão Examinadora **aprovando a Tese por unanimidade**. E nada mais havendo a tratar foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 26 de fevereiro de 2013.

Aos meus pais.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a todos os informantes que contribuíram para a realização desta pesquisa. Por compartilharem conosco as suas experiências e por tornar o nosso trabalho de campo mais alegre e dialógico. Pela gentileza e por todo o material disponibilizado.

Ao Prof. Remo Mutzenberg por ter me acolhido como sua orientanda. Pelo profissionalismo e respeito dedicados a este trabalho. Pelo aprendizado, leveza e generosidade prestada nos momentos mais difíceis.

Aos professores Joanildo Burity, Jonatas Ferreira, Silke Weber e Cynthia Hamlin por todo o apoio prestado durante o curso de doutorado. Agradeço pelas sugestões de leitura e pelos debates em sala de aula sempre profícuos e inquietantes.

Aos professores Paulo Marcondes Soares e Maria Eduarda da Mota Rocha pela valiosa contribuição durante a defesa de projeto desta tese. Ambos também tiveram participação importante na minha formação desde os cursos de graduação e mestrado, sendo duas vozes que continuarão me acompanhando em percursos futuros.

Aos colegas da turma do doutorado pelos momentos felizes compartilhados e aos funcionários do PPGS, de modo especial a Vinicius, pela generosidade e eficiência com que sempre nos ajudou a resolver os problemas burocráticos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo suporte financeiro dado a este trabalho.

Aos familiares pelos estímulos, amor e alegria de toda vida. Sem eles eu não teria conseguido ingressar na vida acadêmica e concluir esta pesquisa.

A Carlos Holanda pelo suporte emocional nutrido durante toda a nossa trajetória. Por todo amor e pela vida feliz que temos construído ao longo desses anos.

A Julia Benzaquen e a Gabriella Van der Flou por toda amizade e pelo apoio dado no momento de tradução do nosso resumo para o inglês e o francês.

A Roberta Melo pela amizade, companheirismo e leveza. Agradeço, ainda, a todos os amigos e amigas pelo amor, respeito e pelas boas experiências compartilhadas.

A todas as personagens periféricas que contribuíram diretamente ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Assim como o indigente e as variadas espécies de “inimigos internos”, o estrangeiro é um elemento do próprio grupo. São elementos que, se de um lado, são imanes e têm uma posição de membros, por outro lado, estão fora dele e o confrontam (Georg Simmel).

Uma chama não perde nada ao acender outra chama (Provérbio africano).

Resumo

O significante periferia, originário do grego *perí* (em torno) e *pherein* (levar), tem passado por importantes redefinições. Utilizado convencionalmente para designar espaços que se encontram afastados de um determinado centro (econômico, social, cultural etc.), ele habita o imaginário coletivo e urbano como os locais delimitados geograficamente pela pobreza, pela falta e pela violência. Já na teoria sociológica, a periferia adquiriu contornos mais amplos para representar os países que continuaram “à margem” do modelo hegemônico de modernidade e de desenvolvimento econômico. Acompanhando o questionamento epistemológico direcionado ao pensamento dicotômico ocidental (West/Rest, centro/periferia, dentro/fora, norte/sul etc.), engendrado pelos Estudos Pós-coloniais, realizadores audiovisuais brasileiros passaram a articular um discurso de reinvenção da periferia, que transcende a sua dimensão geográfica e socioeconômica. Passaram a representá-la como um conceito não binário, que envolve diferenças culturais, geracionais, étnico-raciais, de orientação sexual, de classe, entre outras. Inserido nesse contexto, este trabalho aborda o processo de articulação discursiva dessas diferenças em torno do projeto político-cultural de reinvenção da periferia. Partindo da experiência do Festival Audiovisual Visões Periféricas, realizado desde 2007 na cidade do Rio de Janeiro, o objetivo da pesquisa foi compreender a produção de novos sentidos e discursos atribuídos a esse conceito: a periferia plural, imprecisa, ambígua, em movimento, onde os jovens emergem como os “porta-vozes” de uma vontade coletiva. Nas análises, utilizamos uma orientação teórico-metodológica que envolve a Teoria do Discurso e os Estudos Pós-coloniais. Investigando os discursos em circulação no Festival, a partir das suas dimensões política, social e fantasmática, a proposta foi compreender como são articuladas as diferentes demandas em torno desse equivalente comum no qual se transformou a periferia.

Palavras-chave: Periferia, Audiovisual, Juventude, Política cultural, Diferença.

Abstract

The significant periphery, originated from the Greek *peri* (around) and *pherein* (to lead), has undergone important redefinitions. Conventionally used to designate areas that are away from a particular center (economic, social, cultural etc.), it inhabits the collective and urban imaginary as the locations as geographically limited by poverty, lack and violence. Already in sociological theory, the periphery has acquired broad outlines to represent the countries that continued "fringe" of the hegemonic model of modernity and economic development. Following the epistemological questioning directed at Western dichotomous thinking (West / Rest, center / periphery, inside / outside, north / south etc.), engendered by Postcolonial Studies, audiovisual Brazilian filmmakers began to articulate a discourse of reinventing the periphery, which transcends its geographic and socioeconomic dimension. Started to represent it not as a binary concept but involving generational, ethnicity, race, sexual orientation, class differences, among others. Inserted in this context, this thesis discusses the process of discursive articulation of these differences around the political-cultural reinvention of the periphery. Based on the experience of Peripheral Visions Audiovisual Festival, held since 2007 in the city of Rio de Janeiro, the research objective was to understand the production of new meanings and discourses attributed to this concept: the plural, inaccurate, ambiguous, moving periphery, where young emerge as "spokespersons" of a collective will. In the analyzes, we used a theoretical and methodological orientation that involves Discourse Theory and Postcolonial Studies. Investigating the discourses circulating in the Festival, from its political, social and phantasmagoric dimension, the proposal was to understand how the different demands are articulated around this common equivalent which became the periphery.

Keywords: Periphery, Audiovisual, Youth, Cultural policy, Difference.

Résumée

La signification du mot périphérie, du grec *peri* (environ) et *pherein* (amener), a subi d'importantes redéfinitions. Traditionnellement utilisé pour désigner des zones éloignées d'un centre, qu'il soit économique, social, culturel, etc., il habite l'imaginaire collectif et urbain comme des lieux géographiquement caractérisés par la pauvreté, le manque et la violence. Néanmoins, dans la théorie sociologique, le terme périphérie a acquis une signification plus large, il se réfère aux pays qui continuent «à la marge» du modèle hégémonique de la modernité et du développement économique. Suivant le questionnement épistémologique de la pensée dichotomique occidentale (West / Rest, centre / périphérie, intérieur / extérieur, nord / sud, etc.), engendré par les Etudes postcoloniales, des réalisateurs brésiliens ont développé un discours de réinvention de la périphérie, qui transcende les seuls aspects géographiques et socio-économiques. Ils ont commencé à le représenter comme un concept non-binaire, englobant des différences culturelles, générationnelles, ethno-raciales, sociales, d'orientation sexuelle, entre autres. Inséré dans ce contexte, le présent document examine le processus d'articulation discursive de ces différences autour du projet politico-culturel de réinvention de la périphérie. Partant de l'expérience du Festival audiovisuel Visions périphériques, organisé depuis 2007 à Rio de Janeiro, l'objectif de la recherche a été de comprendre la production de nouvelles significations et de nouveaux discours attribués à cette notion: la périphérie plurielle, imprécise, ambiguë, en mouvement, où des jeunes émergent comme «porte-parole» d'une volonté collective. Dans les analyses, nous prenons la Théorie du discours et les Etudes postcoloniales comme orientation théorique et méthodologique. Enquêtant sur les discours qui circulent dans le Festival, à partir de leurs dimensions politiques, sociales et fantasmagoriques, le but a été de comprendre comment les différentes demandes sont articulées autour de cet équivalent commun qui est devenue la périphérie.

Mots-clés: Périphérie, Audiovisuel, Jeunesse, Politique culturelle, Différence.

Sumário

Introdução 11

Capítulo I

Cultura, política e diferença em tempos de globalização 21

- 1.1 A virada cultural: aspectos empíricos e epistemológicos 21
- 1.2. Cultura, juventude e reconhecimento social 32
- 1.3 Políticas culturais para além do consenso 40
- 1.4 Descolonização da mente: a periferia pelo avesso 45

Capítulo II

A contribuição da Teoria do Discurso para o estudo do “cinema de periferia” 52

- 2.1 Lutas articulatórias, hegemonia e diferença 52
- 2.2 Articulando as lógicas social, política e fantasmática 65
- 2.3 Festival Visões Periféricas e o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual 69
- 2.3.1 Sobre o trabalho de campo e a construção do *corpus* da pesquisa 73

Capítulo III

Primeira formação discursiva: Estado, cultura e o tema da juventude no Brasil 84

- 3.1 O surgimento de um inimigo interno 85
- 3.2 Da docilização do nacional-popular à valorização do capital cultural das favelas 91
- 3.3 Transe e autoritarismo: a consolidação da Indústria Cultural brasileira 102
- 3.4 Leis de incentivo à cultura e confluência perversa em tempos neoliberais 110
- 3.5 Aventura antropológica e o discurso do protagonismo juvenil 117

Capítulo IV

Segunda formação discursiva: A trajetória das experiências populares em audiovisual 129

- 4.1 Genealogias possíveis: Cineclubismo, CPC, Cinema Novo 130
- 4.2 Do vídeo militante à Educomunicação 140
- 4.3 Cultura Digital e poder público: políticas de inclusão ou de democratização? 149

Capítulo V

Periferia como unidade precária: a construção de uma vontade coletiva 156

5.1 Cultura e poesia: do princípio de transformação social ao consumo pastichizado	157
5.2 A demanda que vem das ruas	177
5.3 O outro lado do desenvolvimento e da “gentrificação”	182
5.4 Quando sexualidade é periferia	188
5.5 Mapeando outras fronteiras	194
5.6 A periferia como projeto político-cultural	200

Considerações finais 215

Bibliografia 220

Documentos consultados na Internet 229

Anexos 231

Anexo 1: Roteiro de entrevistas

Anexo 2: Texto de divulgação da primeira edição do Festival Visões Periféricas, realizado em 2007

Anexo 3: Carta da Maré, elaborada no primeiro Visões Periféricas em 2007

Anexo 4: Organização do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (2008)

Anexo 5: Relato do I Encontro do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual / FEPA/ 2008

Anexo 6: Texto de divulgação do Seminário *Deseducando o olhar*, ocorrido na edição de 2009

Anexo 7: Convocatória da Secretaria do Audiovisual para a composição do Conselho Executivo.
Documento disponibilizado na antiga página do FEPA Brasil

Anexo 8: Diretrizes gerais do Festival Visões Periféricas, edição de 2010.

Anexo 9: Criação da Rede de Experiências Ibero-americanas em Educação Audiovisual (Miradas em movimento - edição de 2010)

Anexo 10: Registros fotográficos

Introdução

“A periferia está na moda”, afirmam os protagonistas do *mainstream* cultural brasileiro. Após ter adentrado os museus de arte contemporânea e a agenda cultural de cidades como Recife, São Paulo e Rio de Janeiro, a chamada “estética da periferia” ou “cultura da periferia” tem se transformado, mais uma vez, em alvo de discussões. Estas, por outro lado, nem sempre se mostram fecundas, seja na academia ou fora dela.

Certamente, as origens do debate aqui proposto datam de um período mais remoto, encontrando no contexto atual apenas uma renovação. Como se sabe, alguns dos movimentos socioculturais que se fizeram tão presentes no cenário cultural brasileiro, a partir da década de 1960, perceberam nas favelas e periferias urbanas, um espaço marcado por relações horizontalizadas, pelo comunitarismo e por manifestações populares que de alguma forma se contrapunham a um ideário de desenvolvimento em voga na época.

Nesse contexto, o capital cultural oriundo das favelas e demais espaços populares passa a ser valorizado por um segmento da classe média brasileira. São estudantes universitários, artistas e agentes do setor cultural, definidos por Maria Alice Rezende de Carvalho (1994) como uma “*intelligentsia* sem lugar”, “que havia permanecido apartada do grande movimento de incorporação da intelectualidade carioca às agências culturais do Estado, em curso desde Vargas” (CARVALHO, 1994, p. 102).

O cinema nacional, nesse horizonte, se transformou em palco de representações que traziam as favelas e os sertões brasileiros como redutos do “autêntico Brasil” (GALVÃO & BERNARDET, 1983). O Neorrealismo de Nelson Pereira dos Santos, considerado um dos precursores do Cinema Novo, levou para as telas o cotidiano do sertanejo em meio à seca, as manifestações religiosas de matriz africana, as favelas e escolas de samba do Rio de Janeiro, inaugurando uma série de imagens que se tornariam frequentes na história do cinema brasileiro.

Por outro lado, já no final de 1970, podemos identificar alguns questionamentos em torno da legitimidade dos artistas, sobretudo, os cineastas, de falar pelos que protagonizam esse “Brasil autêntico”. Realizadores como Arthur Omar levaram a cabo a respectiva discussão, ao alegar que a questão central a ser problematizada passava pelas formas colaborativas na construção da obra com o grupo ou população a ser representada. Ele insistia na necessidade da construção de um espaço intersticial, que

possibilitasse a negociação entre as diversas vozes que circulam na realização da obra. Isso garantiria a participação efetiva desse “Outro” (sertanejo, favelado, indígena, quilombola etc.) na elaboração das representações sobre si mesmo, deslocando-o do lugar de objeto passivo do olhar do cineasta (SHOHAT e STAM, 2006).

O mencionado debate está intimamente ligado àquilo que Michel Foucault, em meados da década de 1970, denominou de insurgência dos saberes locais e menores (FOUCAULT, 1999). Ademais, traz à tona as suas reflexões acerca do imbricamento entre poder e produção de conhecimento, que servirão de inspiração, posteriormente, para diversos teóricos pós-estruturalistas. Além destes, podemos sublinhar a importância da busca de Frantz Fanon por uma reinscrita do mundo moderno visto pela perspectiva do negro e do colonizado em *Les Damnés de la Terre* (1961).

Essa obra irá repercutir fortemente sobre os Estudos Culturais e o movimento teórico que ficou conhecido como Pós-colonialismo. Ambos são marcados pela proposta de revisão discursiva das representações hegemônicas que têm caracterizado o pensamento moderno, marcadamente eurocêntrico e repleto de binarismos – west/rest, alto/baixo, centro/periferia, dentro/fora, tradição/modernidade, desenvolvidos/subdesenvolvidos (COSTA, 2005, p. 86).

Tal revisão contribuiu para que diversos cineastas, antropólogos e cientistas sociais “da diáspora” começassem a questionar a capacidade/legitimidade dos artistas e acadêmicos “do centro” em representar o Outro, a saber, os conhecidos como “colonizados”, “minoritários” e “periféricos”.

Dito isto, enquanto produções significativas ocorriam no campo da teoria social, desestabilizando antigos paradigmas, os cursos universitários de cinema já se propagavam no Brasil e, entre 1980 e 1989, muitas experiências começaram a integrar e a dar forma ao movimento de vídeo popular. Das iniciativas pioneiras, podemos citar a TV dos Trabalhadores, em São Bernardo; o Centro de Documentação e Memória Popular, em Natal; a TV Viva, de Olinda; a TV Bixiga e o Centro de Trabalho Indigenista, em São Paulo, dentre outras (SANTORO, 1989, p. 79-80).

As oficinas de vídeo voltadas para os setores populares começavam a despontar, dando continuidade a um processo que possui suas raízes no cineclubismo e no vídeo militante, este idealizado em pleno período da ditadura militar. O objetivo principal repousava na luta pela democratização dos meios de comunicação e na diversificação do seu conteúdo, através da produção de imagens alternativas em relação àquelas vinculadas pelo cinema comercial e outros canais de comunicação hegemônicos.

Mas foi durante as décadas de 1990 e 2000, que as oficinas de vídeo popular começaram a ganhar maiores proporções. Esse crescimento estará atrelado, sobretudo, ao barateamento e à miniaturização da tecnologia audiovisual, junto às políticas públicas destinadas ao setor da cultura. De acordo com o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, em 2008, havia cerca de 200 entidades desenvolvendo trabalhos na área de formação audiovisual ligada aos espaços populares em todo o país (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008). Hoje, sabemos que esse número triplicou.

Essas experiências surgem de coletivos artísticos, ONGs, Pontos de Cultura, movimentos sociais e redes, que percebem na educação popular em audiovisual um dos recursos disponíveis na sua intervenção junto ao movimento ou comunidade do qual faz parte. Frequentemente, há um trabalho de apropriação do audiovisual concomitante à utilização de outras linguagens, como a música, o teatro, a literatura, o artesanato, o uso das mídias livres etc.

É importante enfatizar que o fenômeno do “audiovisual de periferia” ou “cinema de periferia”, como tem sido chamado, consegue articular uma rede que envolve não apenas formadores e realizadores de audiovisual, mas também um conjunto de iniciativas voltadas para a exibição e circulação desses produtos. Essa circulação é feita através de festivais e mostras, cineclubes e espaços culturais nas próprias comunidades, além de plataformas *on line* de disponibilização de vídeos¹.

Em linhas gerais, o interesse de diversos setores populares pelo audiovisual reflete a importância que essa linguagem adquiriu na luta por reconhecimento nos espaços públicos. Como afirmam Ella Shohat e Robert Stam, “nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massa, a luta por representação tem correspondência com a esfera pública” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 267).

Para Sarita Albagli e Maria Lucia Maciel (2011), vislumbramos uma reconfiguração do político, em que a adoção e a difusão generalizadas das formas de comunicação digital, especialmente a Internet, desempenham papel crucial. Trata-se, portanto, de um campo importante de disputa de poder, envolvendo tanto poderes dominantes e antigos atores, como novas formas de resistência. Nesse sentido, “não apenas as dimensões política e econômica estão hoje imbricadas nas relações entre informação e poder, como também aí se entrelaça e adquire nova proeminência a

¹ O site <http://www.kinooikos.com> é considerado um dos mais ativos e importantes desse cenário. Nele, o leitor poderá encontrar parte significativa dos vídeos analisados neste trabalho. Outros podem ser encontrados em sites como o youtube. Os endereços encontram-se descritos no capítulo metodológico.

dimensão cultural, assim como o papel das dinâmicas intersubjetivas e da linguagem” (ALBAGLI e MACIEL, 2011, p. 18).

Sob essa perspectiva, ao se apropriarem da Internet e da tecnologia audiovisual, moradores de favela, quilombolas, indígenas, feministas, gays, entre outros, têm a oportunidade de construir discursos diferenciados sobre si mesmos e desestabilizar antigas representações hegemônicas. Nesse horizonte, os discursos audiovisuais se tornam palco de disputas de sentido, não menos políticas, uma vez que a presença dos discursos da lei, do poder público, da família, do mercado, entre outros, também se fazem presentes, atualizando novas relações de poder.

Através das articulações ocorridas em nível nacional nos últimos anos, uma parcela significativa das chamadas experiências populares em audiovisual tem construído fóruns e redes com vistas à elaboração de políticas audiovisuais mais democráticas. Além disso, essas experiências têm encontrado nos festivais, cineclubes e redes, uma estratégia de visibilidade. Dentre os festivais de maior projeção no país, podemos destacar o *Festival Audiovisual Visões Periféricas*, que delineamos como campo de análise desta pesquisa, devido a sua importante participação na consolidação dos programas e editais coordenados pelo Ministério da Cultura (MinC) e pela Secretaria do Audiovisual (SAV) nos últimos anos.

Os participantes do Festival Visões Periféricas produzem desde vídeos elaborados por jovens moradores de favelas, até documentários realizados por comunidades ciganas, indígenas e quilombolas. São grupos que utilizam o audiovisual na sua mais plena heterogeneidade, englobando uma variedade de formatos, estilos e suportes distintos.

Os suportes podem ser o cinema, a televisão, o vídeo analógico ou digital, além da internet. Abrangem os formatos de curtas, médias ou longas-metragens, nos gêneros ficção, artístico (vídeo-arte) ou documentário, além de programas de televisão e videoclipes. Essas produções podem ser do tipo “caseira”, realizadas com poucos recursos (utilizando câmeras portáteis, por exemplo), ou mais rebuscadas, envolvendo equipes e estruturas maiores.

Organizado pela primeira vez em 2007 pelo Observatório de favelas, localizado no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, o foco do Festival Visões Periféricas estava voltado, sobretudo, para as produções realizadas nas periferias urbanas e favelas brasileiras. A proposta era reunir e dar visibilidade aos grupos envolvidos com a

produção de discursos alternativos em relação aos moradores de favelas, desmitificando as imagens estereotipadas que circulam nos grandes meios de comunicação.

Além das exibições de vídeos, também ocorreram diversos debates com representantes de instituições de ensino, pesquisadores e jovens realizadores audiovisuais. Desses debates originou-se o FEPA – Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, que veio afirmar “a necessidade de um reconhecimento público das produções periféricas, bem como adequações das políticas públicas para essas expressões populares” (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007).

A partir da organização de várias entidades em torno da elaboração da Carta da Maré², a rede de articulação entre os grupos associados ao FEPA já conseguiu algumas conquistas importantes para o audiovisual brasileiro e para o reconhecimento da apropriação audiovisual por grupos subalternizados. Após a reunião de 2007, o Fórum passou a integrar o Conselho Consultivo da Secretaria de Audiovisual através de uma votação entre os conselheiros existentes desde 2003. Além disso, a SAV criou um edital público específico para as produções “egressas de projetos sociais”. Hoje, um dos seus objetivos consiste na “inclusão de moradores de áreas periféricas na criação de conteúdos audiovisuais e no contato com novas tecnologias” (MINC, 2007).

Além dessas conquistas, desde 2008, têm ocorrido algumas mudanças significativas no formato do Festival. Além de dissociar-se do Observatório de Favelas, a organização criou uma rede ibero-americana e tem realizado um trabalho de contestação dos sentidos convencionais atribuídos ao significante “periferia”. Dito isto, compreendendo as atuais experiências populares em audiovisual e o Festival Visões Periféricas como palcos de articulações discursivas, a pesquisa que se segue tem como objetivo analisar o processo pelo qual diferentes demandas têm sido articuladas discursivamente em torno do significante “periferia”.

No contexto de imbricamento entre a expansão do significante periferia, empreendido pelas experiências populares em audiovisual, e a hipervalorização da juventude como sujeito de direitos, interessa-nos responder às seguintes questões: quais são os novos sentidos e os discursos produzidos sobre a “periferia”? No que consiste o “cinema de periferia”? Qual o local do jovem nesse processo? Quais são as diferenças representadas e como essas demandas são articuladas no contexto do Festival? Qual o

² A carta da Maré está disponível na íntegra em anexos, no final deste trabalho.

local do poder público nos discursos produzidos pelos diferentes atores sociais representados? Quais discursos são incorporados e atualizados?

Para responder a essas questões, optamos pela adequação da Teoria do Discurso e da já citada Teoria Pós-Colonial ao campo de pesquisa proposto. De acordo com a Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, o político corresponde a uma ontologia do social, onde o poder é inerradicável. Trata-se de um campo de batalha no qual se enfrentam diversos projetos distintos, culturais, de classe, de gênero, étnico-raciais etc., sem possibilidade alguma de conciliação final, uma vez que a construção da hegemonia é sempre um processo indecidível e inacabado. Os projetos hegemônicos são estruturados discursivamente, e aí política e cultura são indissociáveis.

A Teoria do Discurso possui um entendimento do fazer artístico e dos movimentos culturais como espaços de manifestação do político e do antagonismo, onde a construção de um projeto hegemônico é sempre uma disputa de sentidos, discursiva, não menos material e institucional. Nesse processo, alguns elementos são sedimentados e outros são ocultados, silenciados, como se estivessem ausentes. Tal ausência ou diferença, por outro lado, não deixa de ser constitutiva na construção de novas identidades ou projetos.

Desse modo, utilizando o modelo teórico proposto, responderemos às questões da pesquisa a partir de dois níveis de articulação discursiva:

- A partir das falas de participantes do Visões Periféricas, coletadas em entrevistas e em eventos realizados pelo Festival.
- A partir das falas e dos discursos construídos nos vídeos exibidos.

Devido à quantidade e à extensão do material audiovisual disponível para análise, enfatizo àquele no formato de curta-documentário, exibido entre 2009 e 2011. Foi realizado um mapeamento das temáticas mais trabalhadas nesses vídeos para, em seguida, analisar as suas narrativas. Delineada rapidamente o campo de análise desta pesquisa, passaremos agora à organização do trabalho escrito:

O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar ao leitor o debate teórico em torno da centralidade da cultura nas sociedades contemporâneas, assim como o seu imbricamento com a política. Além desta, destacaremos o recurso à juventude como agente de mudança social e alguns apontamentos teóricos a respeito da visibilidade das diferenças em tempos de globalização. No conjunto dos autores utilizados, nesse momento, foi dada a ênfase às contribuições de Stuart Hall, George Yúdice, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Nancy Fraser, Alberto Melucci e dos Estudos Pós-coloniais,

que atualmente tem investigado as implicações da chamada “virada cultural”, ocorrida nos níveis empírico e epistemológico.

O segundo capítulo, por conseguinte, aborda a contribuição teórico-metodológica de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. A partir dele, será delineado o caminho metodológico percorrido, além da construção do corpus da pesquisa e dos métodos utilizados. Nesse momento, o leitor também terá acesso à ficha técnica e ao endereço virtual de cada vídeo analisado.

Iniciando o processo de análise, o terceiro capítulo aborda as principais políticas públicas destinadas aos setores da cultura e do audiovisual, ocorridas em quatro momentos distintos na história do país: a emergência da gestão pública de cultura no Estado Novo; o período da ditadura militar e o fortalecimento da Indústria Cultural no Brasil; o modelo neoliberal proposto pelos governos de Fernando Collor/Itamar Franco e FHC e, por último, as mudanças ocorridas na gestão de Gil/Lula, particularmente, àquelas advindas da consolidação do Programa Cultura Viva e da ação Pontos de Cultura. É importante enfatizar que a problemática relação entre Estado, cultura e sociedade civil, bem como as mudanças ocorridas na percepção sobre a juventude, especialmente, o jovem pobre urbano, são aspectos que tangenciam o debate e que também se farão presentes nesse momento.

Já o quarto capítulo analisa a trajetória das experiências de educação popular em audiovisual no país. O trabalho genealógico proposto tem como objetivo recuperar os sentidos atribuídos à apropriação audiovisual – o tomar a câmera para si – como exercício político. Desse modo, faremos um caminho que vai do vídeo militante à chamada “Educomunicação”, passando pelo movimento cineclubista, a produção do CPC e o “Quarto cinema”. Realizado o levantamento, passaremos à emergência da tecnologia digital, onde uma discussão em torno do papel das novas tecnologias de informação e comunicação e as políticas de “inclusão digital” se fará presente.

Por último, o quinto capítulo traz as análises sobre o projeto de reinvenção da periferia no discurso das experiências populares em audiovisual contemporâneas. As análises enfatizam o processo de articulação discursiva entre as diferentes demandas e “posições de sujeito”³ representadas no Festival, em torno do equivalente periferia, além do papel dado à juventude e às tecnologias digitais nesse processo.

³ O conceito é utilizado pela Teoria do Discurso para compreender a diferenciação social marcante dos movimentos sociais na contemporaneidade, em contraposição a uma ideia de “fragmentação social”. Todos os conceitos utilizados serão expostos de maneira aprofundada no segundo capítulo.

Esses são alguns dos aspectos que ganham vida nas análises do material coletado e construído ao longo da pesquisa. Nas linhas que se seguem, visualiza-se um trabalho de orientação sócio histórica, uma vez que as pesquisas genealógicas foram imprescindíveis para a construção do olhar sociológico sobre o cenário estudado.

A análise das articulações discursivas que colocam o significante periferia em movimento ocorre, portanto, a partir da utilização da Teoria do Discurso e da abordagem Pós-Colonial para a compreensão das permanências e mudanças sociais identificadas no campo do audiovisual e das políticas culturais ao longo do século XX. Com isso, delineados os caminhos teóricos e metodológicos percorridos, passaremos a responder às questões que inquietam e dão sentido a esta tese.

Capítulo I

1. Cultura, política e diferença em tempos de globalização

Embora a centralidade dada a categorias como cultura, diferença, juventude e reconhecimento seja um fenômeno relativamente recente, as suas implicações para o campo da política reverberam-se num extenso debate teórico e epistemológico. Para os fins da pesquisa, elencamos algumas das contribuições mais significativas sobre o tema, embora nem sempre convergentes.

Algumas dessas perspectivas obscurecem, muitas vezes, o legado dos clássicos da teoria social, com o abuso de novas terminologias, numa espécie de “hipercodificação”. Diante da amálgama de conceitos e referências, o objetivo aqui será construir o percurso teórico, que possa garantir a compreensão dos discursos produzidos no contexto das experiências populares em audiovisual.

Muitas das abordagens aqui adotadas percebem a cultura como um dos elementos mais dinâmicos e imprevisíveis das mudanças históricas do novo milênio. Desde Antonio Gramsci tem-se afirmado que as lutas pelo poder frequentemente são simbólicas, discursivas, e não apenas restritas a formas físicas e coercitivas. Por outro lado, como sugere Stuart Hall (1997), a expansão das tecnologias de informação e comunicação e a aposta na cultura como um meio para a instauração de uma nova ordem social, pautada no pluralismo, na participação e na cidadania asseguradas, tem ocorrido devido a uma revolução cultural, também conhecida como “virada cultural”, perceptível nos níveis empírico, substantivo e material da palavra. Vamos a essa discussão.

1.1 A “virada cultural”: aspectos empíricos e epistemológicos

Redefinindo as categorias do marxismo clássico, os Estudos Culturais, particularmente as reflexões de Stuart Hall (1997), sugerem que o setor dos meios de comunicação é, ao mesmo tempo, parte da infraestrutura material das sociedades

modernas e um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades, isto é, da sua superestrutura. Os grandes meios sustentam os circuitos globais de trocas econômicas dos quais depende todo o movimento mundial de informação, conhecimento, capital, investimento, produção de bens, comércio de matéria prima e marketing de produtos e ideias.

Como observou David Harvey (2007), a formação de um mercado global de ações e de negócios, envolvendo moedas e taxas de juros, conjuntamente com a acelerada mobilidade geográfica de fundos, significou a formação de um mercado mundial único de valores e de crédito. Isso tornou realidade o que Marx já enunciava sobre o surgimento de um mercado global, embora diferenças significativas devam ser ressaltadas. Aos recursos que antes iam para a indústria pesada do século XIX, como carvão, ferro e aço, na virada do terceiro milênio, somam-se as novas tecnologias de comunicação digital e os *softwares* da Idade Cibernética (HARVEY, 2007).

Tentando compreender a centralidade da cultura nas sociedades contemporâneas, tão referenciada pelos teóricos dos Estudos Culturais, Stuart Hall (1997) ressalta duas dimensões das mudanças em curso. A primeira delas é empírica, dando maior visibilidade aos seguintes aspectos: 1) a ascensão dos novos domínios, instituições e tecnologias associadas às indústrias culturais, que transformaram as esferas tradicionais da economia, indústria, sociedade e da cultura em si; 2) a cultura vista como uma força de mudança histórica global; 3) a transformação cultural do cotidiano e, por último, 4) a centralidade da cultura na formação das identidades pessoais e sociais. São domínios, obviamente, imbricados entre si e que consistem na dimensão empírica da centralidade da cultura, observada a partir de meados do século XX.

A segunda dimensão identificada por Hall é de ordem epistemológica, frequentemente denominada de “virada cultural”. De acordo com o autor, nas últimas décadas, as ciências humanas foram palco de debates e de mudanças teóricas significativas, sendo uma delas a própria revisão da noção de cultura, que abandonou o antigo status de “variável dependente” e passou a ser concebida como uma condição constitutiva da vida social.

A virada cultural de cunho epistemológico a qual Stuart Hall se refere teve início com as mudanças de interesse em relação à linguagem, ocorridas na filosofia e demais áreas das humanidades, tais como a própria linguística e a psicanálise. Voltaremos a essa discussão ao tratarmos das implicações da virada cultural para a Análise do Discurso e a Teoria do Discurso. Por ora, basta lembrar que a ênfase dada à linguagem

por autores como Michel Foucault, Wittgenstein e Lacan consistiu numa mudança epistemológica que possui suas raízes ainda na origem das ciências sociais, particularmente, com as críticas de Max Weber e do interpretativismo ao positivismo e seus anseios de imparcialidade, neutralidade e objetividade.

Essa constatação é importante para não sermos injustos com alguns clássicos da Sociologia, já que a tão mencionada “virada cultural” tem sido frequentemente apresentada como uma total ruptura no universo teórico das ciências sociais. Sobre esse aspecto, Stuart Hall (1997) vem afirmar que mesmo na sociologia dominante, houve a presença de tradições que privilegiaram o significado e a interpretação como recurso analítico e metodológico. A maior entre elas, sem dúvida, consiste no legado weberiano e sua “sociologia compreensiva”, que definiu como objeto da investigação sociológica a “ação social”, relevante devido aos seus sentidos compartilhados (HALL, 1997).

Ressaltando a contribuição de Weber para os Estudos Culturais, Stuart Hall (1997) segue afirmando o quão é precipitado delegar à virada cultural qualquer tipo de ineditismo. Talvez ela deva ser compreendida mais como uma reconfiguração de elementos, alguns dos quais sempre estiveram presentes na análise sociológica, agora associada a novos preceitos, em particular, o foco na linguagem e na cultura como área substantiva, e não simplesmente como aquela que servia de elemento de integração para o restante do sistema social.

Dentre os principais colaboradores dessa reconfiguração epistemológica, podemos citar a Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt; o estruturalismo francês de Lévi-Strauss e Roland Barthes; os Estudos Culturais na Inglaterra, com Raymond Williams e Hoggart; além da semiótica francesa; dos teóricos pós-estruturalistas; dos trabalhos de Michel Foucault e sua ênfase no discursivo; a teoria feminista; a psicanálise; os estudos do cinema, da mídia e das comunicações, assim como as formas não reducionistas do marxismo, especialmente as ligadas à obra de Antonio Gramsci e o conceito de hegemonia (Hall, 1997).

Desse modo, torna-se extremamente importante reconhecer não apenas as rupturas e mudanças teóricas ocorridas a partir da segunda metade do século XX, mas as possíveis afinidades e continuidades entre as velhas e as novas tradições, como, por exemplo, entre a clássica sociologia compreensiva de Weber e a ênfase foucaultiana no papel do discursivo.

Com esses autores aprendemos que a cultura sempre está inscrita no interior das relações de poder. O exemplo dado por Hall é relevante, nesse sentido. Ele lembra que

até décadas atrás, as relações familiares, de gênero e sexuais eram definidas como fora do domínio do poder, quer dizer, como esferas da vida nas quais a palavra política não tinha qualquer relevância ou significado. Teria sido impossível conceber uma política sexual sem que houvesse alguma mudança na definição do que consiste o político. Da mesma maneira, só recentemente, desde que o feminismo redefiniu o político, é que passamos a reconhecer que há uma política do privado.

Da mesma forma, a economia não pode ser compreendida como indissociável da cultura e vice e versa. Por exemplo, a distribuição da riqueza e dos recursos econômicos tem efeitos materiais reais e tangíveis para os ricos e os pobres da sociedade. Entretanto, a questão sobre a distribuição da riqueza vigente, se esta é ou não justa, é uma questão de significado, quer dizer, depende de como são definidas justiça e equidade. Nessa direção, as nossas ações econômicas serão condicionadas, em parte, segundo a posição que tomarmos com respeito a estas definições, que são articulações discursivas.

A cultura é, portanto, parte constitutiva do político e do econômico, da mesma forma que o político e o econômico são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites. Eles se constituem mutuamente, o que é outra maneira de dizer que se articulam um ao outro (HALL, 1997).

Mas a palavra cultura é ela própria palco de conflito político, isto é, de disputa de sentidos, uma vez que a amálgama de significados que acompanham o termo indica um argumento complexo acerca das relações entre desenvolvimento humano geral e um modo de vida particular, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência.

Terry Eagleton (2005), ao investigar parte da história da palavra cultura, afirma que um dos precursores dos Estados Culturais, Raymond Williams, distinguiu dois sentidos modernos principais. Ele afirma que com base em suas raízes etimológicas no trabalho rural, a palavra significou inicialmente algo como “civilidade”. Já no século XVIII, o termo cultura torna-se mais ou menos sinônimo de “civilização”, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material, equiparando-se a costumes e moral. Como sinônimo de civilização, cultura pertencia ao “espírito geral do iluminismo”, com o seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo (EAGLETON, 2005).

Seguindo as pistas de Williams sobre o caráter dual do conceito de cultura, Eagleton (2005) lembra-nos que foi somente por volta do século XIX que ela deixa de ser sinônimo de civilização e passa a ser concebida como um modo de vida característico, atrelado não apenas ao desenvolvimento da Antropologia, mas ao

“pendor romântico anticolonialista por sociedades ‘exóticas’ subjugadas” (Eagleton, 2005, p. 24).

O pensamento romântico que prevaleceu na Alemanha no século XVIII, com a contribuição de expoentes como Schiller, Schelling e Herder⁴, tinha suas bases na crítica ao eurocentrismo do Iluminismo francês e a partir dela promoveu uma pluralização do termo cultura, ao fazer referências às culturas de diferentes nações e períodos, bem como de diferentes culturas dentro de uma mesma nação.

De acordo com Eagleton, esse “exotismo” que assume a feição de espontaneidade e de utopia no século XVIII, surgido ainda na gênese do romantismo alemão, com Johann Von Herder, aflorará bem mais tarde sob a roupagem pós-moderna da exaltação da cultura popular. Conforme o autor, tanto os pós-modernos, quanto os românticos mais radicais, acreditavam que a arte, a imaginação, a cultura popular ou comunidades “exóticas” seriam sinais de uma energia criativa que deve ser estendida à sociedade política como um todo (EAGLETON, 2005).

Mas esse não foi o significado hegemônico atribuído à noção de cultura, que predominou na Europa no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Nesse período, as palavras “civilização” e “cultura” continuaram sendo usadas de modo intercambiável e, somente no século XX, sobretudo a partir da década de 1960, como acredita Eagleton, é que a palavra cultura passou a designar a afirmação de uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional, entre outras – no lugar do ideal iluminista de transcendência e universalidade. A cultura, portanto, deixou de ser idealizada como uma dimensão mais elevada e profunda na qual pudéssemos encontrar o consenso. Ao invés disso, tornou-se parte do próprio léxico do conflito político (EAGLETON, 2005).

Por outro lado, é importante ressaltar que embora haja o reconhecimento do caráter político da cultura, a ideia de “virada cultural” é problematizada por Eagleton de forma francamente crítica, associando-a ao pós-modernismo e ao relativismo cultural. De acordo com as suas reflexões, o que ligaria as ordens pré-moderna e a pós-moderna é que para ambas, embora por razões bem diferentes, a cultura é um nível dominante da vida social.

“Se a cultura sobressai tanto assim nas sociedades tradicionais, é porque é menos um “nível” do que um meio universal no qual se dão outros tipos de atividades. A política, a sexualidade e a produção econômica ainda estão, até certo ponto, presas em uma ordem simbólica de significado. Como observa o

⁴ Friedrich Von Schiller, Friedrich Joseph Von Schelling e Johann Von Herder.

antropólogo Marshall Sahlins, num remoque ao modelo marxista de infraestrutura, “nas culturas tribais, a economia, a organização política, o ritual e a ideologia não aparecem como sistemas distintos”. No mundo pós-moderno, a cultura e a vida social estão mais uma vez estreitamente aliadas, mas agora sobressai o estilo de vida, a centralidade da imagem, e a integração final da cultura dentro da produção de mercadorias em geral” (Eagleton, 2005, p. 48).

A crítica realizada por Eagleton coaduna-se com uma tradição bastante conhecida das ciências sociais, que teve sua origem nos clássicos da Sociologia e assumiu formas distintas de releituras, como a teoria crítica da Escola de Frankfurt e as obras de Fredric Jameson e Jean Baudrillard, todos eles interessados em compreender uma complexa e pulsante Indústria Cultural.

Realizando um breve panorama dessas abordagens, podemos citar em primeiro lugar a teoria crítica frankfurtiana, que desponta basicamente de duas das principais tradições teóricas da Sociologia: a análise de Karl Marx, particularmente no que diz respeito ao caráter fetichista das mercadorias nas sociedades capitalistas e as conclusões weberianas a respeito do processo de racionalização e rotinização das relações sociais e do consequente desencantamento do mundo, regido por uma racionalidade orientada para fins instrumentais, próprias ao capitalismo.

Max Horkheimer e Theodor Adorno irão apontar para a relação da cultura com a lógica do processo de produção industrial. Segundo os autores, o conceito de Indústria Cultural, próprio a uma sociedade capitalista, cuja base de produção é industrial, transforma a arte e a cultura em mecanismo de manipulação e em produtos reificados. Sob esse ponto de vista, a produção cultural passa à condição de mercadoria fetichizada (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; 2002).

Ambos os autores analisam a produção industrial dos bens culturais como um movimento global de produção da cultura como mercadoria. Com a ajuda da racionalidade técnica, a arte e a cultura são cada vez mais mimetizadas, isto é, uniformizadas. Concebidas anteriormente como expressões potencialmente transformadoras, a arte e a cultura, devido ao processo fetichizador, acabam por ser absorvidas pela esfera do consumo, marcada pela lógica industrial. De acordo com a crítica frankfurtiana, as expressões culturais contestatórias e que procuram ficar à margem de todo o processo de reificação, não conseguem manter o seu caráter transformador e são rapidamente absorvidas e conformadas à categoria de mercadorias (ADORNO, 2002).

Na concepção de Adorno, não haveria dúvidas de que a ação orientada para o lucro é o que caracteriza as premissas estéticas da Indústria Cultural. O objetivo central desta seria submeter os indivíduos à condição de massa passiva, sendo o divertimento popular, manipulado pela Indústria Cultural, a característica repressiva incontestável da cultura popular na modernidade (ADORNO, 1986). A emancipação da cultura, nesse horizonte, só seria possível com a completa transformação das relações sociais de produção e com a superação da cultura burguesa.

As críticas iniciadas com a Escola de Frankfurt, a respeito das dinâmicas da Indústria Cultural, há décadas contribuem para novas chaves de leitura sobre a produção e o consumo cultural nas sociedades capitalistas. A obra de Frederic Jameson, por exemplo, tem oferecido diagnósticos nem sempre otimistas sobre a situação da cultura e da arte em tempos de globalização da economia.

Na perspectiva de Jameson (1997), a cultura sob a lógica da globalização da economia e do capitalismo tardio, assume a expressão do *pastiche*, isto é, onde não há originalidade e sim cópia e revivência do passado, num clima profundamente nostálgico (1997). Em linhas gerais, se o modernismo, a partir das vanguardas históricas, atuou de forma transformadora, tecendo críticas à instrumentalização da cultura, nas sociedades globalizadas e “pós-modernas”, a cultura teria sucumbido à reprodução da lógica do consumo, o que o aproxima da análise dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer.

Jameson chama a atenção para o processo de canonização e institucionalização da arte de vanguarda no pós-guerra, o que teria marcado o esvaziamento do seu sentido crítico, perdendo completamente o potencial emancipador, dando lugar à “moda nostálgica”, marcada pela incapacidade de inventar novos estilos e mundos. Após todo o trabalho de contestação estética que aquela arte de vanguarda possibilitou, a produção artística e cultural estaria atualmente submetida ao “fracasso do estético”. Ao contrário dos estilos paródicos e alegóricos, o estético hoje seria caracterizado pela incessante pastichização dos “estilos mortos”, onde os produtos culturais estão completamente integrados à produção de mercadorias em geral (JAMESON, 1997, p. 29-30).

O autor tece ainda uma crítica às noções de “diferenciação” e “fragmentação”, por vezes presente em análises pós-modernas sobre o imbricamento entre cultura e política nas sociedades contemporâneas. Jameson afirma que tanto o “proletariado global” quanto os “novos movimentos sociais” resultam da expansão do capitalismo em seu terceiro estágio, o multinacional. Ambos são “pós-modernos”. O autor concebe o pluralismo, nesse sentido, como a “ideologia de grupos”, quer dizer, um conjunto de

representações fantasmáticas que triangulam três pseudoconceitos fundamentais: democracia, mídia e mercado.

Tais reflexões percebem o consumo cultural nas sociedades contemporâneas como um desdobramento da expansão do capital. O crescimento da Indústria Cultural, nesse sentido, seria uma consequência inexorável dessa expansão, por intermédio da “artificialização” dos desejos e necessidades dos indivíduos, que se desdobram nas relações que estes mantêm com o corpo, o lazer, a moda, o esporte etc.

Sob esse ponto de vista, para que o modo de produção capitalista continue revigorado, é preciso intensificar a produção de bens e expandir cada vez mais os mercados, fator que explicaria a rápida obsolescência de objetos e estilos. A publicidade seria, portanto, o instrumento responsável pelo controle e manipulação dos consumidores por produtores atentos, que ofereceriam bens e serviços cada vez mais desvinculados de necessidades reais.

Sobre esse aspecto, Jean Baudrillard (2000) explica que Marx teria elaborado sua análise do fetichismo da mercadoria em relação a um estágio agora desaparecido do desenvolvimento do capitalismo. Baudrillard afirma que a lógica da produção de bens não é mais primordial, sendo substituída gradativamente pela lógica da significação.

A sociedade de consumo ou a “sociedade do simulacro”, expressão que se tornou tão cara ao seu autor, não representaria um mero desdobramento ou extensão de fases anteriores; muito pelo contrário. Trata-se de uma ruptura radical em relação a contextos anteriores, necessitando, portanto, de conceitos analíticos distintos, já que os elementos mais significativos que estariam prevalecendo hoje seriam as “formas-signos”, ou o valor-signo, que age junto ao valor de uso e ao valor de troca, expressos na análise da mercadoria de Marx. Segundo Baudrillard, o processo de significação dos bens de consumo nas sociedades globalizadas apresenta-se como deslocado de uma realidade fundante e tal característica seria o núcleo determinante para o funcionamento do consumo atual, compreendido como “hiper-realidade”.

Nesse contexto, tudo seria cópia, ou cópia da cópia, onde as características que distinguiam o real do falso são, agora, destituídas de valor. A hiper-realidade passa a ser orquestrada pela mídia e os indivíduos da geração midiática acabam adotando caracteres fictícios como um modo de se expressar, discutindo suas vidas por analogias com novelas, propagandas, filmes etc. De acordo com esse tipo de abordagem, os indivíduos perdem a autonomia do controle e rendem-se ao código, provendo, ainda, um sentido

ilusório de liberdade, mediado por uma superprodução de signos e por uma perda de referentes.

A lógica do valor-signo representaria, nesse sentido, o triunfo do capitalismo, já que essa reprodução *ad infinitum* dos signos seria compatível com as demandas da produção de objetos em larga escala. Podemos perceber, desse modo, que a compreensão de Baudrillard sobre o consumo contemporâneo, particularmente dos bens culturais, também deixa pouca margem de autonomia e criatividade para os indivíduos, já que estes estariam submersos numa hiper-realidade, cuja “ficcionalização” do cotidiano seria a característica mais marcante.

Nessa direção, Terry Eagleton afirma que se a religião perdeu o seu poder alienante sobre as massas trabalhadoras, a cultura está à mão como um substituto. Isto porque se a religião oferece culto, simbolismo, unidade social, identidade coletiva e uma combinação de moralidade prática e idealismo espiritual, bem como um vínculo entre os intelectuais e o popular, a cultura também o faz (2005).

Corroborando com o diagnóstico de Fredric Jameson, Eagleton sugere que a alienação ocasionada pela centralidade da cultura se agravaria com a fragmentação e a “diversidade atraente”. A esse respeito, o autor acredita que, na pior das hipóteses, o resultado da exaltação da diversidade de grupos e subculturas é uma espécie de conformismo pluralizado, no qual o universo único do iluminismo, com a sua auto-identidade e lógica coercitiva, é desafiado por toda uma série de minimundos exibindo em miniatura quase as mesmas características. O comunitarismo é um exemplo característico: em vez de sermos tiranizados por uma racionalidade universal, somos agora acossados pelos vizinhos mais próximos.

Enquanto isso, o sistema político dominante se beneficiaria com o fato de que não tem apenas um oponente, mas uma coleção heterogênea de adversários desunidos. Sob essa perspectiva, se os diferentes grupos protestam contra as alienações da modernidade, também as reproduzem na sua própria fragmentação.

Além disso, Eagleton afirma que os apologistas das políticas de identidade exageram o papel da cultura como política. A cultura, argumenta, é na verdade parte integral do tipo de política que ocupa uma alta posição na agenda dos pós-modernos e isto porque este último só favorece esse tipo de política em detrimento de outras, tais como greves, protestos antiguerras, luta armada etc.

Os entusiastas das políticas culturais e de identidade deixariam de ver que nem todas as questões políticas são culturais e que nem todas as diferenças culturais são

políticas. Ademais, subordinariam questões como o Estado e a governabilidade, as diferenças de classe e a desigualdade social a questões culturais. O culturalismo nutria, no final das contas, um desinteresse por problemas mais urgentes, tais como o aparato estatal de violência e a coerção, que com maior probabilidade causa afinal o malogro das mudanças sociais radicais (EAGLETON, 2005, p. 67).

Nas linhas que se seguem, a proposta será contrapor essa visão um tanto pessimista sobre a centralidade dada à cultura nas sociedades contemporâneas com outras orientações teóricas, sem desconsiderar, por outro lado, as reflexões realizadas até então. É importante enfatizarmos que historicamente, a defesa da centralidade da cultura não chega a ser uma novidade, mas até o século passado, a cultura não havia sido levada em consideração como um incentivo para o crescimento econômico de um país (YÚDICE, 2004).

Argumentamos, porém, que o recurso à cultura como solução para problemas sociais acompanha a formação de um campo político-discursivo que elegeu a educação como objeto de um consenso, construído à base de articulações hegemônicas, quanto ao seu papel constitutivo de uma nova sociabilidade assentada no vocabulário republicano da cidadania ou no vocabulário liberal da competência técnica e autonomia individual (BURITY, 2010).

De acordo com Joanildo Burity (2010), um consenso em torno da educação como saída para os problemas não resolvidos da desigualdade e da não cidadania foi paciente, insistente e estrategicamente construído desde os anos de 1990. Tal consenso foi simultâneo a outros, a exemplo da hipervalorização do protagonismo juvenil, numa conjuntura assolada por incertezas econômicas e pelos efeitos da globalização. Lança-se à educação, à cultura e à juventude o desafio de subsidiar uma nova experiência do “estar-junto”, ancorado num eficiente vínculo entre democracia e mercado.

1.2 Cultura, juventude e reconhecimento social

A cultura é hoje um recurso que gera e atrai investimentos, cuja distribuição e utilização, seja para o desenvolvimento econômico e turístico, seja para a Indústria Cultural ou novas indústrias dependentes da propriedade intelectual, parece mostrar-se como fonte inesgotável.

Inserida no movimento global das indústrias culturais, que discursam pela preservação das tradições como forma de manter a diversidade, a cultura conteria e expressaria elementos importantes para os agenciamentos da sociedade civil, visando o desenvolvimento político e econômico. Nesse processo, Yúdice sugere que a cultura perdeu a sua transcendentalidade e passou a ser administrada por gestores sociais, como uma “reserva disponível” (Yúdice, 2004, p. 25).

A consolidação desse processo teria ocorrido nas duas últimas décadas, acompanhando o advento da concepção de capital cultural, como complementação do desenvolvimento econômico, e a consequente proliferação das diversas organizações agenciadoras de cultura, fragmentadas em milhares de projetos que se tornaram concorrenciais e se submeteram a critérios de utilidade para acessar os investimentos sociais.

Nesse movimento, emerge uma economia cultural, na razão de um conjunto de ações e produções culturais, alinhadas com o crescimento econômico, em uma economia política que se fundamenta no esforço coletivo que transforma atividades sociais em propriedades, sobretudo, intelectuais. As análises de Yúdice evidenciam como o desenvolvimento das políticas culturais ocorreu em estreita relação com os fluxos globais, ora reforçando e firmando territorialidades e reconhecimentos que se reforçam pelo sentimento generalizado de insegurança social, ora produzindo uma “onguização” das culturas locais, gerenciada em múltiplas formatações mercantis: vídeos, filmes, CDs, camisetas, imãs de geladeira e outros produtos, que expõem representações dos riscos que afetam comunidades, mas também das ações culturais que autoafirmam um devir comunitário de conquista de cidadania (Yúdice, 2004).

No horizonte da diversidade de formatos evocados por esses produtos, consolida-se um comércio de marcas com o selo da “cidadania cultural”, que legitima um modelo de “consumo cidadão”. Trata-se do consumo de identidades que se afirmam politicamente através dos mais diferentes produtos. Nesse sentido, o próprio ato de comprar se reveste de conteúdo “político”. Mas a análise de Yúdice é bem mais complexa e oferece outros elementos para pensarmos a “conveniência da cultura” em tempos de globalização.

Aderindo à cultura como recurso, a perda da sua suposta transcendentalidade transfigurou a lógica dos atores e das instituições culturais, em conformidade com uma crescente e emergente atividade urbana, dinamizando as identidades dos lugares, mas também motivando deslocamentos de referências diversas, nos fluxos globais, que se

imbricam naquela dinamização. Ou seja, com a aproximação das diferentes culturas, impulsionada pela globalização, aumentou o questionamento das normas.

Auxiliados pela ampla difusão das tecnologias de informação e comunicação, a exemplo do audiovisual e do Software Livre, os atores culturais locais desenvolvem em suas comunidades aquilo que o autor denomina de uma “economia das experiências”, encenando ou desempenhando as normas sociais e exteriorizando suas críticas a elas. Porém, tais movimentos mostram também como as comunidades locais apropriam-se dos seus processos culturais na forma de direitos autorais e formatam produtos globais provendo-os de conteúdo local (YÚDICE, 2004).

Com isso, a tecnologia disponível às políticas culturais não se reduz simplesmente ao seu caráter instrumental. Ela pode se apresentar de modo “performativo”, que emerge como uma quarta episteme (no sentido foucaultiano, depois de semelhança, representação e historicidade) na forma como, além da instrumentalidade, pode desestabilizar o social.

Essa “performatividade do social”, ancorada no questionamento das normas, supõe que os indivíduos realizam “uma prática reflexiva do autogerenciamento frente aos modelos impostos por determinada sociedade ou formação cultural” (YÚDICE, 2004, p. 64). Nessa perspectiva, atuando na contramão dos produtos gerenciados pela hegemonia cultural, seria possível a emergência de sujeitos performativos subversivos que, para além da negociação da agência cultural, fazem de sua performatividade o foco de estratégias e cálculos de interesses em jogo na invocação da cultura como recurso, produzindo valor.

Essa “performatividade potencialmente subversiva” pressupõe o papel ativo e reflexivo do sujeito em seu próprio processo de experiência com o social, complementando-o com a apropriação que o “autor”, na concepção bakhtiniana, elabora sobre “outras vozes e perspectivas” que encontra em sua cultura (Yúdice, 2004).

Nessa perspectiva, é possível pensar que essas experiências culturais que vivem o processo de aparente “fragmentação” de grupos, devam ser estudadas como núcleos de vida cultural “transbordando em novos arranjos sociais”. Estes são constantemente negociados frente à imposição de modelos normativos, entre os atores endógenos e exógenos.

Essas negociações, por sua vez, podem se relativizar no interior da própria convivência social, ou se reproduzir em intramodelos conflitivos e concorrenciais, como campos problemáticos ativos. Isso porque, segundo Yúdice, a conveniência da cultura é

condicionada pelo contexto, como expressão de uma “força performativa”, que se configura relacionalmente entre os modos de recepção dos públicos às produções culturais e um campo de força gerado pelas disposições diferentes das instituições estatais e da sociedade civil (YÚDICE, 2004, p. 79).

Por conseguinte, estratégias de ativismos que buscam superar as normas totalizadoras podem se sustentar no uso da cultura como recurso, a exemplo da tecnologia audiovisual, o que gera possibilidades de interpretações múltiplas de suas próprias demandas, normas e práticas. Os jovens, nesse contexto, muitas vezes são percebidos como os protagonistas dessas mudanças.

Em linhas gerais, o tema da juventude se inscreve como questão social na contemporaneidade a partir de duas abordagens principais. De um lado, pela via da “delinquência”, ou seja, do jovem como problema social, onde há uma vinculação direta do jovem à “desordem social”.

Como nos mostra a literatura dedicada ao tema, na tradição sociológica, a associação entre juventude e desordem teve origem nos trabalhos da Escola de Chicago, nos EUA, em princípios do século XX, a partir de estudos sobre os conflitos violentos entre gangues, bandos e organizações clandestinas formadas por jovens imigrantes nos grandes centros urbanos americanos em processo de industrialização. Nesse contexto, eram utilizadas noções como “disfunções” ou “anomia” para compreender as condutas juvenis próximas daquilo que comumente se denominou de “delinquência”.

Do outro lado, a juventude é percebida como um momento transitório para a vida adulta, onde deve haver um esforço em conjunto da família e da escola no sentido de transformar esse jovem num futuro adulto preparado para o mercado de trabalho, isto é, um “adulto socialmente ajustado e produtivo”.

Tendo como referência central o conceito de socialização, esse tipo de abordagem, de orientação funcionalista, sugere que a transição é demarcada por etapas sucessivamente organizadas, que garantem a incorporação pelo jovem dos elementos socioculturais que caracterizam os papéis típicos do mundo adulto – trabalhador, chefe de família, pai e mãe, entre outros. Sob esse ponto de vista, os “problemas” do comportamento juvenil foram redefinidos, passando a ser compreendidos como “desvios” ou “disfunções” do processo de socialização.

É interessante perceber que embora consolidadas em contextos ideológicos já distantes, as concepções da juventude como etapa problemática ou como fase preparatória da vida, ainda hoje, se fazem presentes na tematização sobre o jovem. Por

outro lado, após a Segunda Guerra Mundial, novas orientações rompem com essa tradição e enfatizam o potencial contestador e rebelde presente nos segmentos juvenis, dando origem a vários estudos que examinaram, dentre outras, “as modalidades de participação estudantil ou a contribuição das suas práticas culturais para a mudança social” (SPOSITO, 2000, p. 07).

As reflexões de Alberto Melucci (1996) sobre juventude são tributárias desta ruptura teórica. Para ele, os estudos sobre juventude no contexto atual devem prezar por uma abordagem macrosociológica, sem desconsiderar, por outro lado, as experiências individuais na vida diária. Em concordância com as escolhas teóricas aqui adotadas e que serão aprofundadas nos tópicos a seguir, a concepção de sociedade utilizada por Melucci se contrapõe a uma ideia de tradução monolítica de um poder dominante e de regras culturais na vida das pessoas.

Conforme o autor, a sociedade lembra um campo interdependente constituído por conflitos e continuamente preenchido por significados culturais opostos. O elemento importante a ser ressaltado, contudo, é que os atores sociais que protagonizam as ações coletivas e esses conflitos de ordem, sobretudo, simbólica, são cada vez mais temporários. Sua ação é uma espécie de indicador, como se fosse uma mensagem enviada à sociedade, a respeito de seus problemas cruciais.

Assim como Stuart Hall e David Harvey, ambos já citados anteriormente, Alberto Melucci acredita que nas sociedades contemporâneas os signos tornaram-se intercambiáveis e o poder apoia-se de forma crescente nos códigos que regulam o fluxo de informação. As ações coletivas do tipo antagonista vivenciadas pelos jovens, por sua vez, é uma *forma*, a qual, pela sua própria existência, com seus próprios modelos de organização e expressão, transmite uma mensagem para o resto da sociedade.

No interior deste debate, o autor realiza uma reflexão acerca da representação do tempo nas sociedades contemporâneas e como ela se difere das concepções moderna (máquina e unilinear) e tradicional (onde a diferenciação social não é acentuada, como ocorre atualmente). Em sociedades mais diferenciadas, a descontinuidade do tempo se transformou num fenômeno comum. A juventude, nesse sentido, é o grupo mais exposto aos dilemas ligados às descontinuidades do tempo, tornando-os mais visíveis para a sociedade em geral.

É importante ressaltar que os objetivos instrumentais típicos de ação política não desaparecem, mas tornam-se pontuais, e em certa medida, substituíveis. Melucci chama

essas formas de “ação desafios simbólicos”, porque afetam as instituições políticas, modernizando a cultura, bem como a organização dessas instituições, influenciando a seleção de novas elites (1996; 2001).

Por conseguinte, Melucci afirma que o antagonismo dos movimentos juvenis é eminentemente comunicativo e talvez esse seja o motivo pelo qual a juventude tenha se transformado num dos atores centrais em diferentes ondas de mobilização coletiva. Começando pelo movimento estudantil dos anos 1960, é possível traçar a participação juvenil em movimentos sociais através das formas “subculturais” de ação coletiva nos anos 1970 como os punks, os movimentos de ocupação de imóveis, os centros sociais juvenis em diferentes países europeus, através do papel central da juventude nas mobilizações pacifistas e ambientais dos anos 1980, através de ondas curtas, mas intensas de mobilização de estudantes secundaristas na mesma década e começo dos 90 (na França, Espanha e Itália, por exemplo) e, finalmente, através das mobilizações cívicas nos anos 90 como o anti-racismo no norte da Europa, França e Alemanha ou o movimento da anti-máfia na Itália, até chegarmos às marchas que têm proliferado atualmente no mundo todo, motivadas pelas mais diferentes demandas.

Todas estas formas de ação envolvem pessoas jovens como atores centrais. Mesmo se apresentam diferenças históricas e geográficas com o passar das décadas, elas dividem características comuns que indicam um padrão emergente de movimentos sociais em sociedades que Melucci denomina de “complexas” (MELUCCI, 1996; 2001).

Os objetivos das ações protagonizadas pelos jovens obviamente existem, mas eles são esporádicos e substituíveis. De acordo com Melucci, eles dividem-se entre o radicalismo político e a violência de alguns grupos extremistas (às vezes grupos de direita, às vezes revolucionários, anarquistas, etc.) a expressiva marginalidade da contracultura, a tentativa de controlar uma parte das organizações políticas e de transformar grupos juvenis em agências para políticas juvenis e uma orientação conflituosa, que toma a forma de um desafio cultural aos códigos dominantes.

Sob essa perspectiva, os jovens são atores do conflito e esse seria o principal motivo pelo qual pesquisadores interrogam-se sobre a condição juvenil. A literatura sociológica sobre juventude, por sua vez, faria dela um espelho de toda a sociedade, uma espécie de paradigma dos problemas cruciais dos sistemas complexos:

“Tensão entre expansão das oportunidades de vida e controle difuso, entre possibilidades de diferenciação e definições externas de identidade. A incompletude, como abertura ao possível, como mudança e reversibilidade das escolhas, transforma-se em destino e torna-se um limbo social para os que não se deixam reduzir aos códigos da normalidade” (MELUCCI, 2001, p. 102).

As mudanças na subjetividade dos jovens ocorrem na medida em que se identifica uma ampliação das suas possibilidades. Eles percebem os efeitos dessa suposta “ampliação de possibilidades” da maneira mais direta através de uma expansão dos campos cognitivo e emocional (tudo pode ser conhecido, tudo pode ser tentado); a reversibilidade de escolhas e decisões (tudo se pode mudar); a substituição de constructos simbólicos pelo conteúdo material da experiência (tudo pode ser imaginado) (MELUCCI, 1996).

Os adolescentes, por exemplo, possuem um tipo de aproximação nômade em relação ao tempo, ao espaço e à cultura. Estilos de roupas, gêneros musicais, participação em grupos, funcionam como linguagens temporárias e provisórias com as quais o indivíduo se identifica e manda sinais de reconhecimento para outros (MELUCCI, 1996; MAFESOLI, 1998).

Não podemos esquecer, por outro lado, que o mercado também se beneficia dessa incompletude e reversibilidade das escolhas do jovem, alimentando-as com vistas ao consumo das massas. Karl Mannheim, um dos pioneiros nos estudos sociológicos sobre juventude já afirmava que esta não pode ser considerada “naturalmente” nem progressista, nem conservadora. Ela deve ser compreendida como uma grande potencialidade em disputa. Se os indivíduos irão “despertar” essa potencialidade imanente é um aspecto, que, dependerá, por sua vez, de outros fatores sociais, tais como a cultura, a situação de classe e a conexão geracional.

A constante emergência dos jovens como novos “portadores de cultura” foi percebida por Mannheim como um fenômeno relevante para a vida social, pois são eles os responsáveis pela vitalidade e dinamicidade das sociedades. O texto de Mannheim intitulado “O problema da juventude na sociedade moderna” foi escrito no contexto da Segunda Guerra Mundial e reflete sobre o papel da juventude e das novas gerações para a sociedade e para a mudança cultural.

“Na medida em que existe o desejo de adotar uma nova orientação, isso terá de fazer-se através da juventude. As gerações mais velhas ou intermediárias podem ser capazes de prever a natureza das mudanças futuras e sua imaginação criadora pode ser empregada para formular novas políticas; mas a

nova vida será vivida apenas pelas gerações mais jovens. Estas viverão os novos valores que os velhos professam somente em teoria. Sendo assim, a função da juventude é a de um agente revitalizador. Trata-se de uma espécie de reserva que se revela apenas se tal revitalização for desejada” (MANNHEIM, 1976, p. 92-93).

Mannheim reconhecia a importância da juventude como agente revitalizador da sociedade, isto é, como uma possível força desbravadora de uma democracia militante, cuja defesa é a de uma maior intervenção e controle das instituições públicas por parte do Estado, de forma a garantir a democratização da cultura e a educação das novas gerações.

Sob esse ponto de vista, ao tratar da relação entre juventude e ação coletiva, parte da literatura sociológica tem acentuado a importância da esfera cultural. Ela reforça o papel da cultura por concebê-la como aglutinadora de sociabilidades, de práticas coletivas e de interesses comuns. Na expressão de Helena Abramo (1994), nas últimas décadas a “cena juvenil” tem cada vez mais se ampliado e se diversificado, sendo ocupada por uma pluralidade de manifestações de motivação, sobretudo, culturais e identitárias. O problema está nas formas de apropriação ideológica deste discurso pelo poder público e pelo terceiro setor.

O discurso do protagonismo juvenil emerge no cenário internacional e coaduna-se com o aumento da demanda de políticas públicas para os jovens, que passam da condição de “desvio” ou “problema” para o de “solução”. Porém, orientada pelo eixo inclusão/exclusão, o modelo de participação prescrito pelo discurso de hipervalorização da juventude, de acordo com o levantamento feito por Regina Souza, baseia-se nos seguintes tipos de comportamento que devem ser adotados pelo jovem: 1. O fazer como forma de participação social, por vezes, nomeado de trabalho voluntário; 2. O apelo à solidariedade; 3. A ideia de mudança pela via dos projetos sociais e do trabalho “de grão em grão” e 4. O estímulo à participação da juventude na formulação de políticas públicas (SOUZA, 2006).

O problema que destacamos aqui refere-se ao fato de que as ações formatadas pelo terceiro setor e pelo poder público destinadas aos jovens, sobretudo, o jovem pobre urbano frequentemente se encontram ancoradas e restritas às premissas do reconhecimento social, obscurecendo questões e demandas relativas à redistribuição. Sobre esse aspecto, Nancy Fraser (2002) tece críticas importantes a respeito da proeminência das políticas de reconhecimento sobre as políticas de redistribuição. Na perspectiva de Fraser, a justiça social deve ser resultante de um processo bifocal, ou

seja, que privilegie concomitantemente a política do reconhecimento e uma política de redistribuição.

Segundo o seu diagnóstico, parece que o centro de gravidade foi transferido da redistribuição para o reconhecimento, devido à supervalorização da cultura em detrimento da economia e da política. Nesse horizonte, as atuais lutas por reconhecimento não contribuem necessariamente para complementar e aprofundar as lutas por redistribuição igualitária. Ao contrário, tais ações podem produzir um efeito inverso no contexto de um neoliberalismo em ascensão, ou seja, pode contribuir para deslocar ou ofuscar as necessidades por redistribuição. Para Fraser, estaríamos trocando um paradigma truncado por outro, quer dizer, um economicismo por um culturalismo e a esse fenômeno ela denomina de problema da *substituição* (2002).

O outro problema identificado por Fraser corresponde à *reificação*, que emerge da intensa “revalorização identitária”, trabalhada por diversos grupos que lutam por reconhecimento. A autora considera que a centralidade das políticas culturais pode contribuir para a reificação de identidades sociais e fomentar um comunitarismo repressivo, também identificado por Eagleton. Nestes casos, as lutas por reconhecimento não fomentam a interação e o respeito entre as diferenças em contextos cada vez mais pluralistas, mas tendem antes a encorajar o separatismo e a formação de enclaves grupais (2002).

As políticas de identidade, na perspectiva da autora, colaboram para um falso reconhecimento. Em primeiro lugar, porque tende a “reificar as identidades de grupo e a ocultar eixos entrecruzados de subordinação”. Consequentemente, pode ajudar a “reciclar estereótipos relativos a grupos, ao mesmo tempo em que fomenta o separatismo e o comunitarismo repressivo”.

Além disso, “o modelo identitário trata o falso reconhecimento como um mal cultural independente e, como consequência, oculta as suas ligações com a má distribuição, impedindo assim os esforços para combater simultaneamente ambos os aspectos da injustiça” (FRASER, 2001, p. 253). Portanto, ela conclui afirmando que na medida em que a ênfase no reconhecimento está levando a uma substituição das políticas de redistribuição, ele pode colaborar efetivamente para a perpetuação da desigualdade econômica.

Fraser propõe ainda examinar a relação entre reconhecimento e redistribuição, teorizando sobre o modo pelo qual desigualdade econômica e desrespeito cultural estão

muitas vezes entrelaçados e apoiados um ao outro. Segundo a autora, injustiça econômica e desrespeito simbólico estão imbricados dialeticamente.

A sua sugestão é extremamente pertinente para pensarmos os limites das políticas de reconhecimento e as imbricações entre cultura e política, cultura e economia numa sociedade como a brasileira. Se, por um lado, não podemos mais conceber cultura e política como esferas separadas e autônomas, devido às imbricações que ambas têm sofrido na contemporaneidade, elas também não podem ser desvinculadas, quando a problemática diz respeito à redistribuição econômica. E isso não significa utilizar a cultura como mero recurso orientado para o desenvolvimento do mercado de trabalho, criando novas profissões e postos de trabalho a partir de políticas públicas destinadas à cultura.

Refletindo sobre essas questões, Fraser distingue as políticas de transformação em contraposição às políticas de afirmação. Enquanto estas são remédios voltados para a correção de resultados indesejáveis de arranjos sociais, sem perturbar o arcabouço que os gera, as primeiras são orientadas para a correção de resultados indesejáveis precisamente pela reestruturação do arcabouço genérico que os produz. Segundo Fraser, remédios afirmativos para injustiças culturais são altamente associados ao que ela chama de “multiculturalismo dominante”:

“Esse tipo de multiculturalismo propõe reparar o desrespeito por meio da reavaliação das identidades injustamente desvalorizadas de grupos, enquanto deixa intacto tanto o conteúdo dessas identidades quanto as diferenciações de grupo que as embasam. Remédios transformativos, em contraste, são associados à desconstrução. Eles reparariam o desrespeito por meio da transformação da estrutura cultural-valorativa subjacente. Pela desestabilização das identidades e diferenciações de grupos existentes, esses remédios não iriam apenas elevar a autoestima dos integrantes dos grupos atualmente desrespeitados, mas mudariam a percepção de todos sobre a individualidade” (2001, p. 266).

Os remédios transformativos, nessa perspectiva, reduziriam a desigualdade social sem criar classes ou grupos estigmatizados de pessoas vulneráveis, percebidas como beneficiárias de vantagens especiais. A partir de agora, acrescentaremos às análises de Nancy Fraser o projeto teórico que tem contribuído para a expansão do conceito de política cultural no interior da teoria sociológica. Na perspectiva que se segue, os autores pontuam a importância da desestabilização das identidades individuais e coletivas, assim como o fim da dicotomia política/cultura.

1.3 Políticas culturais para além do consenso

Na teoria política clássica, ações coletivas e movimentos sociais eram concebidos como instâncias secundárias em relação às instituições reconhecidas como espaços “eminentemente políticos”, tais como partidos e sindicatos. Mas após o reconhecimento das estruturas de poder simbólicas postas em questionamento pelos movimentos sociais, pesquisadores como Evelina Dagnino afirmam que as políticas culturais podem gerar novos significados às interpretações culturais dominantes da política e desafiar práticas discursivas reproduzidas pelos meios de comunicação de massa hegemônicos. Isso porque o conceito de política cultural aqui adotado:

“É ativo e relacional. Interpretamos política cultural como o processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros. Essa definição supõe que significados e práticas culturais - em particular aqueles teorizados como marginais, oposicionais, minoritários, residuais, emergentes, alternativos, dissidentes e assim por diante, todos concebidos em relação a uma determinada ordem cultural dominante - podem ser a fonte de processos que devem ser aceitos como políticos. Que isso seja raramente visto como tal é mais um reflexo das definições entranhadas do político, abrigadas nas culturas políticas dominantes, do que uma indicação da força social, eficácia política ou relevância epistemológica da política cultural” (DAGNINO, 2000, P. 25).

De acordo com as reflexões de Dagnino, a cultura é política porque os significados são constitutivos dos processos que, implícita ou explicitamente, buscam redefinir o poder social. Isto é, “quando apresentam concepções alternativas de mulher, natureza, raça, economia, democracia ou cidadania, que desestabilizam os significados culturais dominantes, os movimentos sociais põem em ação uma política cultural” (DAGNINO, 2000).

Nessa direção, as políticas culturais se tornam mais visíveis quando emergem de movimentos sociais, manifestações culturais populares e demais associações cívicas participativas, inseridas no confronto político e/ou interessadas nos processos de negociação com os diversos setores da política institucional.

Dissociando-se de uma análise superficial que as tratam como modismo ou meras ações passíveis de “cooptação” pelo mercado, as políticas culturais devem ser compreendidas como articulações discursivas híbridas, que mostram contrastes significativos em relação às culturas dominantes (Dagnino, 2000). A cultura, nessa

perspectiva, é eminentemente política. Ela passou a ser concebida como uma arena crucial de disputa pelo poder ou “fomentadoras de modernidades alternativas” (Dagnino, 2000, p. 26).

A legitimação das relações sociais de desigualdade e a luta para transformá-las são preocupações centrais da política cultural. Estas determinam fundamentalmente os significados das práticas sociais e, além disso, quais grupos e indivíduos têm o poder para definir esses significados. Elas se preocupam também com questões como subjetividade e identidade, uma vez que a cultura desempenha um papel central na constituição do sentido sobre nós mesmos.

A subjetividade desempenha um papel crucial na determinação de se aceitamos ou contestamos as relações de poder existentes. Ademais, para grupos marginalizados e oprimidos, a construção de identidades novas e resistentes é uma dimensão essencial de uma luta política mais ampla para transformar a sociedade. Dagnino sustenta, nessa direção, que as contestações no âmbito cultural não são meros subprodutos da luta política, mas ao contrário, são constitutivas dos esforços dos movimentos sociais para redefinir o sentido e os limites do próprio sistema político (DAGNINO, 2000).

A política cultural é potencialmente transformativa por incluir, a um só tempo, lutas por reconhecimento e redistribuição. Em contrapartida, a noção de “Cultura política”, também adotada pela autora, refere-se à construção social particular em cada sociedade do que conta como “político”. Cada sociedade é marcada por uma cultura política dominante, que engloba campos institucionalizados para a negociação do poder, ou seja, práticas e instituições que historicamente vêm a ser consideradas como propriamente políticas (DAGNINO, 2000). Tal legitimidade ocorre como práticas discursivas hegemônicas, que, em reação, as políticas culturais alternativas pretendem desestabilizar.

Nessa direção, se a cultura política abrange campos institucionalizados para a negociação do poder, então os movimentos sociais e as ações coletivas a enfrentam não apenas com greves, piquetes e barricadas, mas com estratégias culturais, simbólicas e discursivas, na tentativa de reconfigurar a cultura política dominante. Elas podem emergir da Cultura Digital, das experiências populares em audiovisual e as diversas formas de mídia livre. Basta analisarmos em que medida essas políticas culturais desestabilizam as significações que reproduzem a cultura política e se contribuem decisivamente para questões como redistribuição e para a consolidação de espaços democráticos alternativos.

A distinção entre Política cultural e Cultura política remete às reflexões de Chantal Mouffe acerca da diferença entre a “política” e o “político”. Segundo Mouffe (1996; 2003; 2006), o político se relaciona com a dimensão antagonista que é inerente a toda sociedade humana, um antagonismo que pode assumir diferentes formas e ser localizado em diversas relações sociais.

Em contrapartida, a política pode ser compreendida como um conjunto de práticas, discursos e instituições que buscam estabelecer certa ordem e organizar a vida social em condições que estão sempre potencialmente sujeitas ao conflito, precisamente porque são afetadas pela dimensão antagonista do que ela denomina de “político”. A política pode ser vista como a pacificação tentada do político, ou a instalação e encarnação da ordem e de práticas sedimentadas de uma determinada sociedade.

Ao contrário do político, que pode emergir de qualquer esfera do social, das ruas, das marchas e dos movimentos sociais, a política possui seu próprio espaço público, constituído por um campo de trocas entre partidos políticos, de negócios parlamentares e governamentais, de eleições e representação e, em geral, dos tipos de atividades, práticas e procedimentos que acontecem na arena institucional do sistema político.

O político, por sua vez, pode se expressar em qualquer dimensão do social, independente de se localizar ou não nos espaços da política institucional, porque consiste num movimento vivo, um tipo de “magma de vontades em conflito” ou antagonismos; ele é móvel e flexível, indo além, mas também subvertendo os cenários e amarras institucionais da política.

Chantal Mouffe questiona se é possível que as práticas artísticas e culturais ainda possam desempenhar um papel crítico em uma sociedade marcada pela publicidade e pelo marketing, onde artistas e produtores se transformaram em “trabalhadores culturais”. Para ela, é preciso ampliar o âmbito da intervenção artístico-cultural para uma multiplicidade de espaços sociais para fazer oposição ao programa de mobilização social total do capitalismo. Ou seja, para Mouffe, a arte crítica deve acontecer na esfera pública. Desse ponto de vista, as práticas artísticas e culturais podem desempenhar um papel decisivo na luta contra a dominação capitalista e na luta pela hegemonia.

Mas o que a autora vem a entender por esfera pública? À luz da concepção de democracia agonística, ao contrário das concepções mais comumente difundidas sobre esfera pública como espaço do consenso e do entendimento universal, Mouffe afirma que o espaço público é um campo de batalha no qual se enfrentam diversos projetos

hegemônicos distintos, sem possibilidade alguma de conciliação final (MOUFFE; 1996, 2003).

Desse ponto de vista agonístico, o espaço público é sempre múltiplo, no qual uma diversidade de superfícies discursivas convive sem um princípio subjacente de unidade, mas com uma possibilidade de articulação entre elas; logo, ele não é mera dispersão, pois está estruturado hegemonicamente. Este espaço é discursivo, mas, ao mesmo tempo, também material, no qual a arte e a cultura podem interferir como política agonística.

Nessa direção, as reflexões de Evelina Dagnino e Chantal Mouffe ajudam a encorpar os argumentos de Yúdice, expostos anteriormente. O recurso à cultura, para Yúdice, pode ser proponente de interpretações rivais às normas totalizadoras, onde identidades são (des) hierarquizadas e reconstruídas, legitimando grupos, ações e representações diversas. Assim, no interior do campo de forças performativas emergem “interpretações rivais” que buscam desconstruir o modelo totalizador, onde os atores agenciam sua autonomia e legitimidade em modalidades alternativas de poder, enquadrando interpretações que canalizam a significação dos seus discursos e atos (YÚDICE, 2004).

Mas como essas “interpretações rivais”, que emergem das políticas culturais protagonizadas por sujeitos oprimidos historicamente, contribuem decisivamente para transgredir e redefinir sistemas de representação, discursos e ideologias? Como ocorre essa dinâmica? Acreditamos que a literatura pós-colonial pode nos oferecer pistas importantes para avaliar os efeitos substantivos dessas “interpretações rivais” na cultura política, bem como o alcance da chamada “auto-representação”, tão reivindicada como estratégia de reconhecimento social por comunidades quilombolas, moradores de favelas, indígenas, entre outros atores na atualidade e que, como veremos, dão vida ao Festival Visões Periféricas, cenário analisado nesta pesquisa.

1.4 Descolonização da mente: a periferia pelo avesso

Com efeito, os Estudos pós-coloniais não constituem uma matriz teórica única. Embora sejam animados por diferentes contribuições e com orientações distintas, predomina em todas essas orientações a crítica às concepções hegemônicas de

modernidade, bem como o método de desconstrução dos essencialismos que marcaram a epistemologia e a ciência ocidental.

Os teóricos pós-coloniais afirmam que toda enunciação possui um local da fala. Sua crítica está voltada, portanto, para o processo de produção do conhecimento científico e filosófico que, ao privilegiar modelos e conteúdos próprios ao que se definiu como a cultura nacional nos países europeus, reproduziria, de formas renovadas, a lógica da relação colonial. Tanto as experiências de minorias sociais como os processos de transformação ocorridos nas sociedades ‘não ocidentais’ continuariam sendo tratados a partir de suas relações de funcionalidade, semelhança ou divergência com o que se denominou ‘centro’ (COSTA, 2006, p. 117).

Apresentam, nesse horizonte, três questões importantes: a crítica ao modernismo como teleologia da história, a busca de um lugar de enunciação “híbrido” pós-colonial e a crítica à concepção de sujeito das ciências sociais. Inspirados na crítica foucaultiana direcionada à “episteme” das ciências humanas, os estudos pós-coloniais corroboram com a ideia de que a produção de conhecimento atende a um princípio circular e auto-referenciado.

Desse modo, “os ‘novos’ conhecimentos construídos sobre uma base de representação determinada reafirmam, *ad infinitum*, as premissas inscritas nesse sistema de representações” (COSTA, 2006, p. 119). Fazem parte das representações colonizadas epistemologicamente aquelas distinções binárias que predominam na ciência ocidental, tais como ocidente/oriente, centro/periferia, política/cultura, norte/sul, entre outras. Estas devem ser, portanto, revistas e des-essencializadas.

A categoria periferia, sob esse ponto de vista, é um tipo de representação apoiada por esse pensamento binário e eurocêntrico, dominante também na produção do conhecimento sociológico desde as suas origens. A Sociologia “toma as normas sociais, as estruturas e os valores encontrados nas sociedades denominadas ocidentais como o parâmetro universal que define o que são sociedades modernas” (COSTA, 2006, p. 119).

Nesse sentido, sob a lente da sociologia, as especificidades das sociedades ‘não ocidentais’ passam a figurar como ausência e incompletude, em face do padrão moderno (COSTA, 2006). Representadas como “periferias do sistema”, a história dessas sociedades foram inscritas a partir do modelo hegemônico de modernidade.

A esse respeito, Achille Mbembe nos mostra alguns dos efeitos da epistemologia eurocêntrica sobre a produção do conhecimento na África, apoiada num conjunto de significados canônicos atribuídos à escravidão, ao colonialismo e ao *apartheid*. De um lado, predominou a ideia de que, através desses eventos, o eu africano tornou-se alienado de si mesmo. Nesse sentido, não apenas o eu (africano) não é mais reconhecido pelo Outro, como também não mais se reconhece a si próprio.

Conforme Ali Mazrui e J. F. Ade Ajayi, o colonialismo provocou, entre outros problemas já bastante conhecidos, a inibição do desenvolvimento de uma filosofia e de uma ciência autônomas em relação ao ocidente. E dentre os fatores inibitórios da produção científica e filosófica da África está o sistema de ensino adotado. Esses autores afirmam que, antes de tudo, a educação formal no continente esteve mais ligada à promoção da religião que ao ensino científico, uma vez que a maioria das escolas era na realidade mantida por missionários cristãos. Nesse contexto, “as leis de Moisés eram mais familiares que as leis da relatividade” (MAZRUI; AJAYI; BOAHEN; TSHIBANGU, 2011, p. 769).

Em suplemento ao fator missionário, ao longo da primeira metade do século XX, houve ainda uma diretriz de caráter literário nos programas das escolas coloniais francesas e britânicas. Toda uma geração de africanos foi formada com base no conhecimento ocidental e eurocêntrico, o que provocou o maior dentre os fatores inibidores do desenvolvimento de um conhecimento africano autônomo nesse período: a amnésia.

“Poucas crianças fora da Etiópia haviam ouvido falar das igrejas monólitas de Lalibela, verdadeiras proezas da engenharia. Poucas crianças além dos limites da África austral sabiam o que foram as ruínas do Grande Zimbábue (...) Os currículos escolares recusavam-se em considerar o Egito antigo como uma civilização africana e, a fortiori, negra. Os argelinos aprendiam que o seu país era um atrasado prolongamento da França. (...) No século XX, o progresso científico africano foi retardado, em parte, porque os africanos, foi-lhes imposto esquecerem que, outrora, eles próprios haviam sido criadores científicos. Mesmo aos egípcios, inventores da civilização, foi-lhes ensinado esquecerem o seu papel” (MAZRUI; AJAYI; BOAHEN; TSHIBANGU, 2011, p. 770).

Essa “amnésia tecnológica” coletiva também teria contribuído para o desenvolvimento de um “complexo de inferioridade”. Simultaneamente a esses fatores, para justificar o direito à soberania e à autodeterminação, e para lutar pelo poder, uma categoria foi insistentemente mobilizada por aquilo que Mbembe denominou de

“paradigma da vitimização”, a saber, a representação do africano como um sujeito *vitimizado e espoliado*. A história africana, afirma-se, “é essencialmente governada por forças que estão acima do controle dos africanos”. A própria existência é expressa, quase sempre, como vacilante. Em última análise, considerava-se o africano como apenas “um sujeito castrado, o passivo instrumento de gozo do outro” (MBEMBE, 2001).

A partir dessas reflexões, percebemos como a polaridade *West/Rest*, característico do pensamento colonial do ocidente, é inócua do ponto de vista cognitivo, uma vez que ofusca aquilo que supostamente busca elucidar, isto é, os antagonismos e as diferenças internas dessa multiplicidade de fenômenos sociais subsumidos nesse “outro genérico”, a exemplo do ser africano, latino-americano, favelado, periférico. É preciso, portanto, um trabalho de desconstrução dessas antinomias. Para isso, não basta um trabalho de “auto-representação”, isto é, de dar a voz aos oprimidos. É preciso um processo de descolonização da mente.

As reflexões de Gayatri Spivak (2010) em torno do poder da auto-representação do subalterno, por exemplo, é bastante conhecida e muito criticada. As teses expostas em *Pode o subalterno falar?* partem, basicamente, de dois argumentos: em primeiro lugar, para se fazer ouvir, afirma a autora, é preciso ter poder. Além disso, em tempos de globalização, uma representação só pode se tornar legítima se estiver inscrita ou for produzida com base num esquema de pensamento ocidental e hegemônico. Sob essa perspectiva, para o sujeito “periférico”, a representação sobre si mesmo e sobre a sua comunidade só encontraria eco se produzida nos moldes de um sistema de representação e de discursos ocidentalizados e institucionalizados, em suma, hegemonzados.

Segundo Spivak haveria uma heterogeneidade de subalternos, não possuidores de uma consciência autêntica pré- ou pós-colonial, capazes de promover uma descolonização da mente, como proposto inicialmente pelos Estudos pós-coloniais. Essa heterogeneidade comporta “subjetividades precárias”, construídas no marco da “violência epistêmica” colonial.

É inegável a sua contribuição para a constatação das dificuldades colocadas ao projeto de descolonização da mente pelo pensamento pós-colonial, mas muitas são as críticas direcionadas às reflexões de Spivak acerca das formas de auto-inscrição do ser

subalternizado. Autores como Homi Bhabha, por exemplo, irão buscar alternativas para a desconstrução das antinomias engendradas pelo cânone ocidental.

Discutindo o processo pelo qual todas as formas de alteridade foram marginalizadas pela produção de conhecimento eurocêntrica, o trabalho de Homi Bhabha nos permite pensar os espaços que ele denomina de "enunciação" e que não se encontram definidos por polaridades como dentro/fora, centro/periferia, mas nas fronteiras dessas divisões. Ao contrário da noção de "diversidade cultural", tais fronteiras estão articuladas à noção de diferença cultural, que corresponde a um fluxo de representações, articuladas *ad hoc*, nas entrelinhas das identidades externas totalizantes e essencialistas - a nação, a classe operária, os negros, os imigrantes, etc (BHABHA, 2005).

A analítica da diferença cultural, defendida por Bhabha, intervém para transformar o cenário de articulação e não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. A diferença, sob essa lógica, altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o *topos* da enunciação. O objetivo da diferença cultural, desse modo, é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização. Isto é, "a repetição que não retornará com o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna" (BHABHA, 2005, p. 228).

De acordo com essa perspectiva, o sujeito do discurso da diferença é dialógico ou transferencial à maneira da psicanálise. Ele é constituído através do lócus do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e ainda, de maneira mais significativa, que a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção. Nas palavras de Bhabha:

"A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos oposicionais ou tradições antagônicas de valor cultural. A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na "guerra de posição", demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. As designações da diferença cultural interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, são sempre "incompletas" ou abertas à tradução cultural" (BHABHA, 2005, p. 228-29).

Enquanto a ideia de "diversidade cultural" pode estar a serviço de políticas liberais e "inclusivas", cuja referência a um "centro" continue existindo, a analítica da diferença cultural defendida por Bhabha intervém para transformar o cenário de articulação. Em suma, a diferença cultural designa-se como "identificação", que remete a processos e a posições circunstanciais, ou seja, a "cadeias móveis de posição". Seu valor político, nesse sentido, não pode ser essencializado, mas determinado em termos relacionais. A noção de "identidade", por outro lado, parece atrelado a uma dimensão mais fixa, que contingente.

A representação da diferença não deve ser interpretada apressadamente como um conjunto fornecido *a priori* de caracteres étnicos ou culturais no âmbito de um corpo fixo da tradição. Segundo Bhabha, da perspectiva da minoria, a articulação social da diferença representa uma complexa negociação em curso, que busca autorizar os hibridismos que aparecem nos momentos de transformação histórica. O "direito" de significar a partir da periferia do poder autorizado e privilegiado não depende da persistência da tradição. Ele inverte essa lógica afirmando que o direito está fundado no poder da tradição de ser reinscrita por meio das condições de contingência e contradição que respondem às vidas daqueles que "estão em minoria".

Ao mesmo tempo, conceitos como "entre-lugares" e "híbrido" sugerem uma revisão da lógica binária e uma estratégia de negociação discursiva na obra de Bhabha. Trata-se de conceitos dialógicos, que, assumindo a perspectiva da *différance*, o Outro, o subalternizado, nunca é completamente silenciado. Ele sempre retorna. Nessa lógica, é a partir do caráter aberto e performativo da enunciação, enquanto diferença, que se constituem os discursos e os sujeitos. A intervenção política da diferença cultural, bem como da negociação identitária entre os indivíduos é processada, desse modo, de maneira contingente, quer dizer, por intermédio da "assimilação dos contrários", desencadeando na "instabilidade oculta que pressagia poderosas mudanças culturais" (BHABHA, 2005, p.69).

São nos "entre-lugares" e "interstícios" por onde adentra a "estrangeiridade das línguas". Contudo, o momento no qual esses "signos estrangeiros" emergem da diferença cultural não é identificado por Bhabha como um processo harmonioso e uma simples adição de conteúdos. Ao "atravessarem" os locais de cultura na "irrequieta pulsão de tradução cultural - *in actu* - lugares híbridos de sentido abrem uma clivagem na linguagem da cultura". Porém, tal hibridismo "não deve obscurecer o fato de que a

repetição do signo é, em cada prática social específica, ao mesmo tempo diferente e diferencial" (BHABHA, 2005, p. 230).

Esse pensamento nos permite reconhecer simultaneamente crenças contraditórias, por exemplo, “uma oficial e uma secreta, uma arcaica e uma progressista, uma que aceita o mito das origens, outra que articula a diferença e a divisão”. (BHABHA, 2005, p.124)

Na perspectiva pós-colonial de Homi Bhabha, são os entre-lugares o verdadeiro terreno para a elaboração de “interpretações rivais”, ou seja, de repertórios de criatividade, estratégias de subjetivação e "rasura" singular ou coletiva. Os entre-lugares, em suma, possibilitam um trabalho de tradução, que preferimos adotar em substituição à noção de “auto-representação”.

É importante ressaltarmos como esse modelo teórico pode vir a redefinir categorias como "povo", "popular" e "comunidade", atreladas agora às ideias de diferença e de tradução cultural. Para Homi Bhabha e Stuart Hall, tanto a cultura popular quanto o significante “povo”, devem ser analisados como corpos contraditórios e situados numa arena de lutas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2006, p. 239). Tal aspecto também é válido para conceitos como periferia.

Ambos os autores partilham da ideia de que o trabalho de disputa da hegemonia⁵ é um processo de iteração e diferenciação. Ele depende da produção de imagens e representações alternativas que são sempre produzidas lado a lado e em competição. É essa natureza paralela, essa "presença parcial, ou metonímia do antagonismo, e suas significações efetivas que dão sentido a uma política da luta de identificações e à guerra de posições” (BHABHA, 2005, p. 56).

Não existiria, dessa forma, uma cultura popular "íntegra", "autêntica" e "autônoma", situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais, tal como idealizada pelas políticas públicas de cultura. Stuart Hall sugere, desse modo, que os estudos de cultura popular, normalmente, têm se descolado entre dois polos inaceitáveis: o da "autonomia" e o do "encapsulamento total" (HALL, 2006, p. 231). Já o enunciado "povo", para Homi Bhabha, representaria o tênue limite entre os

⁵ Ao situarmos a contribuição da Teoria do Discurso para os propósitos da pesquisa, conceitos como “enunciado”, “hegemonia” e “guerra de posições” também serão retomados e melhor definidos. Isso porque são nítidas as aproximações no uso que os autores trabalhados aqui fazem dos conceitos citados, cuja influência remonta às obras de Antonio Gramsci, Michel Foucault e Jacques Derrida.

poderes totalizadores do social como comunidade homogênea e as forças que significam a interpelação específica a interesses desiguais no interior de uma população.

A emergência do povo como objeto de discurso se insere num movimento narrativo duplo, entre os discursos pedagógico (processo de identidade constituído pela sedimentação histórica) e performativo (a perda da identidade no processo de significação da identificação cultural). Ou seja, apresenta-se "dividido", o que torna impossível qualquer reivindicação hegemônica ou nacionalista de domínio cultural, "pois a posição do controle narrativo não é monológica". O povo, o popular, o periférico, assim como o próprio sujeito, só podem ser apreensíveis na passagem entre o contar e o ser contado (BHABHA, 2005, p. 212).

O modelo teórico proposto por Bhabha tende a explorar formas de identidade cultural e solidariedade política que emergem das temporalidades disjuntivas da cultura nacional. Esta, por caminhos diversos, sempre tenta voltar a um passado nacional 'verdadeiro', "frequentemente representado nas formas reificadas do realismo e do estereótipo" (BHABHA, 2005, p. 215).

Ao contrário do sugerido por Spivak, defendemos juntamente com Bhabha as formas intersticiais e híbridas de representação e articulação discursiva. Isso porque quem insiste na auto-representação como única forma de representação aceitável da diferença cultural, esquece que desse modo acabará defendendo um tipo de pensamento reacionário, numa espécie de "orgulhosamente sós", em que cada um representa apenas a si mesmo, numa espécie de "comunitarismo repressivo", tal como conceituou Nancy Fraser. Dito isto, como sugere Costa:

"O "pós" do pós-colonialismo não representa simplesmente um "depois" no sentido cronológico linear; trata-se de uma operação de reconfiguração do campo discursivo, no qual as relações hierárquicas são significadas. O colonial, por sua vez, vai além do colonialismo e alude a situações de opressão diversas, sejam elas definidas a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou raciais" (COSTA, 2006, p. 83-84).

Nos termos utilizados por Boaventura de Sousa Santos (2008), o pós-colonial assim como a sua sociologia das ausências e das emergências, contribuem para uma expansão do presente, a partir de um questionamento do desperdício da experiência. A dilatação do presente está na manifestação da diferença, a saber, daqueles fragmentos não socializados pela ordem da totalidade da razão metonímica, pelo cânone ocidental. São fragmentos que "têm vagueado fora dessa totalidade como meteoritos perdidos no

espaço da ordem” (SANTOS, 2008, p. 102), mas que sempre retornam de algum modo reconfigurados.

Essas reflexões são reanimadas pela Teoria do Discurso, que propõe um modelo metodológico com vistas à compreensão da dinâmica da articulação discursiva desses “meteoritos”, que são diferenças. Ao indicar subsídios teórico-metodológicos para a análise de disputas ocorridas nos campos de hegemonia, Ernesto Laclau e Chantal Mouffe sugerem que os grupos sociais se definem (no duplo sentido de que traçam uma fronteira entre o dentro e o fora e produzem uma explicação de si mesmos, uma justificação de seu modo de vida) a partir de uma referência histórica, de suas relações com outros grupos e o fazem pela inscrição de sua diferença particular na ordem simbólica – como cultura, tradição, fé, como projeto ameaçado ou a realizar/completar, isto quer dizer, como discurso (BURITY, 2008). Para um melhor entendimento de toda essa dinâmica, partiremos de uma breve comparação entre a Teoria do Discurso e a Análise do Discurso.

Capítulo II

2. A contribuição da Teoria do Discurso para o estudo do “cinema de periferia”

Neste capítulo, delinearemos o caminho teórico-metodológico que nos possibilitou compreender quais sentidos e discursos têm sido articulados em torno do projeto político-cultural de reinvenção da periferia, engendrado pelo Festival Audiovisual Visões Periféricas. Para isso, é imprescindível a apresentação dos principais aspectos teóricos desenvolvidos por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe acerca das questões tratadas até então, tais como diferença, tradução cultural, reconhecimento e política cultural.

No segundo momento, será apresentada a contribuição metodológica da Teoria do Discurso, a partir da distinção das lógicas política, social e fantasmática no processo de articulação discursiva e de produção de sentidos. Em seguida, registraremos como aconteceu a nossa inserção no campo de pesquisa e como ocorreu o processo de construção dos dados. Nessa seção, o leitor também terá acesso às informações dos vídeos analisados, assim como a descrição do Festival e dos informantes que contribuíram para a realização deste trabalho.

2.1 Lutas articulatórias, hegemonia e diferença

Em linhas gerais, podemos afirmar que no campo epistemológico, a Análise do Discurso (A.D.) vem realçar uma dupla dimensão do processo de construção da realidade social que as análises convencionais de vários campos científicos ignoravam. Ora, a materialidade do real é penetrada pelo simbólico, onde não há distância nem sequência entre um mundo duro dos objetos e um mundo etéreo dos signos (BURITY, 2010). Nessa direção,

“O mundo dos objetos é “sempre-já significação”, pois é por meio da mesma que temos acesso à materialidade do mundo (se restringirmos esta afirmação às “coisas sociais”, tal materialidade é, em larga medida, simbólica). A desatenção para a imbricação entre a construção simbólica da realidade e sua conformação material não indicaria apenas um lapso de interesse, mas implicaria num “esquecimento” produtor de efeitos de poder, legitimadores da ordem vigente” (BURITY, 2010, p. 18).

Para a A.D., o discurso pode, além disso, ser objeto de lutas pelo poder, ou seja, pelo controle da enunciação, envolvendo a concepção e implementação de táticas, estratégias, repertórios de ação, gestualidade, ritualização, etc., que são parte integrante das formações discursivas como lugares de hegemonia. O discurso é então

“Uma prática na qual se constituem instituições, procedimentos, comportamentos; delimitam-se esferas de competência ou jurisdição; disputam-se posições de enunciação que são também lugares de disciplinamento ou controle de feixes de práticas sociais (ou, visto de uma outra ótica, lugares de capacitação para manter ou transformar a ordem vigente – num dado campo social, numa dada formação social, num dado período histórico)” (BURITY, 2010, p. 19-20).

Enquanto construto analítico, um discurso pode ser sempre articulado a outros discursos e, desse modo, não seria possível demarcar rigorosamente os limites de um discurso, porque eles não se mantêm em relação de mera contiguidade uns aos outros. Estes se articulam e se enfrentam, o que pode ocasionar a sua transformação e morte.

Em meados da década de 1980, a obra de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, *Hegemonia e estratégia socialista: por uma democracia radical e plural* suscitou um intenso debate em várias partes do mundo, embora Burity reconheça que este permaneça marginal nas ciências humanas e sociais brasileiras. Mas o que queremos enfatizar aqui é que há na Teoria do Discurso uma radicalização da passagem da linguagem do texto à tessitura/tecedura (natureza/processo) do real, em direção à postulação de uma ontologia política do social.

A Teoria do Discurso rejeita a distinção entre “práticas discursivas” e “práticas não discursivas”, na medida em que todo objeto é constituído como um objeto de discurso, não restando nada fora das suas condições de emergência. Isso quer dizer que nenhum objeto ou prática tem sentido fora de uma cadeia de significados.

“O discurso é o terreno primário de constituição da objetividade como tal. Por discurso, como já tentei esclarecer várias vezes, não quero dizer algo que seja essencialmente restrito às áreas da fala e da escrita, mas qualquer complexo de elementos no qual as *relações* cumpram um papel constitutivo. Isto quer dizer que os elementos não preexistem ao complexo relacional mas

se constituem através dele. Assim, “relação” e “objetividade” são sinônimos” (LACLAU, 2005, p. 68).

Há na obra de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau uma radicalização da dimensão política do discurso. Assim como os Estudos Pós-coloniais, a proposta inicial foi (des)essencializar determinados conceitos hegemônicos da modernidade e da tradição sociológica, tais como classe, hegemonia e a própria noção de política. O ponto de partida da Teoria do Discurso, nessa direção, é a releitura desses conceitos a partir de uma ótica pós-estruturalista. Aí é onde reside o seu “pós-marxismo” e o seu projeto de democracia radical, cujos temas do pluralismo, do antagonismo e da diferença tornam-se centrais para a compreensão das noções de articulação e hegemonia.

A perspectiva antiessencialista da Teoria do Discurso suscita uma reflexão sobre o político e sobre o caráter inerradicável do poder e do antagonismo, como já discutido anteriormente sob a leitura de Chantal Mouffe. Desse modo, “se aceitarmos que todas as identidades são relacionais e que a condição de existência de qualquer identidade é a afirmação de uma diferença, determinação de um ‘outro’ que desempenhará o papel de ‘elemento externo constitutivo’, torna-se possível compreender a forma como surgem os antagonismos” (MOUFFE; 1996, p. 13). Essa é a base da noção de democracia agonística defendida por Chantal Mouffe.

Com base nas reflexões de Carl Schmitt em torno da relação nós/eles, amigos/inimigos, o argumento de Chantal Mouffe é que com a ruína dos grandes projetos políticos, a exemplo do ideal de comunismo, a unidade criada na luta comum desses projetos também desapareceu e a fronteira amigo/inimigo assumiu uma multiplicidade de novas formas ligadas ao ressurgimento de antigos antagonismos, tais como os étnicos-raciais, nacionais, religiosos, entre outros.

Não se trata da ideia de “fragmentação do social”, fortemente criticada e denominada por Terry Eagleton e Fredric Jameson de “pós-modernas”. A esse respeito, Mouffe afirma:

“A concepção pós-moderna de fragmentação do social se recusa a conceder aos fragmentos qualquer tipo de identidade relacional. A perspectiva que tenho mantido consistentemente rejeita qualquer gênero de essencialismo, quer do todo, quer dos seus elementos, e afirma que nem o todo nem os fragmentos possuem qualquer tipo de identidade fixa, anterior à sua forma de articulação contingente e pragmática” (MOUFFE, 1996, p. 19).

A identidade da democracia não ficou imune à pluralidade das lutas políticas e da conexão cultura-identidade-política. Ela também está em jogo, isto é, precisa ser revista, na medida em que depende desse outro, anteriormente representado pelo comunismo e que constituía a sua própria negação. Nesse sentido, a categoria inimigo não desaparece, ela é apenas deslocada. Em contraposição à noção de adversário, a categoria inimigo refere-se aqueles atores que não aceitam as regras do jogo democrático e se excluem a si próprios da comunidade política.

Enquanto no modelo de democracia liberal, assim como na teoria da ação comunicativa habermasiana, deve prevalecer a ideia de consenso quanto às regras do jogo democrático, a concepção de democracia radical proposta por Chantal Mouffe e Ernesto Laclau afirma que, ao contrário, a supremacia do consenso pode mascarar uma apatia inquietante (MOUFFE, 1996).

A autora afirma que para uma democracia radical e plural, a ideia de que uma resolução final dos conflitos seja eventualmente possível, mesmo se encarada como uma abordagem assintótica do ideal regulativo de uma comunicação livre e ilimitada, tal como em Habermas, longe de facultar o horizonte necessário ao projeto democrático, é algo que o coloca em risco (MOUFFE, 1996, p. 19).

Partindo da concepção de que as várias lutas que compõem a esfera pública, nos níveis global e local, não convergem espontaneamente, o projeto de democracia radical propõe uma articulação dessas lutas segundo o princípio da equivalência. Este consiste em criar uma cadeia de equivalências entre as várias lutas, não restritas às classes, que marcam o cenário político contemporâneo, contra as diferentes formas de subordinação.

Essa articulação requer a criação de novas “posições de sujeitos” que permitam uma articulação comum; por exemplo, o antiracismo, o antissexismo e o anticapitalismo. Por posições de sujeitos, Mouffe afirma:

“Qualquer posição de sujeito é constituída dentro de uma estrutura discursiva essencialmente instável, uma vez que está submetida a uma variedade de práticas articuladoras que a subvertem e transformam constantemente. É por isso que não existe qualquer posição de sujeito cujas ligações com as outras estejam definitivamente asseguradas e, assim, não existe qualquer identidade social que possa ser completa e permanentemente adquirida. Isto não quer dizer que não possamos manter noções como as de “classe trabalhadora”, “homens”, “mulheres”, “negros” ou outros significantes referidos a sujeitos coletivos. Porém, uma vez afastada a existência de uma essência comum, o seu estatuto deve ser concebido em termos daquilo que Wittgenstein designa por “semelhança de família” e a sua unidade deve ser encarada como resultado da fixação parcial de identidades através da criação de pontos nodais” (MOUFFE; 1996, p. 106).

Segundo Mouffe, posto que as diferentes lutas sociais não convergem espontaneamente, para estabelecer igualdades democráticas requer-se um novo sentido comum que permita transformar a identidade dos diversos grupos de maneira que suas reivindicações possam articular-se entre si, de acordo com o princípio da equivalência democrática (MOUFFE, 2003). Pois não se trata de estabelecer uma mera aliança entre determinados interesses de grupos, mas de modificar a própria identidade dessas forças. Por exemplo, com o objetivo de que a defesa dos interesses dos trabalhadores não se realize às custas dos direitos das mulheres, dos imigrantes e dos consumidores, é necessário estabelecer uma equivalência entre as distintas lutas:

“As lutas contra o sexismo, o racismo, a discriminação sexual e em defesa do meio ambiente necessitam ser articuladas com as lutas dos trabalhadores em um novo projeto hegemônico da esquerda. Colocando em uma terminologia que tem se tornado muito popular recentemente, insistimos que a esquerda necessita encarar tanto as questões ligadas à redistribuição como ao reconhecimento. Isto é o que entendemos por democracia radical e plural” (MOUFFE, 2003, p. 19). (Tradução nossa).

Na medida em que demandas particulares, sem deixar de sê-lo, podem transformar-se em “pontos nodais” de articulação de vontades coletivas mais amplas, há um trabalho da articulação a ser realizado, que não é dado pela situação nem vem “de graça” pela boa vontade de outras demandas. Articulação, portanto, é termo chave: fala da construção de uma vontade coletiva pela transformação de uma demanda particular num objeto de investimento simbólico universal ou “representativo” da comunidade em geral (BURITY; 2010, p. 18). Nisso consiste o processo de construção de uma dada hegemonia, conceito que a Teoria do Discurso incorpora da obra de Antonio Gramsci e o modifica.

Reconhecemos na obra de Gramsci uma interpretação da cultura como dimensão essencial da política e a visão desta como a tarefa de estruturação e desenvolvimento da hegemonia (mais do que a simples dominação pela coerção ou pela força) de uma classe social sobre outra. Gramsci privilegiou, portanto, o estudo das condições ideológicas, culturais e políticas necessárias à preservação da dominação burguesa e à sua futura eliminação.

Com isso, ele não entendeu o domínio burguês apenas como uma imposição, mas percebeu a capacidade dessa classe de estabelecer e preservar sua liderança intelectual e moral mais para dirigir do que para obrigar. A essa capacidade Gramsci

chamou de “hegemonia” e dedicou parte considerável do seu trabalho ao estudo de suas condições e possibilidades de existência.

O conceito de hegemonia, nessa direção, deveria aprofundar a teoria marxista do Estado, superando sua interpretação inicial como simples conjunto de instrumentos de coerção, interpretando-o, também, como sistema de instrumento de produção de liderança intelectual e consenso.

“O exercício normal da hegemonia se caracteriza por uma combinação de força e consenso, que se equilibram de diferentes maneiras, sem que a força predomine demais sobre o consenso e buscando que a força apareça apoiada na aprovação da maioria, expressa por meio dos chamados órgãos de opinião pública” (GRAMSCI, 2001, p. 167).

Em relação à estratégia política e cultural do socialismo, seus conceitos de “guerra de posição” e “guerra de movimento” compõem o cerne de uma conceituação da estratégia que implica o deslocamento das classes, segundo uma analogia com a guerra de trincheiras, para melhores pontos de observação e “posições”. Como sugere Barret (1996), daí a “guerra de posições” ser a batalha pela conquista da hegemonia política, pela obtenção do consentimento, a luta pelos “corações e mentes” do povo, e não meramente sua obediência transitória ou seu apoio eleitoral. A “guerra de movimento”, em contraste, vem numa etapa posterior: é a tomada do poder estatal, mas (em oposição direta à tradição leninista de pensamento político) só pode ocorrer numa situação em que a hegemonia já tenha sido assegurada.

Na literatura gramsciana, o poder se apoia, essencialmente, no controle das instituições que conferem sentidos: aquelas que definem e justificam o indivíduo, ensinam-no a pensar de certa maneira e não de outra, indicam-lhe os valores que deve compartilhar, as aspirações permitidas e as “fobias imprescindíveis”. Nesse sentido, a família, a igreja, a escola, o idioma, a arte, a moral sempre foram objetivos do poder, que tentou instrumentalizá-los em benefício próprio. Não é à toa que as questões políticas muitas vezes disfarçam-se de questões culturais (BARRET, 1996).

Assim, Gramsci (1985) nos mostrou ser insuficiente nas sociedades modernas a ocupação de fábricas ou o confronto com o Estado como formas de disputa pela hegemonia. O que também deve ser contestado é toda a área da cultura, campo de disputas, definida em seu sentido mais amplo, mais corriqueiro. O poder da classe dominante é espiritual assim como material, e qualquer disputa hegemônica deve levar

sua campanha política até esse domínio de valores e costumes, hábitos discursivos e práticas rituais (GRAMSCI, 1985; EAGLETON, 1997; PORTELLI, 1990).

A Teoria do Discurso, por sua vez, irá desenvolver uma ideia de hegemonia enquanto lutas articulatórias, assumindo a impossibilidade de uma transformação plena do social, cuja aposta recai na sua hegemonização parcial e temporária. Essa só é possível na construção de “pontos nodais”, conceito desenvolvido por Jacques Lacan e que, utilizado por Laclau e Mouffe, remete a pontos discursivos privilegiados, que fixam significados apenas parcialmente. São tentativas de dominar o campo da discursividade, de deter o fluxo das diferenças, ou seja, de construir um centro, um consenso.

É importante ressaltar que a noção de discurso aqui enfatizada “implica na articulação das palavras e das ações, de modo que a função de fixação nodal nunca é uma mera operação verbal, mas está inserida em práticas materiais que podem adquirir fixidez institucional” (LACLAU, 2003).

As práticas articulatórias e a conquista da hegemonia são resultados de uma relação dialética entre a lógica da equivalência e a lógica da diferença. Segundo essa perspectiva, os atores sociais ocupam posições diferenciais no interior dos discursos que constituem o tecido social; eles são particularidades que, devido aos antagonismos que criam fronteiras internas à sociedade, estabelecem entre si relações de equivalência (LACLAU e MOUFFE; 2004). Conforme Jason Glynos e David Howarth (2007):

“A dimensão da equivalência capta os aspectos substitutivos da relação, fazendo referência à relação nós-eles. Dois ou mais elementos podem ser substituídos uns pelos outros, com referência a uma negação ou ameaça comum. Ou seja, eles são equivalentes não na medida em que eles compartilham uma propriedade positiva (embora empiricamente eles possam compartilhar algo em comum), mas, crucialmente, na medida em que eles têm um inimigo comum” (GLYNOS; HOWARTH, 2007, p. 144) (Tradução nossa).

Já a dimensão da diferença, segundo esses autores, capta o aspecto combinatório ou contíguo da relação, o que representa não apenas para as diferenças de identidade entre os elementos, mas também para manter os elementos distintos, separados, e autônomos (GLYNOS; HOWARTH, 2007, p. 144). Uma dimensão pressupõe a outra e a constituição de redes de equivalência necessita que a dimensão da diferença, em cada lado da fronteira, seja enfraquecida, sendo as diferenças compreendidas como função de demandas ou identidades.

No esforço de construir redes de equivalência entre as diversas lutas, a articulação aparece como resultado temporário de uma hegemonia provisória, isto é, como uma estabilização de poder que sempre vincula alguma forma de exclusão. Em *La razón populista* (2005), Laclau afirma que num processo de articulação que resultará numa hegemonia, uma diferença particular assume a representação de uma totalidade que a excede (sinédoque).

É a partir do legado dos filósofos da linguagem, entre eles, Wittgenstein, Heidegger e Derrida, que a Teoria do Discurso contesta a ideia de fixação última do sentido. Jacques Derrida, por exemplo, construiu uma teoria da linguagem como o infundável jogo dos significantes e uma teoria do sentido linguístico como sendo construído através de relações de diferença numa cadeia. Segundo a interpretação de Derrida, a ausência do significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.

Outro legado a ser enfatizado é o da psicanálise, que contribuiu para um processo de desestabilização da ideia de um sujeito coerente, racional e unificado. Freud com a noção de inconsciente e Lacan, por sua vez, com a percepção de que o lugar do sujeito é o da ausência, foram utilizados para reforçar o entendimento de que há uma ausência fundante, uma falta original que subverte e é a condição de qualquer identificação do indivíduo (MOUFFE; 1996).

A história do sujeito é a história de suas identificações. Não haveria, nesse sentido, uma identidade última e oculta a salvar. No processo de identificação dos sujeitos, existiria um duplo movimento: a dialética da fixação / não fixação. Essa dialética só é possível devido a uma negatividade do social, ou seja, o seu caráter aberto e precário, não havendo uma fixação predeterminada, um a priori ou uma sutura última.

Os conceitos de sutura e de diferença são incorporados dessa forma para teorizar a precariedade dos projetos articulatórios, do processo de fixação e não fixação que caracterizam a hegemonia. Sutura, no sentido atribuído por Mouffe e Laclau “remete a um corpo permanentemente dilacerado, “exigindo um plantão interminável na sala de emergência por parte dos cirurgiões da hegemonia, cuja sina é tentar fechar os cortes, temporariamente e com dificuldades” (BARRET; 1996, p. 249).

Sob esse ponto de vista, as práticas hegemônicas devem ser reconhecidas levando-se em consideração a diferença, a abertura do social e o caráter não fixo de todo significante. Essa falta originária lacaniana é precisamente o que as práticas hegemônicas tentam preencher, uma vez que os significantes são em sua origem vazios.

Nas lutas articulatórias, a disputa por sentido representada por forças antagônicas preenche esse vazio, dando aos significantes o status de flutuante.

Por exemplo, de acordo com Laclau (1996), “unidade nacional” ou “revolução” são significantes flutuantes, porque seus significados só são fixados pelos conteúdos concretos dados pelas forças antagônicas. É importante sublinharmos que a flutuação dos significantes, para Laclau, não é puramente contingente e circunstancial. Se assim fosse, a vida política seria um diálogo de surdos, no qual só teríamos proposições incomensuráveis (LACLAU, 1996).

O fato de uma expressão do tipo “os fascistas conseguiram realizar a revolução de que os comunistas não foram capazes” fazer sentido na Itália dos anos 1920, se deve ao significante “revolução” ser vazio, um objeto do discurso, que envolve produção de conhecimento, institucionalidade e poder, representando o sentimento das pessoas de que a velha ordem oriunda do *Risorgimento* tornara-se obsoleta e que era preciso a refundação radical do Estado italiano (LACLAU; 1996, p. 23).

As reflexões de Joanildo Burity (2010) a respeito do significante “educação de qualidade” como uma articulação hegemônica podem contribuir para uma melhor compreensão do conceito tanto de práticas hegemônicas, quanto de “significante flutuante”. Além disso, colabora com as nossas impressões ulteriores acerca das lutas articulatórias ocorridas no plano das políticas públicas de cultura e da educação popular em audiovisual voltada para jovens.

Burity afirma que o campo da educação é produtor de identidades e de práticas hegemônicas, sobretudo, discursivas. Há, nessa luta pela hegemonia em torno da educação, uma tensão entre a utopia da educação como emancipação e as anti utopias de “docilização” e “eficientização” dos sujeitos para o mercado e/ou projetos governamentais.

Nesse campo, há um discurso absolutamente difundido, e nesse sentido, amplamente hegemônico, de que a educação é a saída em última análise para a pobreza, a marginalidade, o emprego desqualificado ou o desemprego. Nos anos de 1990, em escala mundial, constituiu-se uma formação discursiva em torno dessa posição. Burity afirma que a valorização da educação como meio de ascensão social, enfrentamento da desigualdade e do preconceito, bem como a preparação para a cidadania ativa parece ter vencido a disputa pela hegemonia.

Da Unesco e do Banco Mundial a organizações e governos nacionais e locais, nas instituições representativas, na mídia e na academia, diferentes discursos

articularam um mesmo ponto, divergindo em várias medidas sobre como melhor realizá-lo: a educação é a solução. Neoliberais e republicanistas, capitalistas e socialistas engrossaram o coro, “todos pela educação” (BURITY, 2010 p. 22).

Mas a hegemonia do discurso da educação como prática de reconfiguração do social abriga flutuações de sentido, que não estão definitivamente resolvidas: seja em decorrência das numerosas contra evidências dessa virtualidade transformadora (ineficiências, ausência de impacto positivo), seja porque “o que hoje se coloca como lutas isoladas por uma configuração mais crítica da educação pode dar lugar a radicalizações que reposicionem a educação como diferença num novo bloco histórico no qual ela esteja hegemonizada por outro princípio articulador” (BURITY, 2010, p. 26).

Por conseguinte, utilizando a Teoria do Discurso e os Estudos pós-coloniais como orientações teóricas das nossas análises, estamos pensando a educação e a apropriação da tecnologia audiovisual, distintamente das políticas de inclusão social. Estas sempre cancelam aquilo que é precisamente próprio do político, ou seja, o conflito, o antagonismo, a diferença e a possibilidade de tradução cultural. A pesquisa que se segue reconhece a diferença como elemento fundamental da apropriação do audiovisual. Conforme Jonatas Ferreira (2010), esse reconhecimento baseia-se necessariamente numa recusa do fechamento instrumentalizador da linguagem e na manutenção da sua abertura semântica.

Não é suficiente que tenhamos acesso à educação e às tecnologias, mas que possamos apropriá-las — isto é, torna-se necessário pensar radicalmente os nossos envolvimento tecnológicos como parte desse processo. Não se trata, portanto, apenas de propiciar as condições de um acesso competente à educação, ao mundo digital e audiovisual, mas de perceber que essas tecnologias precisam ser social, filosófica e politicamente ocupadas. Em suma, é preciso pensar essas tecnologias como espaço técnico a ser constituído, uma vez que “ser incluído” não significa participar de modo democrático na sociedade de informação (FERREIRA, 2010).

O que torna as tecnologias de informação um espaço político, nos termos da Teoria do Discurso, é a constatação de que, enquanto técnica, elas constituem um espaço tenso, ambíguo, “passível de uma pluralidade de apropriações entre os extremos de uma ocultação radical da verdade, o esquecimento do ser, da sua abertura para e pela linguagem, e o seu desvelamento” (FERREIRA, 2010, p. 532). Além disso, é preciso pensar que, como espaço tenso, agônico, político, as tecnologias demandam

movimentos contra hegemônicos que restaurem a produtividade do conflito, a possibilidade de pensar diferente do “programado”.

Compreendendo o Festival Visões Periféricas como espaço de manifestação do político e da diferença, a intenção aqui reside na compreensão dos sentidos e discursos produzidos em torno do projeto de reinvenção da periferia. Quais são as diferenças envolvidas? Como elas se articulam em torno de um projeto em comum? Qual o local do Estado nesse projeto e que discursos são reatualizados?

Para responder a essas questões precisamos ter em mente que a Teoria do Discurso, assim como a Análise do Discurso, defende que a linguagem é uma prática em si mesma⁶ e a vida social deve ser percebida como um encadeamento de discursos permeados por conflitos diversos ao longo da história. Grande parte dos discursos, portanto, está implicada em estabelecer uma verdade do mundo diante de versões competitivas, expressas na textualidade do social.

Embora haja diferenças consideráveis na utilização da noção de discurso, ambas partilham da rejeição da noção realista de que a linguagem é um meio neutro de refletir ou descrever o mundo e da convicção na importância central do discurso, que é uma forma de ação no mundo, na realidade social que ele constrói. O discurso nada mais é que uma prática social, uma forma de construção social, cuja condição ontológica é o político, o que implica em considerá-lo como uma forma de ação das pessoas sobre o mundo.

A luta política pode ser representada como tentativas de forças ou projetos rivais de fixar parcialmente significantes flutuantes a configurações significativas particulares. Nessa perspectiva, enquanto prática social, o discurso é tomado como prática política, que transforma ou mantém relações de poder.

Mas segundo Laclau e Mouffe, os discursos são estruturas descentradas onde os sentidos são constantemente negociados e construídos. Essas estruturas descentradas, ou

⁶ A colaboração de Michael Foucault foi decisiva para a formulação dessa matriz metodológica, cujos principais pressupostos são: a crença na natureza constitutiva do discurso – o discurso constitui o social, como também os objetos e os sujeitos sociais; a primazia da interdiscursividade e da intertextualidade – qualquer prática discursiva é definida por suas relações com outras e recorre a outras de forma complexa; a natureza discursiva do poder – as práticas e as técnicas do biopoder moderno são em grau significativamente discursivas; a natureza política do discurso; a natureza discursiva da mudança social – as práticas discursivas em mutação são um elemento importante na mudança social (FLAIRCLOUGH, 2001, p. 81-82).

totalidade estruturada precariamente, a que chamamos discurso, consiste no resultado de práticas articulatórias, que ocorrem nos campos de hegemonia.

É preciso ressaltar, nesse momento, que a Teoria do Discurso possibilita pensarmos a origem política contingente do significado que é fixado e objetivamente apresentado, abrindo espaço para novos antagonismos e fixação de novos conteúdos e formas que não se colocavam até então. Sua contribuição metodológica pode nos ajudar a compreender como se dá a articulação de uma multiplicidade de discursos concorrentes e, conseqüentemente, da transformação dos agentes e das práticas sociais. Isso porque, segundo Laclau (2004), a prática de articulação, como deslocamento / fixação de um sistema de diferenças penetra a densidade inteiramente material da multiplicidade de instituições, rituais e práticas através das quais uma estrutura discursiva é sedimentada (LACLAU, 2004).

Nesse horizonte, a ideologia deve ser tratada como fenômeno discursivo. Ela “é menos um conjunto particular de discursos do que um conjunto particular de efeitos dentro dos discursos” (SALES, 2008, p. 145). O fato de algumas formas de significação serem excluídas no decorrer do processo de sedimentação hegemônica, em nome de uma “unidade” ou “coesão”, pode ser compreendido como fruto de investidas ideológicas, uma vez que a ideologia, nesse contexto, representa a pretensão de totalidade, de fechamento.

Como já citado, a construção de uma hegemonia é marcada por uma pluralidade de interesses em competição. A ideologia, desse modo, deve ser compreendida como uma tentativa de estabilização, no plano das significações, da luta de interesses sociais antagônicos. Ou como explica o próprio Laclau, a ideologia é uma tentativa de totalização, de fechamento do social (LACLAU, 2004).

Um exemplo de investida ideológica, ou seja, de totalização, comumente presente na história da formação da sociedade brasileira, tem sido a representação ou estereótipo da população pobre, sobretudo negra e mestiça, como submissa e passiva frente às opressões.

Tal ideologia funciona como uma tentativa de estabilização, de totalização do social, que encobre todos os antagonismos e as lutas sociais travadas, desde a colonização até os dias atuais. Episódios como a Rebelião dos Malês, por exemplo, pouco têm sido ensinados e difundidos nas escolas, embora haja uma grande diversidade de trabalhos acadêmicos sobre esses temas.

Por outro lado, é importante enfatizarmos como a noção de ideologia na Teoria do Discurso se distingue e por vezes se entrelaça ao próprio conceito de discurso. Para Laclau e Mouffe, não há discurso geral e homogêneo, que guarde consigo uma espécie de consenso ou unidade, mas uma diversidade de discursos que juntos constituem uma “formação discursiva”. De acordo com Torfing, na Teoria do Discurso, uma formação discursiva constitui uma matriz de significados ou sistema de relações linguísticas dentro do qual são gerados processos discursivos efetivos (Apud SALES, 2008).

Dito isto, podemos inferir que no nível metodológico a Teoria do Discurso propõe uma desconstrução dessa matriz de significados. Desconstrução porque objetiva identificar os elementos discursivos cuja ambiguidade, contraditoriedade ou oscilação de sentido revelaria a sua abertura, isto é, a sua precariedade.

A desconstrução procura identificar sintomas de indecibilidade, de ambiguidades e oscilações de sentido. Em suma, desconstruir um discurso, em termos laclaunianos, é “buscar nas suas profundezas que forças foram intensificadas, combatidas, reforçadas ou destruídas. Que valores e crenças fazem variar as intensidades e oscilar as distribuições de poder” (SALES, 2008, p. 160).

Por outro lado, o que muito tem sido criticado nessa abordagem - uma crítica que acompanha toda a trajetória do pós-estruturalismo - é a ausência de uma concepção mais institucional de discurso, com atenção ao não linguístico, embora tanto Mouffe quanto Laclau insistam permanentemente na abrangência da noção de discurso para além da textualidade do social.

Devido a essas críticas e na tentativa de melhor traduzir a noção de discurso no interior dessa abordagem, Burity (2007) e Sales (2008) irão propor uma união entre a Teoria do Discurso e a Análise do Discurso. A proposta de Sales, em particular, é realizar um diálogo entre Laclau e Foucault, uma vez que:

“O que se encontra, o que se enfrenta, o que se entrecruza no antagonismo social de Laclau não são armas, não são punhos, não são forças selvagens e desenfreadas. Não há batalhas (...), não há sangue, não há cadáveres (...) Em outras palavras, podemos resumir que faltam os *corpos* na teoria de Laclau. Acreditamos que Foucault possa satisfazer essas demandas, que são menos lacunas ou falhas da teoria de Laclau, que demandas colocadas por nossas pretensões teóricas e metodológicas” (SALES, 2008, p. 159).

Concordamos com essa crítica na medida em que a explicitação dos dispositivos de violência, ligados às estruturas hegemônicas e ao antagonismo social, muitas vezes aparece de forma nebulosa nas análises da Teoria do Discurso. Por outro lado,

acreditamos que uma exposição mais detalhada do seu aporte metodológico pode nos fazer enxergar o discurso como uma gramática inscrita também na materialidade dos corpos e das instituições, revelando os punhos e a violência contida nas articulações discursivas e na construção de hegemonias, seja esta violência física ou simbólica.

Nesse trabalho de tradução, Burity (2007) sugere que o diálogo entre a Teoria do Discurso e a Análise do Discurso tem demonstrado ser extremamente profícuo para a pesquisa social. Dentre as estratégias de diálogo elencadas pelo autor, daremos ênfase a duas: em primeiro lugar, a aplicação da estrutura narrativa-conceitual da Teoria do Discurso a objetos empíricos – falas, relatórios, manifestos, entrevistas, documentos públicos, etc, “definidos enquanto uma metalinguagem que funciona heurísticamente para ressaltar processos de delimitação de fronteiras, construção de identidades relacionais, expressões de antagonismo, etc” (BURITY, 2007, p. 79). Aqui, o tratamento da linguagem deve considerar a concepção de discurso como articulação entre o linguístico e o extra linguístico, isto é, trata-se de analisar o momento articulado desta prática e não separá-la em duas partes (BURITY, 2007).

A segunda estratégia, por sua vez, implica numa “combinação entre a ‘gramática’ da Teoria do Discurso e os procedimentos da Análise do Discurso enquanto técnica de análise, que deve subordinar-se à primeira como o referencial teórico-metodológico mais geral” (BURITY, 2007, p. 79, 80 – 81). Nesse horizonte, embora os teóricos do discurso discordem da “distinção entre o discursivo e o extra discursivo”, enfatizada pela tradição foucaultiana da Análise do Discurso, o imbricamento entre as duas vertentes pode ser bastante proveitoso.

Há nessas abordagens uma ênfase na interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição: os textos sempre recorrem a outros textos contemporâneos ou historicamente anteriores e os transformam. Nesse sentido, qualquer tipo de discurso ou prática discursiva é gerado a partir de combinações de outros, sendo, portanto, definidos pelas suas relações com outras práticas discursivas.

2.2 Articulando o social, o político e o fantasmático

De acordo com a contribuição metodológica da Teoria do discurso, o processo de articulação discursiva que ocorre nos campos de hegemonia envolve três lógicas ou

dimensões que devem ser consideradas pelo pesquisador: o social, o político e o fantasmático. Em relação à primeira lógica, a social, Jason Glynos e David Howarth (2007), afirmam que ela emerge no pensamento de Laclau para caracterizar o padrão ou a coerência global de um discurso.

Nesse sentido, as lógicas sociais consistem em “seguir regras” e envolve “um sistema rarefeito de afirmações, que é um sistema de regras delineado num horizonte dentro do qual alguns objetos são representáveis enquanto outros são excluídos” (GLYNOS e HOWARTH, 2007, p. 139). De maneira geral, a lógica social refere-se ao caráter normativo e institucional da produção do discurso. Trata-se de uma gramática social, com regras pré-definidas e norteadoras das práticas sociais, todas estas significativas e discursivas.

Por outro lado, se na dimensão social, as práticas estão condicionadas a “seguir regras”, garantindo a regularidade na dispersão, a “lógica política” estaria relacionada à “instituição do social, que procede de demandas sociais muito mais do que de um decreto arbitrário” (GLYNOS e HOWARTH, 2007). A lógica política, nessa perspectiva, é “inerente à qualquer processo de mudança social”. Ela está associada a momentos de contestação e instituição, envolvendo, nesse sentido, a tentativa de desafiar as relações sociais existentes.

Como afirmam esses autores, a lógica política das práticas sociais e discursivas está na vanguarda (GLYNOS e HOWARTH, 2007, p. 139). Ela coaduna-se com a dimensão do político, caracterizada por Chantal Mouffe e com a noção de política cultural, trabalhada por Evelina Dagnino, ambas citadas no primeiro capítulo. Como vimos, trata-se de uma dimensão que se contrapõe à política institucional e à cultura política, que se assemelha muito mais à lógica social, por ser o espaço da sedimentação, das regras já instituídas.

Como já afirmava Foucault, todo discurso é produzido em razão de relações de poder. Em *A ordem do discurso*, um momento de passagem entre a arqueologia do saber e a genealogia do poder, ele nos mostrou que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que “têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (...) “Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância” (FOUCAULT, 2000, p. 09).

Desse modo, antecedendo a Teoria do Discurso de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, o discurso, na obra foucaultiana, não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, “mas aquilo por que e pelo que se luta, o poder do qual queremos apoderar” (FOUCAULT, 2000, p. 10).

Para Laclau e Mouffe, o poder não apenas fixa, mas desloca, não apenas reprime, mas subverte. Desse modo, o poder na Teoria do Discurso é constitutivo e a lógica política, nessa direção, refere-se a uma reconfiguração daquilo que está instituído. Ela não possui um lugar ou uma esfera determinada na sociedade. A lógica política, assim como o poder, é difusa e emerge de qualquer prática social de contestação.

Por último, a Teoria do Discurso define a “lógica fantasmática” para compreender a energia que impulsiona as práticas contestatórias ou, por outro lado, a resistência à mudança social. Como afirma Zizek (1989, Apud Glynos e Howarth), as lógicas de fantasia têm um papel chave ao “preencher” ou “completar” o vazio, ou, para utilizarmos uma expressão lacaniana, o “fosso originário” que muitas vezes orienta as práticas sociais. A lógica fantasmática corresponde ao suporte que dá consistência ao que nós chamamos de “realidade” (GLYNOS e HOWARTH, 2007).

As utopias, os desejos de mudança, os ideais revolucionários, nesse sentido, podem ser concebidos como aspectos da lógica fantasmática. Não queremos, com isso, dizer que são elementos nocivos à lógica política. Muito pelo contrário. São elementos que geram energia criativa e que podem vir a desafiar as regras instituídas.

Conforme os autores citados, a investigação sociológica deve envolver a união das diferentes lógicas, juntamente com as circunstâncias empíricas em que elas ocorrem, no sentido de construir uma descrição explicativa e crítica. (GLYNOS e HOWARTH, 2007). O ponto de partida da análise segundo essa orientação deverá ser a interpretação que os componentes da ação política elaboram sobre suas próprias práticas articulatórias. Porém, a investigação não pode se restringir a essas “autointerpretações”, numa espécie de análise fenomenológica, porque a pesquisa deverá ser realizada no intuito de reunir, ou ainda, de articular os elementos heterogêneos dentro de uma explicação crítica, sem subsumi-los a leis ou abstrações de ordem superior e sem cair em um “descritivismo puro” (GLYNOS e HOWARTH, 2007).

Como insistem os teóricos do discurso, se a explicação causal defendida pelos naturalistas e positivistas tende a subsumir os fenômenos sociais sob leis universais ou mecanismos gerais, e se a hermenêutica, em contrapartida, compreende o social a partir

do uso de interpretações particulares contextualizadas, a Teoria do Discurso deve considerar a explicação sociológica em termos de uma articulação de lógicas críticas (GLYNOS e HOWARTH, 2007). Tal exercício viria contribuir para “um tipo de teoria de médio-alcance, que se move entre o fenômeno empírico, constituído de autointerpretações e práticas, e nossas premissas ontológicas subjacentes”. (GLYNOS e HOWARTH, 2007, p. 165).

De acordo com Burity (2007), os teóricos do discurso “procuram situar as práticas e as lógicas investigadas em contextos históricos e sociais mais amplos, de modo a que elas possam assumir uma significância diferente e prover a base para uma possível crítica e transformação das práticas e sentidos sociais existentes” (BURITY, 2007, p. 82).

No nosso entender, a articulação das três lógicas resolve, ainda, o problema do imbricamento entre o textual e o extra textual no aporte metodológico da Teoria do Discurso, já que não devemos tratar essas esferas como se fossem separadas e autônomas. Desse modo, a articulação entre as lógicas vem suprir a suposta ausência de materialidade e de “punhos” do conceito de discurso. Foi com esse objetivo que decidimos articular as lógicas social, política e fantasmática na construção do *corpus* da pesquisa e nas análises das articulações discursivas ocorridas no contexto do Festival Visões Periféricas.

A lógica social dessas experiências, nessa direção, refere-se à presença dos discursos institucionais, do poder público e do terceiro setor, sedimentados ao longo do século XX e atualizados ou rearticulados pelas diferentes demandas representadas no Festival. Já a lógica política reside nas práticas de contestação que as experiências populares em audiovisual aqui analisadas produzem, seja através de vídeos, debates, encontros etc., para se contrapor aos discursos hegemônicos.

Defendemos que há uma reconfiguração do político vivenciada pelos grupos de formação audiovisual popular. Isto é, deslocamentos de poder e de sentido podem ser identificados, na medida em que muitos grupos estão transformando modos de representação e de subjetivação, que se iniciam internamente, mas que ganham um público mais amplo, crescente a cada dia. Muitos grupos se apropriam da tecnologia audiovisual para deslocar matrizes discursivas e imprimir novos sentidos sobre si mesmos, sobre o significante “periferia”, sua relação com o poder público etc.

Finalizando, identificamos a lógica fantasmática das experiências populares em audiovisual como um arranjo interdiscursivo, que tenta articular todas as diferenças em

torno de um projeto de sociedade. Essa articulação só se realiza, por outro lado, a partir da identificação de uma vontade coletiva. Esta é construída precariamente a partir da renovação ou incorporação de antigos discursos.

É importante registrar que a nossa proposta metodológica não consiste em fazer uma espécie de coleção de lógicas. As dimensões social, política e fantasmática se relacionam dialeticamente nos sentidos construídos e nos discursos em circulação no festival. Tanto no discurso audiovisual, quanto nas falas dos entrevistados, podemos perceber como esses sentidos oscilam entre uma lógica e outra.

Como afirmou Maingueneau (1997), um discurso não deve ser concebido como um bloco compacto que se oporia a outros (o discurso comunista contra o discurso democrata-cristão, por exemplo), mas como uma realidade "heterogênea por si mesma". O fechamento de uma formação discursiva, por exemplo, é fundamentalmente instável, "não se constituindo em um limite que, por ser traçado de modo definitivo, separa um interior e um exterior, mas inscrevendo-se entre diversas formações discursivas, como uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica" (MAINGUENEAU, 1997, p. 112).

Veremos que os sentidos construídos e as identificações negociadas no discurso mais amplo de reinvenção da periferia revelam a precariedade desse projeto político cultural. São discursos contraditórios que exprimem a impossibilidade de um fechamento do social, da sua totalização.

2.3 O Festival Visões Periféricas e o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual

O Festival Audiovisual Visões Periféricas foi idealizado pelo cineasta e comunicólogo Marcio Blanco em 2007. Nesse momento, o organizador do Festival estava vinculado ao Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, que hoje possui uma profícua e diversificada produção de jovens nas áreas do audiovisual, da fotografia e das mídias digitais, além de trabalhos e pesquisas realizadas sobre essas experiências.

Acompanhamos a trajetória do Visões Periféricas desde o seu surgimento em 2007, devido ao nosso contato com o Observatório de Favelas através dos seus informativos e redes virtuais. Em 2008 esse contato foi intensificado, devido ao

processo de construção do projeto de pesquisa que resultou neste trabalho. Durante o processo de elaboração do projeto, o idealizador do Visões Periféricas desvincula-se do Observatório e funda a Associação Imaginário Digital, que dará continuidade às ações e atividades planejadas para o Festival:

“A Imaginário Digital é uma associação cultural para fins não econômicos que tem por principal objetivo promover e assegurar o acesso e a formação de indivíduos para o uso das novas tecnologias em comunicação. Criada por jovens empreendedores sociais - jornalista, cineasta, cineclubista e assistente social - a ID desenvolve projetos de educação e comunicação nas áreas audiovisual, jornalística, artística e multimídia”⁷.

Ao elaborar o projeto de pesquisa, nosso interesse inicialmente estava atrelado aos sentidos construídos sobre as favelas e demais espaços populares por essas jovens experiências em audiovisual. Porém, rapidamente percebemos que o significante periferia, no contexto do Festival, passava por um processo de expansão. Como afirma o catálogo da primeira edição do evento:

“O Visões Periféricas reconhece periferias não apenas como os espaços que margeiam os grandes centros urbanos, mas também aqueles que, mesmo distantes desses centros, estão excluídos do processo de representação audiovisual de sua realidade, como oficinas e escolas de meios rurais, como Aldeias indígenas e quilombolas. Mesmo que esses espaços hoje tenham uma ascensão de produção audiovisual, com diversas iniciativas em todo o Brasil, essa produção ainda é raramente exibida publicamente, dentro e fora de suas comunidades. Sem esse espaço de exibição, essas experiências populares, que dão vida a novos olhares sobre as diversas periferias da sociedade brasileira, têm o seu poder de transformação limitado. E o papel do Festival Visões Periféricas é simplesmente difundir essas iniciativas”⁸.

Esse formato de Festival, junto aos cineclubes, tem se consolidado como o principal espaço de divulgação e de articulação política das experiências populares em audiovisual em nível nacional. Desde a primeira edição, o Visões Periféricas⁹ promove, além das exibições de vídeos, diversos debates com representantes de instituições de ensino e de ONGs, pesquisadores, gestores e jovens realizadores audiovisuais sobre questões como financiamento, distribuição, atuação política e relações institucionais. Desses debates originou-se o FEPA¹⁰, que veio afirmar “a necessidade de um

⁷ <http://www.imaginariodigital.org.br/>

⁸ Os documentos encontram-se nos anexos, no final deste trabalho.

⁹ Endereço virtual do Festival: www.visoesperifericas.org.br/

¹⁰ Página do FEPA: www.fepabrasil.org.br

reconhecimento público das produções periféricas, bem como adequações das políticas públicas para essas expressões populares” (Organização do FEPA, 2008).

O FEPA é composto por ONGs, Pontos de Cultura, Coletivos Populares e membros de movimentos sociais, que desenvolvem atividades na área de formação, produção e exibição audiovisual. Sua missão consiste em refletir sobre a atividade dessas experiências e contribuir para a criação de políticas públicas e privadas com o objetivo de ampliar o seu potencial transformador e democratizante. Seus três braços são: 1 – fomento à produção e exibição da produção popular; 2 – profissionalização e geração de renda para jovens formados em oficinas e cursos populares de audiovisual; 3 – educação audiovisual.

A primeira medida do Fórum consistiu na elaboração de uma carta aberta ao Ministério da Cultura, a Carta da Maré, com propostas sobre os temas formação, produção e difusão do audiovisual pelo Brasil. As reivindicações do documento foram as seguintes:

“1. Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções, para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de TV e noticiários. 2. Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ONGs, Oscips, coletivos, etc.) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do Brasil (regionalização da produção). Para isso, propomos um diálogo com as instituições que desenvolvem trabalhos nessa área, de modo a que se considere a importância dos processos educativos, as especificidades dos grupos/sujeitos, a continuidade e sustentabilidade das ações, os critérios de avaliação, a distribuição dos produtos, etc. 3. Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional. 4. Reivindicar contrapartidas das TVs públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual. 5. Incentivar a formação de platéias para o que é produzido pelos núcleos populares de formação audiovisual através dos cineclubes, escolas e espaços de exibição alternativos, festivais e mostras. 6. Apoiar o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), no sentido de torná-lo uma atividade itinerante, representado em diferentes eventos de audiovisual do país. Uma das propostas colocadas para apoio imediato é a criação de um site do FEPA. 7. Criar um espaço de discussão para se pensar uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, utilização do audiovisual como instrumento pedagógico etc. 8. Fomento à integração das universidades públicas, as instituições de comunicação comunitária e o poder público, de modo a estimular pesquisas e o desenvolvimento de ações, especialmente no campo da formação de comunicadores e educadores. 9. Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia. 10. Desenvolver uma política de

educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola” (FEPA, 2008).

Desde a elaboração da Carta da Maré, a rede de articulação entre os grupos que compõem o FEPA conseguiu algumas conquistas importantes para o audiovisual brasileiro e para o reconhecimento dessa produção audiovisual “de periferia”. Após a reunião de 2007, o Fórum passou a integrar o Conselho Consultivo da Secretaria de Audiovisual através de uma votação entre os conselheiros existentes desde 2003. Além disso, a SAV criou um edital público específico para as produções “egressas de projetos sociais”.

Hoje, um dos seus objetivos consiste na “inclusão de moradores de áreas periféricas na criação de conteúdos audiovisuais e no contato com novas tecnologias” (MinC, 2008). Além dessas conquistas, a organização atual do Visões Periféricas organizou a rede ibero-americana de experiências populares em audiovisual, junto a entidades e realizadores de países como a Bolívia, a Argentina e o Uruguai.

Dentre os participantes das últimas edições do Visões Periféricas, podemos citar: o coletivo Alice, prepara o gato!, que incentiva a realização de vídeos entre os pacientes do CAPS-AD Alameda (Centro de Atenção Psicossocial - Álcool e Drogas) de Niterói, numa perspectiva antimanicomial; a produtora Crioulas Vídeo, que oferece oficinas de produção audiovisual para jovens quilombolas do território Conceição das Crioulas, em Salgueiro/PE; a organização não governamental Fábrica de Imagens situada em Fortaleza/CE e que tem direcionado a formação audiovisual de jovens para o debate das questões de gênero e sexualidade; o Vídeo nas Aldeias, organização pernambucana já citada neste trabalho; o coletivo Voz da Rua de São Paulo, com ênfase na realização audiovisual de jovens moradores de periferias e integrantes do movimento hip hop; o documentarista Dalcivan Alves da Silva, membro de uma comunidade cigana que vive no interior de Goiás e, por último, o projeto Vidas Paralelas¹¹, promovido pelos Ministérios da Cultura e da Saúde em parceria com Pontos de Cultura de todo o país.

Esses são apenas alguns dos integrantes que revelam a heterogeneidade do evento, que percebe a condição de “periférico” atrelada a fatores que vão além do socioeconômico e do geográfico, sendo também culturais, identitários e políticos. Os

¹¹ Esse projeto tem como principal objetivo a promoção da saúde e segurança do trabalhador, abordadas a partir da construção simbólica, ou seja, por meio do estímulo à expressão artística e cultural, incluindo aí a realização audiovisual. Há uma expectativa, por parte dos membros desses grupos, de que, através dos vídeos realizados pelos trabalhadores, o governo tenha acesso à realidade dos mesmos, podendo atuar na melhoria da sua saúde e segurança.

organizadores do FEPA, assim como as entidades que publicizam as suas mensagens no Festival Visões Periféricas, concebem o audiovisual como arena política-cultural de busca por reconhecimento social, onde, além de exibição dos seus trabalhos audiovisuais, percebemos demandas sociais e reivindicações por direitos. Nas linhas que se seguem será realizado o registro do nosso trabalho de campo e como ocorreu o contato com alguns dos realizadores e participantes do Festival.

2.3.1 Sobre o trabalho de campo e a construção do *corpus* da pesquisa

Após realizada a pesquisa bibliográfica, iniciamos o nosso trabalho de campo em julho de 2009, participando da terceira edição do Visões Periféricas. Como já foi dito, a Internet foi o primeiro espaço explorado para a investigação do campo da pesquisa, onde foi coletada também parte dos documentos utilizados. Durante o Festival, participamos das mostras de vídeos, além das mesas redondas que ocorreram no *Seminário Deseducando o olhar*, também promovido pela entidade Imaginário Digital e pelo FEPA.

Nesse momento, ainda estávamos definindo os objetivos e a metodologia a ser adotada, mas a nossa participação foi bastante importante porque a partir dela foi possível conhecer as produções, o perfil dos realizadores e o público, além de ter sido o principal canal de comunicação para as entrevistas que seriam realizadas. Devido à ausência de um roteiro de entrevista definido, foram realizadas apenas conversas informais. Além destas, registramos as mesas-redondas e debates realizados durante a semana do *Seminário Deseducando o Olhar*.

Com a primeira ida ao Visões Periféricas, foi estabelecida a comunicação, através da Internet, com alguns dos participantes que iriam se tornar nossos informantes. Através destes, foi possível conhecer melhor o universo das experiências populares em audiovisual e sua atuação no grupo e na comunidade a qual pertencem.

Também passamos a frequentar mais os eventos organizados tanto pelos grupos atuantes na região metropolitana do Recife, em sua maioria Pontos de Cultura, quanto por órgãos públicos, tais como o Ministério da Cultura e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe). Esses eventos consistiram em fóruns, encontros, exibição de vídeos em cineclubes, seguido de debate etc. Essa atuação foi

importante porque possibilitou que nós conhecêssemos outras realidades, para além do Festival analisado.

A segunda participação no Festival Visões Periféricas, por sua vez, ocorreu no ano de 2010. Nesse momento, já havíamos definido parte considerável das questões que inquietavam a pesquisa. Com roteiro em mãos, foram realizadas 05 entrevistas, além da catalogação das mostras e seleção de parte dos vídeos que seriam utilizados nas análises. Também registramos os debates que ocorreram nesta edição, desta vez mais dispersos.

O registro desses eventos foi feito através de diários de campo, fotografia e gravação de áudio. É necessário deixar claro que na maior parte das observações realizadas, os grupos e sujeitos da pesquisa estavam informados acerca da minha presença enquanto pesquisadora, embora em algumas ocasiões isso não fosse possível, devido à proporção do evento e à quantidade de participantes.

Importante lembrar que na pesquisa social o observador é parte do contexto sob observação, ao mesmo tempo modificando e sendo modificado por este contexto. De acordo com Lakatos (1996), a construção dos dados via observação e participação ajuda o pesquisador a “identificar e obter provas a respeito de objetivos sobre os quais os indivíduos não têm consciência, mas que orientam seu comportamento” (LAKATOS, 1996, p.79). A técnica de observação utilizada nesta pesquisa possuiu um caráter mais assistemático, onde procuramos recolher e registrar as interações e os acontecimentos sem um maior planejamento ou controle rigorosos.

Sobre a inserção do/a pesquisador/a no campo, Alberto Mellucci sugere que a relação pesquisador/a – pesquisado/a deve ser submetida a uma constante negociação entre as partes. Segundo o autor, isso implica “numa capacidade de metacomunicação entre observador e observado que deve privilegiar, na compreensão das novas formas de ação e movimentos sociais, muito mais o processo, isto é, captar a ação no seu fazer-se e não apenas nos conteúdos sedimentados por essas ações” (MELLUCCI, 2001, p. 163-164, 170).

Porém, essa relação não pode ser confundida com uma “postura missionária” por parte do/a pesquisador/a, ou seja, o recurso a um “deus ex machina”, que “traz do exterior ao pesquisado/a aquele excedente de consciência e de sentido que este não possui”, porque nós, enquanto cientistas sociais, “não temos o privilégio de orientar os destinos da sociedade como conselheiros do príncipe ou da ideologia do protesto” (MELLUCI, 2001, p. 152, 164-165).

Chamando a atenção para as novas “entradas cognitivas” que o pesquisador social leva para o campo pesquisado e o controle das competências e das informações relativas a esse campo pelos seus membros, Melucci reforça o argumento de que a relação entre ambas as partes só pode ser contratual, abrindo, assim, a possibilidade de uma ética e de uma política do trabalho de conhecimento (MELLUCCI, 2001). E foi sob essa orientação metodológica que procuramos realizar o trabalho de campo.

Ao mesmo tempo, é importante sublinhar que para os Estudos pós-coloniais, o/a pesquisador/a social precisa estar consciente do seu papel intermediário, ou como diria Homi Bhabha, do seu papel de “tradutor/a”. Isso porque ao representar o “Outro”, devemos não apenas dar a devida atenção à cultura para sobre a qual escrevemos, mas também para a qual escrevemos. Levando em consideração essas reflexões, procuramos organizar o trabalho escrito do modo mais dialógico possível, para que a sua leitura não fique restrita à academia.

Após a nossa participação no Visões Periféricas nos anos de 2009 e 2010, continuamos mantendo o contato com participantes do evento, através da Internet. Foram observadas também redes sociais, sites e blogs das entidades que mais nos interessavam. A partir desses meios, foi possível identificar como alguns informantes da pesquisa se percebem e se articulam através da Internet. Além disso, com a ajuda desse recurso, nos mantivemos informados sobre os conteúdos/vídeos produzidos e os eventos organizados pelas entidades.

A partir do programa Skype foi possível realizar mais 06 entrevistas com informantes que já havíamos estabelecido contato em 2010, mas que devido aos compromissos e à dinâmica do Festival, não tinha sido possível efetivar a entrevista presencialmente. A utilização dessa ferramenta não comprometeu a realização das entrevistas. Como já havia um contato prévio entre pesquisadora e pesquisados, estes se mostraram bastante à vontade e dispostos a contribuir para a construção do trabalho.

Conforme Minayo (2000):

“O que torna a entrevista instrumento privilegiado de coleta de informações para as Ciências Sociais é a possibilidade da fala ser reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores, normas e símbolos (sendo ela mesma um deles) e ao mesmo tempo ter a magia de transmitir através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, em condições históricas, socioeconômicas e culturais específicas” (MINAYO, 2000, p. 109).

De acordo com a tipologia apresentada por Bauer & Gaskell (2002), foram utilizadas entrevistas qualitativas (semiestruturadas, individuais e em profundidade)¹². Como afirmamos, o roteiro das entrevistas foi elaborado após a pesquisa bibliográfica e os registros realizados no festival de 2009. Esses procedimentos nos indicaram os temas a serem investigados e quais eventos discursivos deveriam ser privilegiados nas falas dos informantes.

As categorias foram definidas a partir dos elementos que se apresentaram como mais recorrentes nas falas registradas e arquivadas para posterior análise. Em suma, os núcleos de sentido foram delimitados pela recorrência da significação dos temas abordados. Dito isto, foram estas as categorias construídas junto aos informantes: periferia, juventude, diversidade cultural e participação/protagonismo. Todos esses temas são mobilizados na articulação do discurso de reinvenção da periferia, engendrado por diferentes posições de sujeito.

A partir de agora, faremos uma breve apresentação de nossos informantes, tratando dos aspectos gerais da sua atuação como aluno/a, ex-aluno/a, realizador/a ou idealizador/a de grupos de formação audiovisual. Devido ao desconforto de alguns informantes em ter as suas identidades expostas num trabalho acadêmico, decidimos utilizar nomes fictícios. No entanto, as informações que se seguem podem ajudar os leitores a se inserirem e visualizarem melhor o campo pesquisado.

Os entrevistados

- Nelson Antunes, 38 anos. Cineasta e mestrando em Comunicação Social na Universidade Federal Fluminense. Idealizador e coordenador geral do Festival Audiovisual Visões Periféricas. Atuou como educador no Observatório de Favelas do RJ. Organizador do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual e fundador, junto com Olga Itzel, da Associação Imaginário Digital.
- Olga Itzel, 39 anos. Jornalista e especialista em Jornalismo online. Atualmente é Coordenadora executiva do Festival Audiovisual Visões Periféricas e Coordenadora de projetos na Associação Imaginário Digital. Assim como

¹² O roteiro de entrevistas encontra-se nos anexos, no final deste trabalho.

Nelson Antunes, foi educadora no Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, que deu origem ao Observatório de favelas do RJ. Também foi Assessora em comunicação na instituição Paulo Freire de São Paulo.

- Daniel Machado, 27 anos. Formado em Publicidade e propaganda, Warllem é realizador audiovisual e diretor de um dos curta-documentários analisados. Foi um dos colaboradores do Projeto Nós na Tela, vinculado ao CEPAC - Centro de Estudos, Pesquisas e Ação Cidadã. Atualmente ele oferece cursos de formação audiovisual em São Gonçalo no RJ.
- Clariane Santos, 22 anos. Ex-aluna das oficinas Kinoforum¹³ de realização audiovisual da cidade de São Paulo. Trabalhou como roteirista e edição em curta-documentários. Atualmente Clariane faz faculdade de Gestão da Comunicação em Mídias digitais e trabalha na própria faculdade.
- Nathalia Alves, 21 anos. Também é ex-aluna das oficinas Kinoforum de realização audiovisual da cidade de São Paulo. Trabalhou como assistente de produção, produção e direção de arte em curtas (documentários e ficção). Atualmente mora em Belo Horizonte e é formadora nas oficinas de vídeo do Coletivo *A voz da rua*.
- Marcio Arruda, 30 anos. Cinegrafista da produtora Crioulas Vídeo. Marcio é quilombola e educador em cursos de formação audiovisual na sua comunidade, em Conceição das Crioulas, Pernambuco. Além de atuar na área do audiovisual, Marcio é liderança quilombola e participa de conferências e encontros em todo o país.
- Silvia Ribeiro, 43 anos. Cineasta. Ex-coordenadora da Associação cultural Cinema Nosso, localizado na Lapa no Rio de Janeiro. Silvia também coordenou a oficina de vídeo voltada para jovens, que resultou em curta-documentários analisados neste trabalho.

¹³ Essas oficinas são realizadas pela prestigiada Associação Cultural Kinoforum, entidade sem fins lucrativos, que também desenvolve atividades e projetos na área do audiovisual brasileiro.

- Alisson Santana, 22 anos. Ex-aluno da Associação cultural Cinema Nosso, situada na cidade do Rio de Janeiro. Participou como assistente de produção na realização do curta *Lapa de rua*. Atualmente, além de atuar como produtor, Alisson é integrante do Coletivo *Alice prepara o gato!*, situado em Niterói.
- Valkíria Goés, 24 anos. Ex-aluna das oficinas de vídeo da ONG *Fábrica de Imagens*, atuante na cidade de Fortaleza-Ceará. À época da nossa entrevista, Valkíria já trabalhava no setor do audiovisual como formadora e ainda hoje ela é atuante da causa feminista em Fortaleza.
- Tamires Aleixo, 21 anos. Ex-aluna do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM. Hoje é colaboradora educacional na Escola Popular de Comunicação Crítica do Observatório de favelas. É poeta, roteirista e colaboradora do curso de Publicidade afirmativa da ESPOCC.
- Júlio Cesar, 17 anos. Aluno da Associação Imaginário Digital. À época da nossa entrevista, Júlio era estudante do Ensino Médio da Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro e estava participando da Oficina de Vídeo Remix¹⁴, ministrada no Festival, na edição de 2010.

Além das entrevistas, foi realizado o registro de falas dos participantes do Festival na ocasião do *Seminário Deseducando o olhar*, ocorrido em julho de 2009, e nas mesas redondas ministradas na edição de 2010. Foram elas: “Novas tecnologias, outras periferias”; “Eu sou de todo mundo e todo mundo é meu também: o audiovisual que nasce da mistura” e “Produção, difusão e educação audiovisual na América Latina – casos, caminhos e parcerias”.

O recurso à Internet, por sua vez, além de tornar o nosso contato com os informantes mais duradouro, contribuiu para que tivéssemos acesso aos documentos produzidos pelos participantes do *Visões Periféricas*. São atas de reuniões, artigos

¹⁴ Através de pesquisas online, o objetivo da oficina foi incentivar os alunos a desenvolverem a técnica da remixagem, a partir de repertórios próprios, através de softwares de VJ e de edição de vídeo, que resultaram numa projeção ao vivo, no final da oficina.

publicados, editais públicos, relatórios de prestação de contas, portfólios, vídeos e manifestos divulgados. A partir desses documentos adicionais foi possível entrar em contato com outras falas, projetos e reivindicações de informantes que, em alguns casos, aparecem como coadjuvantes nos eventos públicos, mas que revelam uma riqueza discursiva expressiva.

De acordo com Antônio Carlos Gil (1999), é comum a pesquisa documental ser confundida com a pesquisa bibliográfica. Mas a diferença primordial entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto na pesquisa bibliográfica utilizamos a contribuição de vários autores, a partir de livros, teses e outros trabalhos acadêmicos, na pesquisa documental é utilizado aquele material que não passou necessariamente por um tratamento analítico ou que pode ser reelaborado de acordo com os objetivos da pesquisa (GIL, 1999).

O mérito da pesquisa documental, segundo Gil (1999), está na organização das informações que se encontram dispersas, servindo de consulta para estudos futuros. É importante enfatizar que o levantamento documental realizado ao longo deste trabalho envolve tanto documentos primários, quanto secundários, e suas fontes encontram-se todas descritas nas referências bibliográficas e nos anexos.

Outra fonte documental utilizada na construção do corpus da pesquisa refere-se ao próprio material audiovisual exibido no Visões Periféricas, entre os anos de 2009 e 2011. O Festival é composto por uma variedade de mostras competitivas e não competitivas. Dentre elas, podemos citar: Visorama, Fronteiras Imaginárias, Lugar incomum e Periferia animada¹⁵.

Tendo em vista os trabalhos já realizados sobre as experiências populares em audiovisual¹⁶, em que alguns deles preservam o enfoque no formato ficção, preferimos selecionar os curta-documentários, devido à riqueza das falas identificadas nesse material. As entrevistas editadas nos curta-documentários são ricas em significação e merecem um tratamento analítico, assim como as demais falas registradas por nós no trabalho de campo. A partir desses vídeos, serão analisados os sentidos e discursos construídos sobre algumas das diferenças representadas no festival entre 2009 e 2011.

¹⁵ Para conhecer a proposta de cada uma delas, ver: www.visoesperifericas.org.br

¹⁶ Destacam-se as pesquisas realizadas por Daniela Zanetti, *O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social* (UFBA); Ester Fér, *O Audiovisual na rede dos Pontos de Cultura da Grande São Paulo* (Faculdade Cásper Líbero) e Moira Toledo, *Educação audiovisual popular no Brasil 1990-2009* (USP).

Em suma, as análises contidas neste trabalho levam em consideração dois níveis distintos de articulação discursiva: o discurso produzido pelos organizadores do festival e pelos realizadores participantes, no momento de realização das entrevistas, debates e em documentos pesquisados, e o discurso construído nos curta-documentários, exibidos no festival entre 2009 e 2011.

Compreendendo as narrativas audiovisuais como discursos abundantes de sentido, temos em vista a distinção feita por Roland Barthes (1992) entre as abordagens “legível” e a “escrevível”. A primeira delas supõe uma supremacia autoral e uma suposta passividade do leitor, transformando o autor em um deus e o crítico numa espécie de sacerdote responsável por decifrar o “texto”. A abordagem escrevível, por outro lado, postula um leitor/espectador ativo, sensível às contradições e à heterogeneidade, consciente do trabalho da narrativa. Nesse sentido, percebe o leitor não como um mero consumidor, mas como um produtor, trazendo a primeiro plano o processo de sua própria construção e promovendo, por sua vez, o jogo infinito da significação (BARTHES, 1992).

Sob essa perspectiva, embora os documentários analisados se utilizem obviamente das estratégias do realismo e, muitas vezes, do formato do vídeo reportagem, eles não podem ser entendidos como tentativas de imitação da realidade. Eles são artefatos, ou seja, construtos encenados por contradições e disputas de sentido. Como apontado por Bill Nichols, o documentário agrega os discursos da lei, família, educação, economia, política, entre outros, à sua construção da realidade social (NICHOLS, 1991, p. 10).

Em conformidade com essas considerações, os discursos audiovisuais selecionados no processo de mapeamento da pesquisa são tratados como narrativas em aberto, construtos interdiscursivos, uma vez que todo discurso tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos e que mantem relações de delimitação recíproca uns com os outros (MAINGUENEAU, 2004).

Curta-documentários analisados:

- ***Iraque – Terra da Esperança***¹⁷. Ano: 2008. 12’ min. Sinopse: Um bairro cheio de esperanças e com fama de campo de batalha. As contradições de uma

¹⁷ Disponível em: <http://www.kinoioikos.com/acervo/video/25073/#>

comunidade marcada pelo descaso e pelo preconceito. Direção: Associação Artística Saudáveis Subversivos (AL). Foi exibido no Visões Periféricas em 2009 na Mostra Lugar Incomum.

- ***Curta saraus***¹⁸. Ano 2010. 15' min. Sinopse: Um panorama dos saraus realizados nas periferias de São Paulo, propondo uma discussão com os artistas locais sobre a cultura e transformação social por meio da arte. Direção: David Alves da Silva (SP). Foi exibido no Visões Periféricas em 2011 na Mostra Visorama.
- ***Do Morro?***¹⁹ Ano 2010. 20' min. Sinopse: “Do Morro?” é um documentário sobre o mais recente fenômeno da música pernambucana, o cantor João do Morro. O filme mostra a trajetória do músico, discutindo as polêmicas em que se envolveu, os mecanismos contemporâneos de divulgação da cultura e o rompimento das fronteiras geográficas e sociais pelos músicos da periferia. Direção: Mykaela Plotkin e Rafael Montenegro (PE). Foi exibido no visões Periféricas em 2010 na Mostra Fronteiras Imaginárias.
- ***Arte na rua Keller***.²⁰ Ano 2008. 05' min. Sinopse: O que é a arte? O que é o belo? Uma reflexão sobre o tema ao comparar uma instalação de materiais recicláveis com importantes movimentos artísticos. Direção: Associação Cultural Kinoforum (SP). Exibido no Visões Periféricas em 2009 na Mostra Visorama.
- ***Lapa de rua***²¹. Ano 2009. 06' min. Sinopse: Documentário entra na vida de Dona Elenice Quedas, moradora de rua dos arcos da lapa, no centro do Rio de Janeiro. Direção: Cinema Nosso (RJ). Exibido no Visões Periféricas em 2009 na Mostra Visorama.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI>

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INAV8AikXPI>

²⁰ Disponível em: <http://www.kinoikos.com/acervo/video/20976/>

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nTQLZt51nPc>

- ***Qual centro?***²² Ano 2010. 15' min. O filme debate o projeto de revitalização da região central de São Paulo, mostrando os moradores de uma ocupação num posto de gasolina e sua luta pelo direito à moradia. Direção: Nossa Tela (SP). Exibido no Visões Periféricas em 2011 na Mostra Fronteiras imaginárias.
- ***Nossa história nossa gente – o outro lado da transposição.***²³ Ano: 2009. 07' min. Sinopse: Os adolescentes das Comunidades Quilombolas de Contendas e Tamboril (Salgueiro-PE) decidiram entrevistar os mais velhos. E fizeram um registro poético do encontro com o universo, ainda por descobrir, da história e dos costumes da sua própria comunidade. Direção: Quilombo de Contendas Vídeo (PE). Exibido no Visões Periféricas em 2010 na Mostra Visorama.
- ***Entre***²⁴. Ano 2010. 09' min. Sinopse: Uma equipe entra no armário de garotas lésbicas mergulhando no seu universo e debatendo temas como família, casamento e preconceito. Direção: Carlos Côrtes (SP). Exibido no Visões Periféricas em 2011 na Mostra Visorama.
- ***Quenda.***²⁵ Ano: 2010. 15' min. Sinopse: Três jovens gays cariocas: Giul, Caio e Daniel mostram suas baladas preferidas e contam como enfrentam, em casa e na rua, o preconceito cotidiano contra a sua sexualidade. O filme passeia pelas festas de Copacabana até a noite de Madureira, passando pela Parada do Orgulho de Niterói, onde os três meninos, cada um no seu estilo, contam como a família descobriu sobre sua sexualidade, como é a vida entre os amigos e nas suas comunidades. Direção: Alexandre Bortolini e Warllem Machado (RJ). Exibido no Visões Periféricas em 2011 na Mostra Fronteiras Imaginárias.
- ***Moderna idade.***²⁶ Ano: 2009. 09' min. Sinopse: Senhores e senhoras com juventude acumulada estão conectados virtualmente, mostrando sempre que é tempo de aprender, conhecer e adaptar-se às novas tecnologias. Direção:

²² Disponível em: <http://www.kinoioikos.com/acervo/video/28081/>

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBi6PjDUfLs>

²⁴ Disponível em: <http://www.kinoioikos.com/acervo/video/15670/#>

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Or3HcClmrw>

²⁶ Disponível em: <http://www.kinoioikos.com/acervo/video/25161/>

Marcelo Carvalho Marques (SP). Exibido no Visões Periféricas em 2010 na Mostra Miradas.

- *Aloha*.²⁷ Ano. Ano: 2011. 15' min. Sinopse: Do mar, a inspiração para a vida. Das ondas, o impulso para o prazer. De como os avanços tecnológicos acabaram com as barreiras entre surfistas com necessidades especiais e sua paixão pelas ondas. Direção: Paula Luana Maia e Nildo Ferreira (SP). Exibido no Visões Periféricas em 2011 na Mostra Visorama.

No total, selecionamos 11 vídeos no formato curta-documentário, exibidos entre 2009 e 2011 em diferentes mostras. Não se trata de analisar a dimensão estética dessas produções. Tal exercício tem sido realizado já há alguns anos por outros pesquisadores. O enfoque, aqui, reside nas constelações de sentido e de discurso presentes nas falas dos entrevistados, nos seus depoimentos.

É importante destacar que devido ao grau de detalhamento e de discursos identificados, sobretudo nos vídeos selecionados, nos inspiramos em trabalhos que se concentram em fragmentos sinedóquicos do registro audiovisual. São cenas ou sequências de imagens, sons e textos abordados como constelações de sentido.

Com o intuito de analisar o papel dado à juventude no projeto de reinvenção da periferia, encabeçado pelos atores sociais aqui analisados, bem como o local do poder público nesses novos discursos, partiremos de uma abordagem genealógica, identificando os discursos institucionais produzidos ao longo dos anos sobre os temas abordados. Após pontuá-los, daremos continuidade à análise sob a orientação metodológica da Teoria do Discurso, fundamentada nas lógicas social, política e fantasmática, como mencionado anteriormente.

²⁷ Disponível em: <http://www.kinoikos.com/acervo/video/33823/#>

Capítulo III

3. Primeira formação discursiva: Estado, cultura e o tema da juventude no Brasil

Nos últimos anos, o aquecido investimento estatal no setor da cultura fez com que pesquisadores, de divergentes orientações teóricas, se voltassem para a análise das relações entre Estado e sociedade civil, que essas políticas públicas de cultura têm ensaiado. A atual conjuntura justifica a quantidade de trabalhos apresentados em congressos sobre a gestão pública de cultura, em suas diferentes variações. Por ora, a nossa intenção consiste em realizar um mapeamento das relações entre Estado, cultura e sociedade civil no Brasil, na sua dimensão particularmente histórica.

Em linhas gerais, as políticas públicas destinadas à cultura abarcam desde a preservação de monumentos históricos até o fomento da cinematografia, passando por diversas linguagens artísticas como as artes plásticas, o teatro e a música. E como afirma Enrique Saravia (2001), as ações públicas destinadas à cultura estão sujeitas a disputas políticas e orientações ideológicas, muitas vezes explícitas, tais como: a antiga discussão sobre cultura erudita, cultura popular e cultura de massas, a dicotomia entre o nacional e o cosmopolita e o papel das indústrias culturais na difusão dos bens simbólicos. Esses são alguns dos temas que integram o conjunto de problemas a partir de cujas respostas serão feitos os investimentos e alocados os recursos (SARAVIA, 2001).

De acordo com a literatura dedicada ao tema, haveria quatro momentos expressivos para a construção das políticas culturais no âmbito federal: as políticas do Estado Novo; da ditadura militar, especialmente entre 1968 e 1975; o período que marca a construção do MinC em 1985 e sua dissolução no Governo Collor; e, por fim, a gestão de Gilberto Gil / Governo Lula. Seguindo a sugestão da bibliografia pesquisada, essa guiará basicamente a organização do terceiro capítulo, onde serão privilegiadas as relações mantidas entre Estado, setor cultural e sociedade civil ao longo dessas décadas.

Trata-se de um levantamento razoavelmente extenso, mas de extrema importância para compreendermos os ciclos de renovação e/ou reprodução das políticas públicas destinadas à cultura e ao audiovisual no país. Muitos são os setores da cultura e

linguagens artísticas financiadas por recursos estatais ao longo desses anos. Porém, devido aos objetivos da pesquisa, os recortes históricos aqui propostos enfatizarão, sobretudo, o setor das comunicações e do audiovisual.

3.1 O surgimento de um inimigo interno

Na Primeira República, inúmeros conflitos emergem dos esforços do Estado brasileiro em “civilizar” e “disciplinar” as manifestações culturais oriundas das camadas populares. Conforme Durval Muniz de Albuquerque, episódios como o de Canudos, a Revolta da Vacina, a repressão à capoeiragem e a Revolta da Chibata, mostram a incompreensão existente num país segmentado entre uma elite com identidade europeizada e uma população majoritariamente mestiça, muitas vezes em aberto conflito com o que se entendia por civilização (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 67).

Concomitantemente, a colaboração da medicina social e das teorias eugênicas conduzia o processo de modernização das cidades, que teve como base ideológica o discurso da higienização, famoso por promover a categorização dos comportamentos interpretados como “normais” ou “patológicos”. Assim, eram reformuladas incessantemente as possíveis “causas” da corrupção física e moral da população pobre e mestiça.²⁸

No final do século XIX e início do século XX eram recorrentes, portanto, as perseguições aos mocambos, cortiços e terreiros. Esses espaços foram estigmatizados pelo Estado e pela imprensa, que frequentemente os tratavam como abrigo das “classes perigosas”, compostas por “ladrões, prostitutas, malandros, desertores do exército, ambulantes, trapeiros, serventes de repartições públicas, pivetes e capoeiras” (CARVALHO, 2004, p. 18).

Com o projeto de modernização urbana de inspiração haussmanniana, ocorrida em grandes cidades do mundo a partir do século XIX, o espaço público e urbano

²⁸ Sobre as políticas higienistas que estiveram na base do processo “civilizatório” brasileiro ver COSTA, Jurandir Freire (1999), *Ordem médica e norma familiar*, Rio de Janeiro, Editor Graal; CARVALHO, Murilo (1990) *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*, Belo Horizonte, Editora UFMG, (2004) e *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.

assistirá ao reforço do cerceamento do convívio entre as diferenças, paradoxalmente, num contexto de expansão de ideais republicanos como igualdade e liberdade.

O modelo de reforma urbana projetada por Georges-Eugène Haussmann para a cidade de Paris, entre 1852 e 1870, serviu de modelo e inspiração para o ideal de modernização do espaço urbano no ocidente. Essa “haussmanização” não consistiu apenas em um projeto de embelezamento das cidades. Havia uma operação política, que defendia interesses de cunho estritamente militares.

Com isso, é produzido um urbanismo totalmente racionalista, cujo foco principal era a melhoria da circulação, o acesso rápido a toda a cidade como visão estratégica. Na França, tal projeto de urbanização envolvia também a questão da insalubridade, eliminando os bairros considerados degradados. As antigas ruas estreitas passaram a ser cortadas por grandes eixos, transformadas em largas avenidas, que não só dificultavam a construção das barricadas operárias, como contribuíam para as ações de cavalaria de Luís Bonaparte.

No Brasil do século XIX, concomitante às intervenções urbanas inspiradas no modelo de Haussmann, vislumbramos o início de construção social das favelas e periferias urbanas e a emergência de uma concepção de cidade como espaço partido, potencialmente excludente e abundante em fronteiras físicas e simbólicas.

Os primeiros registros e discursos que contribuíram para a construção social das favelas, por exemplo, foram elaborados sob o ponto de vista de jornalistas e médicos, cujo ideal de conhecimento estava permeado pela intervenção da medicina social. Esta, por sua vez, estava associada ao projeto de modernização brasileira, idealizada pelos republicanos positivistas e teóricos do branqueamento. O seu ideal de modernidade buscava transformar a capital brasileira da época em uma cidade europeizada.

Tal movimento já estava em curso desde a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, que contribuiu para uma incipiente urbanização, seguida da abertura de universidades e de uma série de transformações nos hábitos da população local, relatadas por autores como Gilberto Freyre e Jurandir Freire Costa (1999).

Jurandir Freire Costa (1999) afirma que uma mudança nas estruturas de sociabilidade ocorreu devido ao processo de higienização (1999), direcionada à instituição familiar, cujo objetivo seria oferecer cidadãos individualizados e capacitados para exercer atividades burocráticas demandadas pela formação de um aparato estatal.

Em *Ordem médica e norma familiar*, Costa (1999) discute o processo de normatização médica do comportamento privado no Brasil e sua importância na

formação de um Estado moderno. A partir da contribuição de Michael Foucault sobre o poder disciplinar no desenvolvimento das sociedades modernas, Jurandir Freire Costa afirma que a medicina social possuiu um papel fundamental na normatização das condutas, dos sentimentos e da moral dos brasileiros, antes regida e reconduzida pela igreja católica, pela tradição e pelo *pater familias*.

Esses fatores inviabilizavam o desenvolvimento da individuação e de um modo de vida burguês, necessário à construção do Estado moderno brasileiro. O objetivo higiênico de recondução dos indivíduos à tutela do Estado, portanto, redefiniu as formas de convivência íntima, assinalando, a cada um dos membros da família, novos papéis e novas funções.

Estimulando a competição interna entre eles, “freando aqui e ali os excessos individuais, dando novas significações aos vínculos entre homens, mulheres, adultos e crianças, a medicina higiênica formulou, enfim, uma ética compatível com a sobrevivência econômica e a solidez do núcleo familiar burguês” (COSTA, 1999, p. 110). A regulação médica disciplinar, nesse sentido, assumia a forma de uma militância moral, onde os indivíduos, gradativamente, começaram a agir como fiscais de higiene.

Os higienistas, ao disciplinar o físico, o intelecto, a moral, a sexualidade e a organização do espaço público e urbano, visavam multiplicar os indivíduos brancos politicamente aptos à ideologia nacionalista e à consolidação de uma classe dirigente sólida, respeitosa das leis, costumes e convenções (COSTA, 1999).

Nessa sociedade disciplinar, as elites passam a se preocupar, não somente com as infrações cometidas pelo sujeito, mas também com aquelas que poderão vir a acontecer. Assim, o controle não se fará apenas em cima do que se é, do que se fez, mas principalmente sobre o que se poderá vir a ser, do que se poderá vir a fazer, ou seja, sobre as virtualidades.

Aos poucos, a “degradação moral” será comumente associada à pobreza e percebida como uma epidemia que se deve evitar. Não é à toa que no Brasil o discurso da eugenia se entrelace com o higienista. Para erigir uma Nação, os higienistas afirmavam que toda a sociedade deveria participar dessa “cruzada saneadora e civilizatória” contra o mal que se encontra no seio da pobreza.

A reforma do prefeito Pereira Passos, por volta de 1902 e 1906, no Rio de Janeiro, tornou-se um modelo da política higienista conduzida pelas recomendações da medicina social, na tentativa de deter os problemas urbanos. A respectiva reforma tinha

como uma das suas principais atribuições a destruição de todos os cortiços, já que estes eram representados como abrigo e fonte de “corrupção moral”.

A reforma ficou conhecida como movimento “bota a baixo”, desencadeando, paralelamente, a ocupação ilegal dos morros. Como afirma José Murilo de Carvalho (2004) a respeito do início desse processo, a prevenção republicana contra pobres e negros manifestou-se na perseguição movida por Sampaio Ferraz contra os capoeiras, na luta contra os bicheiros, na destruição, pelo prefeito florianista Barata Ribeiro, do mais famoso cortiço do Rio, a Cabeça de Porco, em 1892. Isso porque, para as elites, cortiços e favelas impediam o movimento de haussmanização e de higienização das cidades.

Conforme o autor, não seria exagerado supor que a reação popular a certas medidas da administração republicana, mesmo que teoricamente benéficas, como a vacina obrigatória, tenha sido em parte alicerçada na antipatia popular pelo novo regime. Mais ou menos à época da Revolta da vacina obrigatória, João do Rio verificou, ao visitar a Casa de Detenção, que “com raríssimas exceções, todos os presos são radicalmente monarquistas”. “Essa extraordinária revelação confirma o abismo existente entre os pobres e a República e abre fecundas pistas de investigação sobre um mundo de valores e ideias radicalmente distintas do mundo das elites e do mundo dos setores intermediários” (CARVALHO, 2004, p. 31).

. É nesse contexto que surgem as favelas e com elas a estigmatização dos seus moradores. Com a contribuição dos textos jornalísticos, da medicina social e do poder público, estará atribuído à favela o lugar do Outro, ou seja, de um estrangeiro inconveniente, de um inimigo que deve ser combatido. A identidade do morador ou moradora de favela, principalmente entre a população jovem, ainda hoje não conseguiu desvencilhar-se de uma imagem negativa, cheia de estereótipos e que tem permeado a forma pela qual a maioria dos brasileiros concebe a pobreza: associada ao vício, à periculosidade, à sujeira e à preguiça. Os pobres, nesse sentido, carregam ainda os estigmas da escravidão (ALVITO e ZALUAR, 1998; VALLADARES, 2000).

Na esteira desses registros, como pensar a relação entre o projeto de Estado-nação brasileiro, pretensamente homogeneizador, higienizador e totalizante, e a irrupção desse “inimigo interno”, num contexto em que a cidade reforça o seu potencial excludente? A proliferação das favelas, embora tenha agregado parcela significativa da sociedade brasileira, tornou-se um estrangeiro em seu próprio país, pondo em risco a

“totalidade” e a “ordem” imaginadas pelo Estado. Os registros dos meios de comunicação da época nos ajudarão a compreender esse processo.

Em 1900, o *Jornal do Brasil* denunciava estar o morro "infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias". Como nos mostram Valladares (2000), em uma das matérias publicadas na revista *O Malho* em 1908, Oswaldo Cruz ostenta uma braçadeira com o símbolo da saúde no braço esquerdo e expulsa a população do morro da Favella com um pente onde se lê "Delegacia de Hygiene".

Outra caricatura publicada no mesmo período no *Jornal do Brasil* é acompanhada por um texto que informa "As três autoridades vão trabalhar de comum acordo, para melhoria das condições hygienicas dos referidos morros, expurgando-os ao mesmo tempo das maltas de desocupados que ali existem nos referidos casebres" (VALLADARES, 2000). Um dos discursos do rotariano Mattos Pimenta, datado de meados da década de 1920, é bastante expressivo, nesse sentido:

“Desprovidas de qualquer espécie de policiamento, construídas livremente de latas e frangalhos em terrenos gratuitos do Patrimônio Nacional, libertadas de todos os impostos, alheias a toda acção fiscal, são excellente estímulo à indolência, attraente chamariz de vagabundos, reducto de capoeiras, valhacoito de larapios que levam a insegurança e a intranquilidade aos quatro cantos da cidade pela multiplicação dos assaltos e dos furtos”. (MATTOS PIMENTA, Apud, VALLADARES, 2000).

Em linhas gerais, podemos afirmar que a construção social das favelas em cidades como o Rio de Janeiro é resultado de uma articulação discursiva, protagonizada por diferentes tipos de profissionais: médicos, jornalistas e engenheiros, que as representou como um estranho, “um mundo diferente que emergia na contramão da ordem” (VALLADARES, 2000). Trata-se da emergência de um estereótipo, que ainda hoje traz consequências sociais significativas para a vida das pessoas que moram em favelas e periferias urbanas.

Conforme Homi Bhabha, o processo de ambivalência é central para a construção do estereótipo. Para o autor, os estereótipos possuem duas funções: a produção de fobia e de fetiche. No discurso colonial que ainda persiste, o estereótipo acede às fantasias mais selvagens do colonizador. Quer dizer, esse Outro estereotipado revela algo da “fantasia” enquanto desejo e defesa:

“O fetiche ou o estereotipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa

da mesma. Esse conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isto porque a cena do feticismo é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão” (p.116-117).

"Medo e fascinação", "desejo e defesa", eis os sentimentos que norteiam a categoria de "estranho" na teoria psicanalítica freudiana e que Homi Bhabha retoma para desenvolver uma compreensão alternativa sobre o estereótipo. O estranho em Freud consiste em algo que estava obscuro e veio à luz – o “recalcado” – aquele que é íntimo e que nós negamos. O estranho vem a ser “aquilo que retorna sempre, mas que é ao mesmo tempo esquecido” (FREUD, 1986).

Haveria, nesse sentido, ligações entre saber e fantasia, poder e prazer, medo e fascinação que embasa os estereótipos inscritos no discurso colonial. Não seria arriscado dizer que tais ligações estiveram presentes na constituição do discurso sanitarista frente à proliferação desse agente que deve ser permanentemente controlado: o “favelado”, um indivíduo não-civilizado, que estaria mais próximo do arquétipo do “selvagem”, assim como foi imaginado o negro colonizado.

Os trabalhos de autoras como Irene Rizzini (1997), Alba Zaluar (1998) e Marcia Liunghi (2008), nos ajudam a perceber como o jovem pobre, incessante alvo de estereotipia, emerge como questão social e de competência administrativa do Estado, a partir do final do século XIX, junto com a família, a higiene e a moralização dos costumes.

De acordo com Rizzini (1997) e Liunghi (2008), há registros de que por volta de 1836 já havia projetos da polícia da corte contra a vadiagem. Com a Lei do Ventre livre, os filhos de escravos passaram a ser preocupação das autoridades. Alguns afirmavam, por exemplo, que o nascimento de filhos de escravas livres resultaria numa geração sem pais e sem ordem.

Essas autoras nos mostram como, através de duas frentes, isto é, do saber médico e da ação do Estado, as famílias pobres foram insistentemente representadas como desorganizadas, desestruturadas e incapazes de educar os seus filhos adequadamente. Fruto de investidas ideológicas, haveria, desse modo, uma verdadeira culpabilização das famílias pobres, reproduzida posteriormente tanto pelo conhecimento acadêmico, quanto pelo aparato técnico e burocrático do Estado.

Entre os “pobres dignos”, era preciso o fortalecimento da moralização e da higiene, pois pertencem a uma classe “mais vulnerável aos vícios e às doenças”. Os

pobres considerados “viciosos”, por sua vez, por não pertencerem ao mundo do trabalho e viverem no ócio, seriam portadores de delinquência, seres libertinos, maus pais e vadios. Representariam, em suma, um “perigo social” que deve ser erradicado.

Daí a necessidade de medidas coercitivas, principalmente para essa parcela da população, por serem considerados criminosos em potencial. Assim, embora a parcela dos “ociosos” seja a mais visada por seu “potencial perigoso”, a periculosidade também estaria latente entre os “pobres dignos”, pois devido à sua “natureza” – a pobreza – também correm os riscos das doenças.

Esse tipo de discurso encontrará fixidez institucional no decorrer do século XX, fundamentando políticas públicas destinadas à população jovem, a partir de diferentes orientações. No discurso dos meios de comunicação de massa, nas ações do poder público ou do terceiro setor, gradativamente, o jovem pobre urbano ganhará representações ambíguas, que vacilam entre o algoz e a vítima. Os discursos produzidos sobre as periferias urbanas, as favelas e a cultura produzida nesses espaços também acompanharão esse movimento de ambivalência.

3.2 Da docilização do nacional-popular à valorização do capital cultural das favelas

Com a subida de Vargas ao poder, o Brasil assistirá à consolidação das primeiras iniciativas de políticas públicas destinadas ao setor da cultura no Brasil. Além disso, com a Revolução de 1930, no bojo do processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país, a área urbana passa gradativamente a ser objeto de atenção das políticas públicas, visando estimular a mão-de-obra para as indústrias, que se concentravam no sul do país.

Novas legislações são criadas e o Estado passa a organizar e a interferir na economia e na sociedade com mais força. A subida de Vargas ao poder redefiniu a organização do Estado, preparando o aparato burocrático necessário para o controle da participação da sociedade nos espaços institucionalizados. A legalização e estatização de atividades antes livres da ingerência estatal, como as atividades sindicais, estudantis e culturais são um dos aspectos mais marcantes deste período.

Portanto, foi a partir da década de 1930, que o Estado brasileiro teria inaugurado o desenvolvimento institucional na área da gestão cultural, com forte investimento

político, simbólico e financeiro no setor²⁹. Entre 1935 e 1938, por exemplo, são fundadas novas instituições culturais e órgãos importantes, tais como o Instituto Nacional do Livro; o Museu Nacional de Belas Artes; o Serviço Nacional de Teatro; a Superintendência de Educação Musical e Artística; o Serviço de Radiodifusão Educativa; o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (FALCÃO, 1984; RUBIM, 2007).

Estimulando e dando incentivos às manifestações que “descobrissem” o Brasil, os primórdios das políticas culturais públicas estiveram marcados por um componente ideológico bastante presente na formação dos Estados modernos: a necessidade em forjar um ideal de identidade nacional. De acordo com Alexandre Barbalho (2007), justificando os esforços da administração getulista em integrar o país, centralizando os poderes regionais e locais, o sentimento de “brasilidade” se transformaria em um recurso extremamente importante para a construção de um ideal de identidade nacional, com o objetivo de reunir a pluralidade social brasileira em torno do poder central. Tal processo contou com uma intensa articulação entre o Estado, a elite econômica e os intelectuais (BARBALHO, 2007, p. 40).

Monica Pimenta Velloso (2003), nessa direção, destaca o vínculo dos intelectuais com a política cultural-pedagógica, destinada a popularizar a ideologia nacionalista. Desde a independência, a elite intelectual brasileira arrogou-se para si o papel de guia na construção da jovem nação, defendendo o direito de interferência no processo de organização política.

Para isso, alguns desses intelectuais reforçavam uma representação de sociedade civil como “um corpo conflituoso, indefeso e fragmentado”, o que os levou a corporificar no Estado a ideia de ordem, organização e unidade. Esse ideário de Estado forte e centralizado será reforçado, sobretudo, pelas políticas culturais de Vargas, responsáveis por forjar um diálogo com a sociedade civil.

As expressões “Estado Novo”, “Nova Ordem” e “Brasil Novo” denotam a tentativa do projeto pedagógico em marcar a era Vargas como um período de redenção, “de um encontro do Brasil consigo mesmo”. Mas essa redenção só poderia ter sentido se

²⁹ Ver RUBIM, Antonio. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”, BARBALHO, Alexandre. “Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença” e ALBUQUERQUE, Durval. “Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea”. In: *Políticas culturais no Brasil*, RUBIM, Antonio e BARBALHO, Alexandre (Orgs), 2007, Salvador, EDUFBA.

contraposta a um antagônico, a saber, um período de caos e desajuste, atribuído ao liberalismo importado.

Vários intelectuais e artistas buscaram sedimentar uma ideia de educação da coletividade de acordo com as doutrinas e valores do regime. A valorização da nacionalidade, nesse sentido, orientou os programas e ações do Estado Novo nos setores da educação e da cultura, que passam a exaltar a mestiçagem e o sincretismo cultural como marcas da nossa suposta “identidade nacional”.

A positividade da mistura das três raças, enfatizada na obra do sociólogo Gilberto Freyre, em contraposição às teses eugênicas e racialistas de Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Oliveira Vianna, se transformou em uma das bandeiras das políticas culturais varguistas. O sincretismo e a mestiçagem passaram a ser referenciadas como o processo responsável por transformar a “diversidade cultural brasileira” em uma única identidade, ou seja, em um único “ser nacional”: o brasileiro. Não custa lembrar que data desse período a transformação da feijoada, da capoeira, do malandro, do samba e da mulata em símbolos nacionais.

Como nos mostram Alexandre Barbalho, Antonio Rubim e Durval Muniz de Albuquerque (2007), o que está subjacente ao discurso enaltecido desse “ser nacional mestiço” é a necessidade do governo varguista em legitimar e fortalecer a relação dos brasileiros com o Estado. As políticas culturais, desse modo, deveriam trabalhar com o intuito de construir um sentimento de “brasilidade”, de “unidade”, em contraposição a uma celebração da diferença entre culturas.

Nos termos utilizados por Ângela Dias (1999), no seu estudo sobre as relações entre cultura e política no Brasil, o debate sobre “identidade nacional” e “diversidade cultural” ganha uma dimensão “simbólico-integradora” na era getulista e suas políticas culturais ajudarão a fomentar o discurso de neutralização das diferenças.

Segundo a autora, pensar a influência da metrópole e a criatividade colonizada têm se constituído um exercício bastante contraditório para a intelectualidade e o campo artístico-cultural brasileiro. Pensando nisso, ela detecta duas matrizes de construção reflexiva da nacionalidade, empreendidas no decorrer do século XX. A primeira delas seria a matriz alegórico-paródica, cuja dimensão crítica e qualidade metonímica conformam uma espécie de dialogismo do absurdo (DIAS, 1999, p. 40).

Extremamente próxima às noções de carnavalização e de polifonia expostas nos estudos de Mikhail Bakhtin acerca da cultura popular na França renascentista, Ângela Dias (1999) afirma que podemos encontrar exemplos da matriz “alegórico-paródica”

nos discursos satíricos de Gregório de Mattos; na paródia das Chanchadas; no cinema de Glauber Rocha; no teatro de José Celso Martinez e em *Macunaíma*, de Mario de Andrade.

Em contrapartida, a matriz “simbólico-integradora” presidiria “o projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista, capaz de tornar-se, nas palavras de Antônio Candido, a língua geral duma sociedade à busca do autoconhecimento” (DIAS, 1999, p. 40). Seriam exemplos dessa última matriz a representação do bom selvagem indígena, encontrada na nossa literatura romântica, além das inúmeras produções cinematográficas que exaltavam uma história oficial do país como harmônica e totalizante, muitas vezes encomendadas pela gestão Vargas e, posteriormente, pelos governos militares na década de 1970.

Seria interessante notar os efeitos concretos da absorção desse ideário “simbólico-integrador” pelos diversos setores da população, uma vez que a contribuição dos meios de comunicação da época foi decisiva para a sua rápida difusão. Porém, não compete a esta pesquisa a realização de tal exercício. Basta reconhecer que, nesse contexto, os intelectuais passaram a ser representados como porta-vozes dos anseios populares, porque seriam capazes de captar o “subconsciente coletivo” da nacionalidade. Junto a isso, foi preciso o forte apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado diretamente ao Executivo.

Assim como ocorreu com diversos países que experimentavam o totalitarismo político naquele contexto, tal como a Alemanha hitlerista ou a Itália de Mussolini, em 1934 Vargas já defendera a necessidade do governo associar rádio, cinema e esporte em um sistema articulado de “educação mental, moral e higiênica”. Esta ideia começou a se concretizar no ano seguinte, quando o primeiro escalão do governo se reuniria para fazer uma avaliação da repressão à Intentona comunista. Nesta reunião, seriam lançadas duas sementes de rápida frutificação: o DIP e o Tribunal de Segurança Nacional. Criado pelo decreto presidencial de dezembro de 1939, o DIP, sob a direção de Lourival Fontes, viria materializar toda a prática propagandista do governo.

A entidade abarcava os seguintes setores: divulgação, radiodifusão, teatro e imprensa, estando “incumbida de coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa; fazer censura a teatro, cinema, funções esportivas e recreativas; organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos e conferências e dirigir e organizar o programa de radiodifusão oficial do governo” (VELLOSO, 2003, p. 165).

Como nos mostra Lia Calabre (2003), o Estado ordena, distribui e racionaliza o sistema de radiodifusão em todo o país, preparando-se, em contrapartida, para utilizá-lo em proveito próprio, a partir da criação de um programa nacional de caráter oficial. Segundo o artigo 69º do Decreto nº 21.111, o programa deveria ser ouvido, ao mesmo tempo, em todo o território do país, em horas determinadas, tendo como principais assuntos questões educacionais de ordem política, social, religiosa, econômica, financeira, científica e artística. Ficava proibida, portanto, a irradiação de outros programas no horário do *Programa Nacional* (CALABRE, 2003, p. 165).

A partir deste momento, o governo passa a reivindicar das mais diferentes linguagens midiáticas e artísticas a garantia da comunicação direta entre o Estado e setores da sociedade civil. Um exemplo dessa “comunicação direta” pôde ser percebida na proposta do jornal “A manhã”, uma espécie de porta-voz do governo, que realizou uma série de inquéritos populares, com o objetivo de medir a popularidade da política varguista. Esses inquéritos foram publicados com o título “A rua com a palavra”, que forjavam uma ideia de participação social.

É importante salientarmos, porém, que outro tipo de participação social ocorria nas ruas sob a forma de ações coletivas e movimentos populares organizados. Essas ações previsivelmente foram ocultadas pelo poder público centralizado, com a ajuda do DIP e do Tribunal de Segurança Nacional. Elas reforçam a ideia de que as classes populares começaram a emergir como atores políticos sob novos prismas, se comparadas às revoltas ocorridas no império e na Primeira República.

Dentre as ações coletivas e movimentos populares organizados, ocorridos de 1930 a 1945, podemos citar: a Aliança Libertadora Nacional (1935); os Movimentos pelo congelamento dos aluguéis (1942), ocorridos em São Paulo e no Rio de Janeiro, os Movimentos de Associações de Bairros (1942), entre outros.

Enquanto ocorria a emergência de novos atores políticos, acompanhando uma tendência mundial de movimentos populares organizados por descontentes com o totalitarismo que vigorava em várias partes, na rádio brasileira, o “Programa Nacional” fora rebatizado de “Hora do Brasil”, introduzindo na sua programação depoimentos que defendiam e exaltavam a política do Estado Novo. Tais depoimentos, recolhidos através de entrevistas, tinham como objetivo substituir os longos e monótonos discursos de gestores pelo “depoimento vivo” e pela “voz sincera do povo” (CALABRE, 2003; VELLOSO, 2003).

Muitos foram os recursos utilizados para reforçar o sentimento de brasilidade, tais como a ênfase nos fatos históricos dada pelo rádio teatro, que os transformavam em narrativas romanceadas e adequadas ao “gosto popular”. Além do rádio teatro, a música ocupa lugar de destaque no projeto cultural-educativo do Estado Novo. Ela poderia ajudar no processo de “civilização” da população brasileira e a música popular, a exemplo do samba, expressaria a “poesia espontânea do povo”.

O que ocorre, porém, é que várias canções populares foram percebidas como imorais, por se utilizarem de gírias, paródias e caricaturas para retratar o cotidiano e tecer críticas ao poder institucionalizado. Velloso afirma, nesse sentido, que havia uma ambiguidade nas políticas culturais do regime. Por um lado, o governo incentivava e financiava pesquisas que revelassem a contribuição dos escravos africanos para a cultura brasileira, enfatizando junto a isso suas manifestações religiosas, sua culinária, seus ritmos etc. Por outro lado, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) é acionado para censurar qualquer letra que recorra ao linguajar “vulgar” da cultura popular. O samba, desse modo, foi utilizado como recurso pedagógico, mas antes ele deveria “ser educado para civilizar”. (VELLOSO, 2003, p. 172).

Como exemplos do processo de “educação” do samba e demais manifestações populares está a rápida substituição de temas como a boemia e a malandragem pela ideologia do trabalho e a emergência do “samba exaltação”, caracterizado por temática ufanista e arranjos sofisticados. “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, é emblemática desse novo gênero musical, ou seja, o samba civilizado e embranquecido.

Havia, portanto, uma incorporação à cultura popular dos conteúdos ideológicos propagados pelo Estado Novo, bem como a eliminação dos seus aspectos “indesejáveis”. Nesse sentido, na medida em que o Estado e a sociedade mais ampla se apropriam das manifestações de matriz africana e as integra no discurso unívoco do nacional, elas acabam perdendo a sua especificidade. Em suma, ao promover o samba como manifestação do nacional, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra (ORTIZ, 1988).

O cinema também foi profundamente atingido pela política do Estado Novo. A partir da criação do DIP em 1939, o Estado passou tanto a censurar quanto a produzir sistematicamente documentários e jornais cinematográficos. Na década de 1940, pouco a pouco o cinema ocupará o lugar do rádio em termos de importância nos discursos do DIP e do próprio Getúlio Vargas, que o classifica como “um dos mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno”:

“Cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. (...) Associado ao cinema, o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora e varonil” (DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA).

Mas o cinema brasileiro não conseguiu despontar no decorrer da década de 1930. Os anos 40, por sua vez, são marcados pela atuação da Companhia Atlântida, criada com o objetivo de produzir com continuidade um cinema brasileiro de boa qualidade, contribuindo para o seu desenvolvimento industrial. Decerto, a maquinaria e as instalações são precaríssimas, mas o sucesso dos primeiros filmes garantiu a continuidade da companhia e a gradativa melhoria na qualidade técnica das produções (GALVÃO e SOUZA, 1984).

Nesse momento do cinema brasileiro, proliferam-se as famosas chanchadas, que acabam compondo o primeiro movimento cinematográfico brasileiro prolongado e realmente significativo em termos de contato com o público. Essas produções avançaram pelos anos 50 e se distanciavam da imitação do filme estrangeiro. Muitas vezes, trabalhavam a paródia e articulavam sátira e nacionalismo, assumindo atitudes críticas em face ao produto original. Para isso, nutriam um enraizamento popular muito grande, aproveitando as tradições do circo, do mambembe e do teatro de revista (GALVÃO e SOUZA, 1984).

Em termos de alocação de recursos para a produção cinematográfica, a contribuição do Estado esteve muito aquém do que esperavam muitos cineastas brasileiros. A inauguração da intervenção estatal no setor do audiovisual ocorreu devido às pressões de produtores e cineastas brasileiros sobre Getúlio Vargas, que ainda na década de 1930, assinou um decreto que previa a projeção de um curta-metragem nacional para cada longa. Tratava-se de uma reserva de mercado para dar visibilidade à produção nacional, diante da presença agressiva dos filmes estrangeiros nas nossas salas de cinema.

É importante ressaltar que os incentivos do Estado Novo destinados ao cinema, à música e demais setores da cultura, junto a sua política identitária, não pretendia e nem seria capaz de abarcar, obviamente, toda a pluralidade social brasileira. Além disso, à medida que essa sociedade se complexifica, mais diferenciadas passam a ser as

demandas que o Estado recebe em relação ao apoio e reconhecimento de determinadas manifestações culturais.

O fim do Estado Novo e a convocação de eleições gerais no país, segundo Maria da Glória Gohn (1995), levaram a várias manifestações populares e estudantis. Em 1945, a vida política partidária foi recomposta, dando início a um período, frequentemente denominado de populista ou nacional-desenvolvimentista, que perdura até o golpe civil-militar de 1964.

Na década de 1950 houve a instalação do Ministério da Educação e Cultura, a expansão das universidades públicas nacionais, a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Vinculado ao MEC, o ISEB terá um grande impacto no setor cultural, sendo o maior produtor do ideário nacional-desenvolvimentista do país (RUBIM, 2007).

Nesse momento, o cenário político brasileiro adquire novas configurações e novos atores começam a ganhar espaço na sociedade civil. Uma fresta democrática se abre na história do país e, concomitante a essas mudanças, o setor da cultura ensejará produções e manifestações extremamente profícuas, mesmo com a tímida participação dos recursos do Estado.

Esse período de interregno democrático pode ser compreendido como um momento extremamente fértil em seus aspectos políticos e culturais. Nele é identificado um período de florescimento do sindicalismo, do movimento estudantil e outros movimentos sociais que se fortalecem em diferentes partes, reivindicando múltiplas questões, como as reformas de base e melhorias nas condições de vida na cidade e no campo. Ademais, surge da grande intervenção do Estado na economia, o aprofundamento de obras importantes como as usinas e as siderúrgicas, além de grandes rodovias e companhias geradoras de energia.

O Estado brasileiro passa a intervir na sociedade por meio de políticas sociais. O contexto internacional, marcado pela bipolaridade da guerra fria também se fez refletir entre as políticas econômicas e a intelectualidade brasileira. Os inimigos do país a serem combatidos eram vistos por muitos intelectuais, como sendo os latifundiários e os países imperialistas.

Segundo Maria da Glória Gohn (1995), enquanto esses intelectuais defendiam junto aos movimentos populares um modelo de desenvolvimento autônomo, centrado no apoio à agricultura, na necessidade das reformas de base etc.

“o país costurava, por meio de seus líderes, acordos com as indústrias americanas e europeias, para aqui instalarem suas filiais, reinserindo o Brasil na nova ordem econômica do pós-guerra, alicerçada no desenvolvimento de algumas nações periféricas, aproveitando não apenas suas riquezas naturais, mas, sobretudo, sua mão-de-obra barata, num processo de deslocamento do campo para os bolsões de reserva na cidade” (GOHN, 1995, p. 92).

Trata-se de um período marcado pelo otimismo econômico e pela emergência da sociedade de consumo, fatores que vão provocar transformações significativas na esfera pública e na vida privada dos brasileiros. Concomitante à modernização dos anos 1950, a crescente concentração de renda e a difusão dos ideais socialistas se fazem presentes na América Latina. A Revolução cubana encorajou o engajamento político que, no Brasil, adquiriu um caráter pedagógico, visando à conscientização do povo brasileiro frente aos excessos do capitalismo.

Como nos mostram Nelson Coutinho (2005) e Heloísa Buarque de Hollanda (1980), o país vivenciou a formação de uma geração de artistas e intelectuais engajada nas questões do “desenvolvimento e da emancipação nacional”, decorrente do crescimento de uma sociedade civil mais rica e articulada, apoiada em grande parte na dinamização do movimento de massa, ocorrida no final dos anos 50. Segundo Barbalho (1998), entre intelectuais e artistas que nutriam uma perspectiva transformadora e autônoma, o ideário nacional-popular era defendido e percebido como elemento ordenador de uma organicidade dos movimentos sociais.

A forte efervescência artístico-cultural das décadas de 1950 e 60, nas áreas do teatro, da música, do cinema, das artes plásticas, da literatura, da cultura popular, entre outras, raramente possuiu algum apoio de programas e recursos estatais. Foram essas experiências autônomas, não estatais, que tiveram grande repercussão no país, fortalecendo o imbricamento entre cultura e política, que emerge das ruas e dos espaços políticos não institucionalizados.

Dentre os movimentos com maior projeção nacional podemos citar o Concretismo e o Neoconcretismo, nas artes plásticas, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs); o Cinema Novo, que começa a despontar no finalzinho da década de 1950; o Teatro de Arena, fundado em São Paulo em 1953; o Teatro Oficina, inaugurado em 1958, também na cidade de São Paulo; além do Gráfico Amador, formado em 1954 por artistas e intelectuais pernambucanos, entre eles, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto e Aloísio Magalhães, tendo um importante papel nas origens da moderna tipografia brasileira.

De acordo com Durval Muniz de Albuquerque (2007), esses movimentos produzem uma espécie de oxigenação na produção cultural-artística brasileira. Além daquelas já citadas, o autor dá destaque às iniciativas empresariais no campo do cinema, como as experiências da Vera Cruz e no campo da museologia, como a criação do Masp e a realização das bienais, “voltadas para afirmar simbolicamente o poderio da burguesia paulista” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 70).

Em relação aos movimentos sociais desta fase, há de citar: o Movimento por Reformas de Base na Educação (1947-61); os Movimentos sociais no campo pela Reforma Agrária (1958-64); os movimentos pela legalização dos partidos políticos na clandestinidade, em várias regiões do país; as passeatas da panela vazia, ocorridas em São Paulo e no Rio de Janeiro (1951-1953); a greve geral que em 1953 mobilizou 300.000 trabalhadores em todo país; as Ligas Camponesas no Nordeste; os Movimentos Nacionalistas pela Cultura (1954 – 1964); entre outras ações sociais organizadas que revelavam a heterogeneidade de demandas da sociedade civil brasileira, entre 1945-1964³⁰.

Desse período datam, ainda, a atuação de fundações organizadas com o apoio da Igreja Católica e do Estado, que objetivavam implantar alguns serviços básicos como água, esgoto, luz e redes viárias, além de centros sociais que possibilitassem a formação de lideranças comunitárias nas favelas, em diversas cidades do país. Mas ao invés do conflito político, o trabalho da igreja frente às favelas sugere o diálogo e a compreensão. No lugar da luta pelo acesso aos bens públicos, o assistencialismo; no lugar da crítica, a resignação; em vez do intelectual orgânico, a formação de lideranças tradicionais (BURGOS, 2006).

Por outro lado, o contato incipiente entre moradores de favela e Estado, ocasionado pela precariedade dos parques proletários e outras políticas remocionistas, inauguradas na década anterior pelo Estado Novo, produziram um efeito não esperado, a saber, um processo embrionário de organização política nesses espaços. Despertados pela intervenção do poder público e sob a ameaça de perderem suas casas e seus vínculos sociais pelo deslocamento forçado das políticas remocionistas, os moradores de favelas começaram a constituir-se em ator político (BURGOS, 2006).

Concomitantemente a esse processo, o capital cultural das favelas começa a ser valorizado, fato que contribuiu para aproximar os seus moradores de segmentos

³⁰ Ver Gohn, Maria G. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*, 1995, São Paulo, Ed. Loyola.

intelectuais da classe média. São estudantes, profissionais da imprensa, literatos e artistas, que começam a frequentar as favelas a fim de partilhar, entender e revelar seu estoque de cultura.

Utilizando a expressão de Maria Alice Rezende de Carvalho (1994), trata-se de uma “*intelligentsia* sem lugar”, que, como afirmamos, havia permanecido apartada do grande movimento de incorporação da intelectualidade carioca às agências culturais do Estado, em curso desde Vargas (CARVALHO, 1994, p. 102). A partir da valorização do capital cultural das favelas empreendida por esses intelectuais e artistas “apartados”, um novo discurso será elaborado, pautado na construção de uma identidade positiva da favela e longe do controle do Estado e da igreja.

O discurso de valorização das favelas, nesse período, se utiliza da visão romântica de comunidade para forjar uma concepção de favela caracterizada por relações sociais mais horizontalizadas, relativamente autônomas em relação à racionalidade instrumental e à sociabilidade moderna e capitalista. Trata-se de um discurso que será novamente utilizado por sociólogos na década de 1970, na sua crítica ao vigente esquema dualista de conceber a cidade, que fundamentava as políticas de remoção das favelas encabeçadas pelo regime militar.

A favela, no novo discurso, aparece como “um complexo coesivo, extremamente forte em todos os níveis: família, associação voluntária e vizinhança”. “Além de estarem dotados de forte sentimento de otimismo, teriam uma vida rica de experiências associativas, imbuídas de amizade e espírito cooperativo e relativamente livre de crimes e violência” (ALVITO e ZALUAR, 2006, p. 15).

Segundo esses autores, o discurso de exaltação do comunitarismo presente nas favelas serviu para justificar sociologicamente as demandas para a sua inclusão no campo da política institucional e da economia. No bojo desse processo, Marcelo Ridenti, no livro *Em busca do povo brasileiro* (2000), nos mostra como as demandas políticas advindas de setores excluídos e o encantamento das classes médias pelos setores populares se expressaram numa efervescência cultural, caracterizada por ele como romântico-revolucionário. Os Centros Populares de Cultura da UNE são emblemáticos, nesse sentido. Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a história e para construir o “homem novo”.

Mas o modelo para esse “homem novo” estava no passado, na percepção ou idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Data desse período, então, a

associação entre favela e comunidade, onde o “agir em comunidade” é contraposto à impessoalidade, à racionalidade técnica e instrumental, a uma ordem social normatizada, peculiar ao “agir em sociedade”.

Em contrapartida, com o golpe civil-militar de 1964, muitas das mobilizações populares presentes dentro e fora das favelas foram reprimidas e mesmo aniquiladas, voltando a redefinir suas lutas somente na segunda metade da década de 1970. Decerto, as políticas públicas destinadas ao setor da cultura a partir desse período não objetivavam mais a construção de um ideário de nação brasileira, antiga preocupação do Estado Novo. Mas elas servirão de base para a garantia da sua integração.

Nesse horizonte, a cultura popular mais uma vez é percebida como elemento central na exaltação da nacionalidade, dando continuidade a um pensamento anterior, marcado pelo frequente desejo de sua incorporação. Passaremos, nesse instante, à renovação do discurso institucional de política cultural em nível nacional, ocorrida a partir de 1964. Assim como ocorreu no Estado Novo, essa renovação será respaldada por um forte investimento no setor das comunicações, que fortalecerá a Indústria Cultural brasileira e o seu mercado de bens simbólicos.

3.3 Transe e autoritarismo: a consolidação da Indústria Cultural brasileira

Ao tematizar as relações entre Estado, cultura e sociedade civil no período do regime civil-militar, alguns pesquisadores a exemplo de Heloísa Buarque de Hollanda (1980) irão afirmar que diante da incapacidade dos intelectuais brasileiros de repensar o nacional-popular sob as novas condições sociais e políticas, o Estado encontrará espaço para apropriar-se desse discurso, recolocando-o sob seu controle e definição (HOLLANDA, 1980). Nessa direção, “a mitologia verde-amarela” elaborada ao longo dos anos por uma elite intelectual e econômica brasileira, passa a servir-lhe de suporte e de autoimagem celebrativa, enfatizando o lado “bom selvagem tropical” e reforçando o mito do brasileiro cordial e pacífico (CHAUÍ, 1996).

O ideário de cultura popular, nesse contexto, passa a ser fabricado como um elemento central dessa mitologia nacionalista e, mais uma vez, a miscigenação servirá de um recurso discursivo na construção do ideal de identidade nacional, pautada pelo

“encontro harmônico de culturas”; um Brasil unificado, sem contradições, em prol da “unidade e segurança nacional”.

Segundo Marilena Chauí (1996), a utilização do ideário nacional-popular se adequa aos regimes autoritários, frequentemente produtores de uma ideologia da união nacional como forma de neutralização das diferenças e das contradições internas do país. Nesse sentido, há uma apropriação da cultura popular, elemento central dessa ideologia, pelas classes dirigentes e por uma elite intelectual hegemônica.

Esses setores “exorcizam o horror às contradições” produzindo uma ideologia da indivisão e da união nacionais. Essa seria a razão pela qual a cultura popular tende a ser apropriada e reinventada por gestores e intelectuais através do discurso nacional-popular (CHAUÍ, 1996). Apropriando-se desses elementos, o regime militar esvaziou o antigo discurso da esquerda, elaborando a sua interpretação do país.

Nas políticas públicas destinadas ao setor cultural, administradas pelo governo militar, havia uma tendência em essencializar a noção de cultura e de identidade cultural, que deveriam preservar, segundo os seus mentores, as seguintes características: originalidade, genuinidade, tradição, enraizamento, vocação, perenidade, e, sobretudo, “consciência nacional”.

Portanto, para atuar no campo da cultura, o governo militar desenvolve em 1966 o Conselho Federal de Cultura (CFC). Vinculado ao Ministério da Educação, o Conselho reunia diversos intelectuais, escolhidos entre instituições consagradas, tais como, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Brasileira de Letras. O Conselho era o órgão mais importante do setor, responsável pela gestão pública de cultura em nível nacional e pelas normas necessárias para a sua efetivação.

Além das responsabilidades habituais, o Conselho trabalhava sob a lógica do Plano Nacional de Cultura, cujo objetivo principal era elaborar diretrizes para a Política Nacional de Cultura, que passa a entrar em vigor a partir de 1973. Segundo Gabriel Cohn (1984), a Política Nacional de Cultura pode ser percebida como o ponto culminante de um processo que percorreu toda a primeira metade da década, da busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar.

De acordo com o autor, o esforço que ganhava corpo nas reuniões fechadas do Conselho Federal de Cultura do MEC representava uma espécie de ação de retaguarda daquilo que se poderia chamar de operação do Estado na área da cultura. Enquanto isso, na linha de frente, travava-se uma batalha mais árdua para desarticular as forças

adversárias e neutralizar a sua produção, com vistas a assumir o controle do processo cultural no passo seguinte.

Tal projeto, porém, não obteve êxito. Conforme Gabriel Cohn (1984), as posições mais importantes do setor cultural ainda estavam ocupadas pelos “adversários”. Por isso, continuava válida, naquele momento, a reflexão de Roberto Schwarz, ao afirmar que “apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (COHN, 1984, p. 88).

Para alcançar uma política cultural própria, frente à hegemonia cultural de esquerda, que havia se estabelecido desde meados da década de 1950, as ações do PNC incluíam o Programa Impacto Cultural, que consistia numa grande caravana, levando para todo o país uma espécie de pacote de produtos culturais como teatro, música, dança, mostra de museus etc; os Encontros Nacionais de Cultura e o Mobral³¹ Cultural, que tinha como proposta principal a integração das comunidades com as manifestações da cultura brasileira.

Foi nesse clima de integração nacional, que o governo militar incorporou duas atividades populares, dando-lhe cunho nacionalista para a exaltação do Estado: o carnaval, com as escolas de samba financiadas pelo governo e por banqueiros do jogo do bicho e o futebol, que durante os campeonatos mundiais ajudava a forjar o sentimento de patriotismo e de união.

Utilizando-se de uma perspectiva gramsciana, Alexandre Barbalho (1998) afirma que a busca da identidade nacional, nesse momento do regime, estava atrelada à tentativa dos militares de substituir o controle fundamentado na coerção por um outro que conquistasse a hegemonia, manipulando e forjando símbolos nacionais. Conforme o autor, “com a crise do regime na segunda metade dos anos 70, a preocupação com a cultura torna-se fundamental, justamente no momento em que o Estado não pode apresentar-se à sociedade apenas com a sua face coercitiva. A cultura passa a ser ainda mais estimulada, desde que sob o controle do poder nacional” (BARBALHO, 1998, p. 55).

Além do plano de integração do país através da cultura, a formação de um forte mercado unificado de bens simbólicos consiste em outra característica importante do período. Se os anos 1940 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 1960 e 70 se definem pela consolidação

³¹ Movimento Brasileiro de Alfabetização.

de um mercado de bens culturais, que encontrará na projeção de uma Indústria Cultural, as principais bases para o seu desenvolvimento e consolidação em nível nacional.

Por conseguinte, como nos mostra Antonio Rubim (2007), ocorrerá uma importante transição nos anos de 1970. Se até 1968, mais ou menos, a produção cultural hegemônica vinha do circuito escolar-universitário, após esse período, a produção cultural será intensamente midiaticizada. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 1960, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 1970. O mesmo pode ser dito de outros setores da cultura de massa: indústria fonográfica, editorial, publicidade, entre outros.

A expansão da Indústria Cultural no Brasil obviamente estava associada ao crescimento do seu parque industrial e do mercado de bens materiais. Mas não podemos esquecer que havia um real interesse na interligação de todo o território nacional, que esses meios de comunicação poderiam gerar, através de um sistema de redes. Esse processo começou a despontar já em 1965, com a criação da EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Nesse mesmo ano, o país se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT) e em 1967 é criado o Ministério das Comunicações. As redes nacionais, a partir desse momento, passaram a integrar as emissoras regionais, transmitindo uma programação unificada para todo o país.

Portanto, a instalação da infraestrutura de telecomunicações e a implantação de uma lógica de Indústria Cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente o modelo de radiodifusão e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de segurança nacional. Um apelo à “diversidade cultural brasileira” passa a ser orquestrada pela Indústria Cultural e pelos meios de comunicação, setor privilegiado na agenda orçamentária desse período e responsáveis pelo projeto de “modernização da cultura”.

Em países como o Brasil, essa modernização acompanha o processo mais amplo e global de modernização econômica, ou seja, a transformação apenas do sistema produtivo, sob o controle de grupos de poder tradicionais e sem mudanças qualitativas na situação educacional da população (SODRÉ, 1984).

Como se sabe, no Brasil, a televisão liderou o processo de penetração da indústria da comunicação nas diferentes camadas sociais, favorecida e controlada pelo Estado. Segundo Muniz Sodré (1984, p. 144), esse processo se dava por meio do esvaziamento político e do controle tecnoburocrático dos meios de difusão de notícias.

Nesse horizonte, conteúdos culturalistas eram significações implícitas em textos afins à doutrina de Segurança Nacional – que adotava a noção de “inimigo interno” desde os tempos da Guerra Fria.

O autor afirma, ainda, que o controle governamental sobre os jornais no Brasil até então era muito precário, devido à representatividade político-econômica da imprensa escrita, que frequentemente patrocinava causas e interesses divergentes. Investindo nas mídias eletrônicas, a exemplo da televisão, o Estado deteria o monopólio das telecomunicações, através das concessões, que constituem, nas palavras de Sodré, “mais uma fonte de cooptação ou de clientelismo do Estado: os beneficiados tendem a ser grupos alinhados com as posições governamentais” (SODRÉ, 1984, p. 144).

Por outro lado, é preciso lembrar que o consumo de bens culturais era estimulado nos limites impostos pelo pensamento autoritário e pela censura, que muitas vezes dificultava a circulação livre de determinados produtos e conteúdos. Esse será um dos principais motivos do conflito entre intervenção estatal e iniciativa privada, que frequentemente se fazia presente no processo de emergência e fortalecimento do mercado cultural brasileiro, mas que não o inviabilizava. Isso porque a evolução do mercado de propaganda no Brasil está intimamente associada ao Estado, que é um dos principais anunciantes.

De acordo com Renato Ortiz (1984, p. 121), o governo militar, através das suas agências, detinha um poder de “censura econômica”, pois ele era uma das forças que compunham o mercado. Os empresários da cultura, por sua vez, tinham prejuízos com a censura das suas peças, livros, programas, filmes, mas eles também tinham consciência de que o Estado repressor era um protagonista do desenvolvimento da Indústria Cultural brasileira. A censura era certamente um incômodo para o crescimento desse mercado, mas esse era o preço a ser pago pelo fato de ser o polo militar o seu principal incentivador.

Em relação ao audiovisual e ao cinema, o Estado passa a dedicar uma atenção maior e com a criação da Embrafilme, em 1969, fica claro o papel que o governo militar passa a conferir a esse setor, com vistas à consolidação de uma indústria com interesses ideológicos, que impulsionasse a “integração nacional”. Nesse horizonte, haverá uma gradativa convergência entre as mudanças na concepção em torno do nacionalismo e da cultura brasileira, assumidas por antigos cineastas cinemanovistas, e a política cultural estatal, que passa a ser extremamente centralizadora no decorrer da década de 1970, com a ajuda do Plano Nacional de Cultura e da Embrafilme.

Com o objetivo de reconstruir um ideal de “identidade nacional”, centralizadora, unificada e harmonizadora, as políticas culturais administradas pelo Estado manifestaram a simpatia pela utilização de textos históricos e literários que exaltavam uma imagem romântica do país, recorrendo a mitos e personagens de um suposto passado heroico. O filme de Carlos Coimbra *Independência ou morte*, de 1972, é emblemático nesse sentido.

Sobre a ligação entre os cineastas e intelectuais oriundos dos movimentos de esquerda e o projeto da Embrafilme, articulado pelo regime autoritário de direita, Marina Soler Jorge afirma que a relação se explica pela busca da industrialização do cinema brasileiro como parte de um desenvolvimento nacional e a tentativa de levar os problemas culturais para o interior do Estado (JORGE, 2005).

Concomitante a esse processo, fazia-se presente o debate em torno do papel social do intelectual e do artista, bem como da sua relação com o Estado e com o público. Com o acirramento do autoritarismo político e da censura, em 1968, e a expansão dos meios de comunicação de massa, o cenário artístico passa a repensar o papel do artista naquele momento, seu diálogo com o público e a compreensão acerca das desigualdades sociais, o que o leva a ter uma relação complexa com o Estado e com os órgãos censores.

Mesmo iniciado o período mais repressor da ditadura em 1968, o cenário cultural e artístico brasileiro irá vivenciar um clima progressista, que possibilitou a emergência de vários movimentos artísticos e culturais, entre eles, o Tropicalismo. Este encontrou um repertório cultural e um cenário artístico que mesclava desencantamento político, experimentalismo artístico, o diálogo com a cultura pop, a influência dos movimentos jovens conhecidos como contracultura e a antropofagia oswaldiana.

Como nos mostra Ismail Xavier, neste momento, passamos de uma arte “pedagógico-conscientizadora”, a exemplo dos Centros Populares de Cultura, para espetáculos provocativos “que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens pop que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido” (XAVIER, 2001, p. 29).

A ironia de determinados artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da Indústria Cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos. “O cinema reincorpora a chanchada, os artistas trabalham

com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmem Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o Kitsch, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional” (XAVIER, 2001, p. 29).

O Tropicalismo tem sido reconhecido como um ponto de ruptura em níveis comportamentais, político-ideológico e estético. Além disso, os tropicalistas renovaram a discussão em torno da arte brasileira frente à cultura estrangeira, em um contexto em que os artistas precisavam redefinir a sua relação com o mercado e a Indústria Cultural.

Finalizando as análises deste período, podemos afirmar que a resistência ao regime civil-militar emergia ora de movimentos culturais e artísticos, ora de ações coletivas e movimentos sociais organizados, que mesmo sofrendo com a repressão e as perseguições, não foram definitivamente silenciados.

Segundo Maria da Glória Gohn (1995), entre 1964 e 74, houve uma intensa articulação de forças políticas no Brasil, que precisaram operar na clandestinidade. As expressões de maior repercussão dessa resistência, como se sabe, foram a luta armada, o Movimento Estudantil, atuante até a promulgação do AI-5 em 1968, e os Movimentos das Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica, implementados a partir de 68. Mas esses movimentos não foram os únicos. Podemos citar ainda o Movimento do Custo da Vida, organizado em várias capitais brasileiras e ligado às ações da Igreja Católica, em sua ala da Teologia da Libertação e o Movimento das Pastorais de Periferia Urbana em São Paulo, células da organização popular que atravessará as décadas seguintes.

Embora esses movimentos tenham exercido uma importante representação de contestação ao regime, não podemos esquecer as inúmeras práticas violentas adotadas pela linha dura da ditadura, tais como torturas, assassinatos e prisões. Além disso, junto ao controle dos meios de comunicação e das formas de censura direcionadas às expressões artísticas consideradas transgressoras, o regime civil-militar adotou uma política extremamente severa, voltada não somente à luta armada e aos movimentos estudantis das classes médias, mas também à juventude pobre urbana.

Conforme Lilia Longo (2010), já em 1964, a Lei 4.513 definiu a PNBM - Política Nacional para o Bem Estar do Menor, criando a FUNABEM - Fundação Nacional para o Bem-Estar do Menor, que deveria emanar políticas estaduais. Neste contexto, a FUNABEM é criada para conter o avanço da marginalidade infanto-juvenil, mas com um “verniz de modernidade”. “O novo enfoque assistencialista de atendimento

coloca para a criança e o adolescente pobre o feixe de carências bio-psico-socioculturais. O padrão de desenvolvimento normal seria o jovem da classe média e, portanto, mais uma vez o estigma da marginalização dos pobres estaria preservado” (LONGO, 2010, p. 12).

Em ambos os períodos históricos (era Vargas e governos militares), o problema da juventude pobre urbana passou a ser abordado como questão de segurança nacional, enfrentado de forma estratégica, por meio de um conjunto de medidas legislativas, administrativas e políticas.

Assim como a FUNABEM, outros estabelecimentos denominados de “depósitos”, à época da vigência dos Códigos de Menores, surgem em todo país, dizendo-se destinados ao “regime educativo” e com a finalidade de “prevenção ou preservação”. Mas talvez a preocupação maior que se fazia presente naquela época, junto às medidas de internação e isolamento, era a tendência de se oferecer cursos profissionalizantes em oficinas, que preparam para o trabalho em funções socialmente desvalorizadas e de baixa remuneração, medida que encontraremos em várias políticas de inclusão social ao longo dos anos, sob a “pedagogia da precariedade”.

Já o período de 1975 a 82, segundo Gohn (1995), corresponde a um dos mais ricos da história dos movimentos e lutas sociais do país. Ele corresponde a uma fase de resistência e de enfrentamento ao regime militar, “que já perdera sua base de legitimidade junto à sociedade devido à crise econômica que se esboçava desde 1973 com a chamada crise do petróleo, a retomada vagarosa da inflação e o desmonte das facilidades do paraíso do consumo das classes médias” (GOHN, 1995, p. 114).

A contestação ao regime e a luta pela redemocratização começavam a se expressar em várias frentes e, a partir de 1974, os diferentes movimentos ensejaram articulações em vários níveis. Movimentos das minorias sexuais, dos negros, das mulheres, dentre outros, conseguiram a articulação com três outros grandes movimentos: a luta pelos direitos humanos, a luta contra a Lei de Segurança Nacional e a reivindicação de uma Assembleia Nacional Constituinte livre e soberana, eleita por sufrágio universal. A identificação de um “inimigo comum”, isto é, o Estado autoritário, possibilitou a mobilização de diferentes demandas.

Entre 1975 e 82, além dos Movimentos pela Redemocratização do País, devemos lembrar das seguintes lutas: o fortalecimento de vários Movimentos Feministas no país, inspirados na onda de organizações de mulheres que havia ocorrido na Europa e nos Estados Unidos desde a década de 60; o retorno do Movimento

Estudantil; a retomada do Movimento Sindical no ABC paulista; o Movimento pela Anistia; o Movimento de bairros, que ganha maior visibilidade nas grandes cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte; a criação do Movimento dos Sem-Terra, em 1979; a criação da Articulação Nacional de Movimentos Populares e Sindicais – ANAMPOS; entre outras ações organizadas que ganhavam legitimidade em todo país.

Nesse horizonte, a década de 1980 é caracterizada pela consolidação de inúmeros movimentos sociais e pela recomposição da política partidária brasileira. A luta pelas Diretas-Já e o processo constituinte são emblemáticas nesse período. Embora o país tenha ganhado politicamente, com a inscrição dos direitos na elaboração da Constituição, em termos econômicos o país apresentava uma realidade dramática.

Ao mesmo tempo, houve uma crescente desmobilização das massas, permeada por um desencanto em relação às supostas conquistas atingidas no processo de redemocratização. Os olhares sobre a cultura, certamente, não ficariam imunes a essas transformações. No mundo todo, houve um grande aumento de investimentos no mercado de bens culturais, favorecido, sobretudo, pelos setores privados.

Com a redemocratização, as políticas públicas destinadas à cultura no Brasil serão gradativamente reconfiguradas, adquirindo contornos neoliberais, onde a dinâmica do mercado foi potencializada. Esse movimento ocorre concomitantemente ao processo de ONGuização, que marcará a relação Estado-sociedade civil no Brasil. Nesse contexto, surge, em 1985, o Ministério da Cultura (MinC), tendo origem nas articulações políticas dos Secretários Estaduais de Cultura durante a transição do regime militar ao regime democrático.

3.4 Leis de incentivo à cultura e confluência perversa em tempos neoliberais

Com a elaboração da Constituição de 1988, o emergente Ministério da Cultura adotará uma definição antropológica de cultura, onde o Estado reconhece como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial nos quais se incluem:

“As formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. [e se obriga a proteger] (...) as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, 1988: Art. 216).

A forte atuação do Estado brasileiro sobre as manifestações culturais e artísticas, que caracterizou os períodos anteriores de autoritarismo político, foi substituída rapidamente por uma política neoliberal, que enfatizava a relação entre o poder público e o privado, através das políticas de incentivo fiscal. Nesse horizonte, “a visão de estado mínimo, acompanhada pela política de incentivo fiscal, acaba submetendo a cultura à lógica do mercado e os criadores e artistas passam a ter que adequar cada vez mais as suas produções à lógica mercantil” (BARBALHO, 2007, p. 49).

A chamada Lei Sarney, nesse contexto, possuía algumas características bastante interessantes para o entendimento da organização dos investimentos direcionados à cultura. Em primeiro lugar, exigia-se a aprovação prévia dos projetos culturais, bastando o simples cadastramento do proponente, e da empresa interessada, como entidade cultural junto ao Ministério da Cultura. Transfere-se à iniciativa privada o poder de decisão sobre os investimentos públicos na área da cultura, sem que se tenha nenhum julgamento meritório sobre a importância pública e estratégica do projeto, ou sequer um controle sobre os custos iniciais de sua realização.

Segundo Carlos Alberto Dória (2004), qualquer empresa ou pessoa física podia fazer a sua doação de parte do imposto a uma série de atividades ou, ainda, realizar a comercialização de produtos culturais e outras iniciativas empresariais de interesse cultural. As doações deviam apenas ser comunicadas ao Conselho Federal de Cultura para que ele pudesse acompanhar e supervisionar as aplicações. Cabia à Secretaria da Receita Federal fiscalizar a “efetiva execução” da lei no tocante à aplicação dos recursos. Entretanto, a base da concessão do benefício fiscal estava nas “relações de compadrio”, entre o Estado e os favorecidos, o que lhe valeu severas críticas.

Com a eleição de Fernando Collor, houve um completo desmembramento do aparato burocrático que poderia favorecer qualquer tipo de política cultural apoiada pelo Estado. Em primeiro lugar, o Ministério da Cultura foi rebaixado ao status de Secretaria, ligada diretamente à Presidência da República, e vários órgãos foram extintos. Em seguida, a Lei Sarney é revogada, sem nenhum planejamento ou

substitutivo. Em 1991, tem-se então um novo projeto, apresentada pelo então Secretário de Cultura do Governo Collor, Sérgio Paulo Rouanet: a Lei Federal de Incentivo à Cultura (BRASIL, Lei nº 8.313, 1991), que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).

A Lei Rouanet, como ficou conhecida, passou a ser o alicerce para toda e qualquer política de incentivos praticada no Brasil, através da renúncia parcial dos recursos públicos, agregados a um montante a ser complementado pelas empresas privadas, previamente estabelecidos em categorias específicas. A Lei funciona a partir de três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Mecenato, e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). O FNC destina recursos a projetos culturais através de empréstimos reembolsáveis, o Mecenato, por sua vez, viabiliza benefícios fiscais para investidores que apoiassem projetos culturais, sob a forma de doação ou patrocínio, e o Ficart possibilita a criação de fundos de investimentos culturais e artísticos.

Segundo João Domingues (2008), a Lei Rouanet trouxe avanços sobre a antecessora, em especial quanto ao rigor no controle dos incentivos fiscais. Tornava-se necessária a aprovação prévia dos projetos culturais, baseado na análise de seu mérito e não o seu “apadrinhamento”. Esse procedimento era realizado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), formada por representantes do governo e entidades culturais. A CNIC representava o órgão de acompanhamento da sociedade civil, de forma a criar critérios transparentes para o repasse dos recursos disponíveis.

Conforme o levantamento realizado por Yacoff Sarkovas (2005), a captação junto às empresas passou a ser autorizada somente após a divulgação de sua aprovação no Diário Oficial. Para isso, foram criados processos de prestação de contas e acompanhamento da captação de recursos. A Lei define como um dos mecanismos de implementação do Pronac o Fundo Nacional de Cultura (FNC), uma cessão “a fundo perdido”, que destina recursos a projetos culturais que não fossem atrativos às empresas. Mas essa operação, de acordo com o autor, é relativa. Desde que foi criado, os recursos do Fundo Nacional de Cultura são arbitrariamente distribuídos segundo predileções e interesses do Ministério da Cultura (SARKOVAS, 2005).

Nessa direção, a atuação do Estado no setor da cultura foi praticamente nula. Em relação ao cinema, logo ao tomar posse em 1990, Fernando Collor extinguiu alguns

órgãos como a Embrafilme³², o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Nenhuma outra instituição foi colocada em seu lugar. A produção cinematográfica brasileira caiu substancialmente e apenas alguns raros filmes foram lançados em festivais ou no circuito comercial.

Em contrapartida, após o impeachment de Collor, produtores de cinema conseguiram junto a Itamar Franco a aprovação da Lei 8.685, de 20 de julho de 1993, que beneficiava a aquisição de cotas de comercialização de filmes. Itamar Franco promulgou um dispositivo que não só permitia abater integralmente o valor investido na aquisição das cotas, como ainda lançá-lo como despesa, reduzindo, indiretamente, mais impostos.

“O resultado é que o Artigo 1º da chamada Lei do Audiovisual tornou-se um instrumento sem precedentes, pelo qual o Estado não só permite a uma empresa privada usar dinheiro público, sem nenhuma contrapartida, para se tornar, a seu exclusivo critério, sócia de um empreendimento comercial, como ainda comissiona com mais dinheiro público esse falso investidor, no ato da operação” (SARKOVAS, 2008, p.23).

No Governo Fernando Henrique Cardoso, cujo Ministro da Cultura foi Francisco Weffort, a Lei Rouanet sofre nova alteração, como uma maneira de responder aos produtores de variadas áreas quanto às facilidades que o setor cinematográfico garantia naquele momento específico. Na forma da Medida Provisória (1.589), de 24 de setembro de 1997, introduz-se na Lei Rouanet a dedução de 100% para algumas categorias de projetos culturais: artes cênicas; livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; circulação de exposições de artes plásticas; doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus. Em 2001, após a pressão de outros grupos produtores,

“A dedução de 100% passou, com a Medida Provisória (2.228-1), para artes cênicas; livros de valor artístico, literário ou humanístico; música erudita ou instrumental; exposições de artes visuais; doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e preservação do patrimônio cultural material e imaterial. O apoio a projetos culturais via incentivo deveria significar que o investidor coloca recursos próprios

³² Como afirma Luiz Oricchio (2003), quando Fernando Collor assumiu a presidência, a empresa já estava em processo de deterioração, com o esgotamento do modelo de produção para o qual foi criada. Collor teria apenas acelerado a sua extinção.

adicionais, sendo este o objetivo destas leis” (BARBOSA DA SILVA, 2007, p. 175).

Ao contrário da ampliação dos recursos do Minc, esse modelo acaba por transferir às grandes empresas e a um corpo privilegiado de profissionais da cultura, o poder de decidir sobre os objetos e locais onde esses investimentos públicos deveriam ser empregados. Nesse sentido, as leis de renúncia fiscal substituíam a responsabilidade do Ministério da Cultura. Além disso, nas demais esferas da administração pública, nos níveis estaduais e municipais, não havia nenhum instrumento de avaliação ou fiscalização dos programas e projetos incentivados, planejado junto à sociedade.

Na sua dimensão mais discursiva e ideológica, durante toda a década de 1990, os responsáveis pelos investimentos no setor passam a reforçar a ideia de cultura como um “bom negócio”. Em uma das declarações de Fernando Henrique Cardoso como presidente, ele afirma que “muito ao contrário do nacionalismo xenófobo, eminentemente defensivo, essa cultura (brasileira) em ebulição inspira uma nova visão autoconfiante do Brasil em tempos de globalização” (CARDOSO, Apud BARBALHO, 2007, p. 50).

Embora os temas da brasilidade e da segurança nacional não fossem questões centrais na agenda política do governo FHC, discursos em torno das noções de “identidade nacional” e “diversidade cultural” estiveram presentes nas medidas de incentivo direcionadas à reformulação de um mercado nacional de bens simbólicos. Esse mercado deveria estar apto a consumir toda “diversidade de bens culturais” produzidos no Brasil. Para isso, reforçou-se a parceria entre Estado e mercado, apontando o papel da cultura como mais um setor de investimento para o país, geração de empregos e oportunidades de lucro.

Sobre esse aspecto, concordamos como Antonio Rubim (2011), entre outros pesquisadores, quando afirmam que a predominância da lógica neoliberal corrói o poder de atuação do Estado e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados. Durante os governos de Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, o Estado transformou-se em um mero repassador de recursos, e no setor da cultura não foi diferente. Qualquer outra atitude tomada pelo Estado em termos de gestão pública de cultura era imediatamente contestada e acusada de “dirigismo cultural”.

“O desprezo da política e do Estado, próprio do neoliberalismo, provoca uma ruptura entre o cultural e o político, com o esquecimento da política e a ocupação de seu espaço pela afirmação do mercado como ente adequado e capaz de regular a sociedade e a cultura. A hegemonia do neoliberalismo como ‘pensamento único’, quando se impõe, interdita imaginar possíveis alternativas, imprescindíveis à realização da (grande) política; bloqueia a invenção de novos horizontes e inibe a criação, porque oblitera a percepção das tensões e da diversidade. Por certo, este é um dos efeitos mais perversos do neoliberalismo sobre a política e a cultura” (RUBIM, 2011, p. 19).

A falta de iniciativas governamentais para o campo da cultura vem reforçar a hipótese de autores como Durval Muniz de Albuquerque Jr (2007) e Antonio Rubim (2007), sobre a relação problemática que há entre democracia e políticas culturais no Brasil. Para eles, o período de democratização vem consolidar no imaginário nacional, a ideia de que o governo formalmente democrático não possui política cultural, porque abre mão do dirigismo que seria característico dos regimes autoritários, preocupados em gerir para controlar a cultura, e aposta na liberdade dos agentes privados, que seriam responsáveis por produzir, gerir e legitimar a sua produção cultural. Nesse contexto, o terceiro setor parece transformar-se no principal mediador entre Estado e sociedade civil.

No Governo FHC, por exemplo, o terceiro setor frequentemente encontrou na cultura um dos principais canais de atuação. Desde meados dos anos 1980, o Estado brasileiro percebeu nas ONGs uma espécie de parceiros estratégicos na prestação de serviços públicos, variando desde a criação de fundos e programas, que muitas vezes financiam o trabalho desenvolvido pelas ONGs, até a criação de novos espaços de participação política, com o objetivo de incorporar estes grupos nos processos de formulação e/ou implementação de políticas públicas. A relação entre o Estado e as ONGs não inviabiliza, por outro lado, a aproximação destas com algumas entidades internacionais, que passam a financiar as suas ações.

O crescimento das ONGs e as parcerias estimuladas pelo poder público vêm reforçar o processo de desregulamentação do papel do Estado na economia e na sociedade como um todo, transferindo responsabilidades do Estado para as comunidades organizadas, com a intermediação das ONGs.

Entre as décadas de 1980 e 2000, podemos afirmar que, em nível nacional, as iniciativas geradas no campo da cultura estiveram, muitas vezes, restritas aos serviços prestados pelas ONGs em comunidades, capacitando jovens através de oficinas de teatro, percussão, vídeo, artesanato, entre outras. No que diz respeito às leis de iniciativa

fiscal destinadas à produção e difusão cultural, ocorreu uma grande concentração na aplicação dos recursos, em um pequeno grupo de produtores e artistas renomados, voltados exclusivamente para o mercado. Não há nenhuma surpresa na constatação de que parte do patrocínio ficou concentrada nas capitais da região sudeste (CALABRE, 2007).

Ao analisar a relação entre Estado e sociedade civil, estabelecida a partir da década de 1990, Evelina Dagnino (2004) sugere a existência de uma confluência perversa entre um projeto político democratizante, participativo, e o projeto neoliberal. A disputa entre projetos políticos distintos assume, nesse contexto, o caráter de uma disputa de significados para referências aparentemente comuns: participação, sociedade civil, cidadania, democracia. “Nessa disputa, onde os deslizamentos semânticos, os deslocamentos de sentido, são as armas principais, o terreno da prática política se constitui num terreno minado, onde qualquer passo em falso nos leva ao campo adversário” (DAGNINO, 2004, p. 05).

Eis o dilema que a autora expõe, ao problematizar uma tensão que obstaculiza o avanço democrático no Brasil. Ou seja, por um lado, a constituição dos espaços públicos representa o saldo positivo das décadas de luta pela democratização, expresso especialmente pela Constituição de 1988, que foi fundamental na implementação destes espaços de participação da sociedade civil organizada na gestão da sociedade. Por outro lado, o processo de encolhimento do Estado e da progressiva transferência de suas responsabilidades sociais para a sociedade civil, que tem caracterizado os últimos anos, estaria conferindo uma dimensão perversa a essas jovens experiências. Segundo Dagnino (2004), a redefinição da noção de sociedade civil e do que ela designa talvez tenha constituído o deslocamento mais visível produzido no âmbito da hegemonia do projeto neoliberal.

O crescimento acelerado das ONGs e das Fundações Empresariais, com a forte ênfase numa “filantropia redefinida”, além da marginalização, a que alguns autores se referem como “criminalização” dos movimentos sociais, evidenciam esse movimento de redefinição. O resultado tem sido uma crescente identificação entre “sociedade civil” e ONG, onde o significado da expressão “sociedade civil” se restringe cada vez mais a designar apenas essas organizações, quando não em mero sinônimo de “terceiro setor”. Reforçada pelo que tem sido chamado de “onguização” dos movimentos sociais, essa tendência é mundial. (DAGNINO, 2004).

Concomitante a esse processo, entre 1990 e 2000, os movimentos populares se alteram significativamente. Alguns entram em crise em termos de mobilização. Segundo Remo Mutzenberg (2010), a crise ou refluxo da visibilidade dos movimentos sociais se manifestou devido aos seguintes aspectos:

“A crescente institucionalização que redirecionou as suas ações para o campo técnico-administrativo; a dificuldade de sua inserção no novo quadro político que redefiniu a ação do Estado e das agências públicas na execução das políticas públicas e a identificação de práticas nos movimentos sociais contrárias àquelas que buscavam superar” (MUTZENBERG, 2010, p. 413).

A partir da relação complexa que o Estado começa a ensaiar com outros setores da sociedade, sobretudo após a vitória do Partido dos Trabalhadores nas eleições presidenciais de 2002, o conceito de “sociedade civil”, convertido em lugar comum, passa a ser hasteado como bandeira de uma exigência política. Essa renovada valorização da sociedade civil será central na atuação do governo petista na área da cultura.

Com o governo Lula, a partir de 2003, o Estado brasileiro volta a promover e administrar políticas públicas destinadas ao setor cultural. Na esteira do debate sobre a diversidade cultural dos povos, iniciado nas décadas de 1970 e 80 e reforçado pela UNESCO, com a Convenção Internacional sobre a Proteção e Promoção da Diversidade Cultural, haverá uma série de redefinições institucionais direcionadas à área, que sustentarão as políticas públicas em curso no Brasil.

É importante não perdermos de vista, porém, que apesar do retorno dos investimentos do Estado no campo da cultura, o discurso neoliberal persiste. Acrescenta-se a esse aspecto a ressonância da confluência perversa identificada por Evelina Dagnino (2005), o que mais uma vez demonstra as ambiguidades em torno da noção de sociedade civil e da sua relação com o Estado.

3.5 Aventura antropológica e o discurso do protagonismo juvenil

Não podemos negar que, na última década, mudanças significativas ocorreram nas políticas públicas destinadas à cultura no país. A primeira mudança corresponde ao próprio sentido da cultura e da diversidade cultural. Sob um novo princípio

epistemológico, a cultura é vista como singularidade, uma individualidade própria, dotada de uma estrutura específica, representando um conjunto de valores únicos e insubstituíveis (CHAUI, 2006).

Tal princípio apontará para a diferença estrutural entre comunidades (estas colocadas em relações sociais concretas, efetivadas) e sociedades (fragmentadas). Indica também para uma nova lógica política, que afirma que “cada povo e cada grupo devem nutrir-se de seu passado e acolher as formas externas compatíveis com suas idiossincrasias, de maneira a perseguir seu próprio processo de criação cultural” (UNESCO, 1982). Nesse horizonte, propõe-se a incorporação de novos atores aos processos de construção das políticas culturais das nações para a materialização das condições de produção da diversidade cultural.

A segunda mudança a ser ressaltada diz respeito à atualização do papel da Indústria Cultural e das novas tecnologias no processo de desenvolvimento. A mudança fundamental consiste no entendimento de que as indústrias culturais também devem ser consideradas como um direito, orientando-se segundo as demandas reais que cada sociedade tem, estando disponíveis às classes populares, e configuradas por estas classes, como forma de promover seu próprio desenvolvimento econômico e social.

De acordo com Domingues (2008) e Yúdice (2004), todo o investimento nos processos de ação cultural realizado pelas agências financiadoras nas sociedades contemporâneas é feito tendo em vista ações que beneficiem as localidades no sentido de “promover processos de pacificação” ou “diminuição dos conflitos sociais”, para garantir investimentos posteriores, o que pode revelar novas formas de instrumentalização da cultura.

As mudanças apontadas estão presentes no documento elaborado pelo Partido dos Trabalhadores, durante a campanha de 2002, “A imaginação a serviço do Brasil”, que funcionaria como o seu futuro Programa de Políticas Públicas de Cultura (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003).

Afirmando o seu projeto de descontinuidade ao modelo de Francisco Weffort para a cultura, o Programa reconhece as limitações das políticas culturais do governo FHC e abrange propostas de políticas públicas orientadas à inclusão social e ao acesso “dos mais pobres e fragilizados à esfera pública”; ampliação dos mecanismos de fomento (incluindo a participação de instituições como o BNDES, Banco do Brasil e a Caixa Econômica); a regionalização das políticas públicas de cultura e a reorganização do planejamento cultural, com implantação de um Sistema Nacional de Política

Cultural; e a adoção de mecanismos de participação popular para o controle social das políticas (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003).

Conforme José Domingues (2008), a maior contribuição do documento é alargar o papel do Estado na promoção do direito à cultura, e pensá-lo em relação aos compromissos assumidos mundialmente quanto ao papel das políticas culturais relativo ao processo de desenvolvimento humano. Outro avanço identificado é a percepção de que há um outro tipo de economia da cultura, capaz de gerar ativos econômicos, sem compromissos com a escala industrial nem com o patamar de lucros proporcionados pelo mercado. Essa nova economia da cultura é aquela que nasce nas comunidades com as festas populares (DOMINGUES, 2008).

Afirma-se que essas comunidades exigem a inclusão das suas demandas nas agendas de política cultural, não só como medida de reconhecimento ou como produto turístico, mas como alternativa inteligente para gerar bônus econômicos, distribuição de renda e “desenvolvimento sustentável”. De acordo com o programa de políticas públicas de cultura do PT, caberia ao poder público, portanto, contribuir para que esses processos culturais adquirissem a dimensão econômica que lhes compete no mundo contemporâneo (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2003).

Inicialmente, a proposta do PT se pautava no reconhecimento da cultura como um direito social básico do cidadão, opondo-se à face neoliberal das políticas culturais, e incluindo a tecnologia das políticas sociais como ferramenta de ação. Tendo como suporte o discurso da pluralidade social brasileira, o projeto destacado no discurso de posse de Gilberto Gil como ministro do MINC, em janeiro de 2003, atribui à cultura a sua participação na elaboração de estratégias de inclusão social, apostando na realização de uma outra economia, baseada na criatividade e nas novas tecnologias como vetor de um novo princípio de desenvolvimento humano.

O papel da cultura, nesse sentido, não é apenas tático ou estratégico, é central. É responsável em “reduzir as desigualdades que nos atormentam”, “contribuir objetivamente para a superação dos desníveis sociais” e “fazer uma espécie de “do-in antropológico” (...) “massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (GIL, 2005). Em várias falas, Gilberto Gil ressalta a necessidade de uma “discriminação positiva”, reforçando a ampliação do conceito de cultura:

“Ampliação do conceito de cultura, para além da produção cultural e das linguagens artísticas; cultura, portanto, enquanto produção simbólica, enquanto cidadania e enquanto economia; mudança do público-alvo principal das políticas e ações, que passa a ser o cidadão, e não apenas o artista e o produtor ou o difusor cultural; construção de políticas públicas sistêmicas e estruturantes, para além dos projetos pontuais e dos mecanismos de fomento; não mais a produção e a difusão direta pelo Estado, mas a criação de condições favoráveis à ampliação da produção, da difusão e da fruição pela sociedade; aplicação do conceito de “discriminação positiva”, ou seja, tratar os desiguais desigualmente, em busca de um equilíbrio” (GIL, MINISTÉRIO DA CULTURA, 2005).

Atualmente, as políticas públicas direcionadas à cultura no Brasil são administradas pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC). Criado em 2005, o SNC tem como objetivo definir junto aos estados e municípios, representados pelos respectivos secretários de cultura, uma agenda para coordenar planos e ações públicas para a cultura em todo o país.

A literatura dedicada ao estudo da trajetória das políticas públicas destinadas à cultura no Brasil tende a afirmar que o discurso norteador das propostas do atual SNC se distancia de discursos anteriores, articulados em épocas de autoritarismo político. Antigas categorias como “integração” e “identidade nacional” são substituídas por “autonomia” e “diversidade cultural”.

A preocupação maior na elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC), uma das medidas de implementação do SNC, foi a de possibilitar uma discussão ampla com diversos setores da sociedade civil, através de seminários abertos ao público em todo o país³³. A intenção foi conhecer as demandas sociais e consolidar, a partir de negociações com os envolvidos, o PNC, transformado na Lei 12.343/10.

Em diálogo com os valores que permeiam o debate internacional sobre a questão da diversidade, a noção de identidade nacional no PNC tende a se pluralizar. No seu caderno de diretrizes³⁴, ao contrário das referências a uma “identidade nacional” homogeneizadora, são comuns os jargões que exaltam a ideia de “diversos brasis”. As atuais políticas culturais públicas, nesse sentido, afirmam que é responsabilidade do Estado resguardar e revelar a pluralidade cultural brasileira. É nesse contexto, portanto, que será criada a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) e o Programa Cultura Viva.

³³ Em Pernambuco, esse seminário ocorreu em setembro de 2008, na cidade do Recife, reunindo pesquisadores, produtores culturais, artistas e gestores. Na época, participamos do evento com vistas à elaboração do projeto de pesquisa que deu origem a este trabalho.

³⁴ O caderno pode ser acessado no seguinte endereço: <http://www.cultura.gov.br/cnpc/2008/02/07/plano-nacional-de-cultura/>

É comum a afirmação entre gestores e pesquisadores de que a iniciativa mais marcante da política implementada pela gestão de Gilberto Gil foi a criação, em 2004, do *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva*. Ainda hoje, o Programa continua sendo um dos mais centrais e, grosso modo, funciona como uma transferência de recursos do fundo público da cultura, por meio de concursos via edital (com regras públicas), que tem como destinatário um processo cultural já existente.

De acordo com o texto de divulgação do Ministério da Cultura, disponível na sua página virtual, o Programa nasceu para estimular e fortalecer no corpo do país uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura, regulamentado pelas Portarias MinC nº 156 e nº 82, de 06 de julho de 2004 e de 18 de maio de 2005, e é executado pela Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), que até 2008 se chamava Secretaria de Programas e Projetos Culturais.

Inicialmente o Programa era formado por cinco ações: Pontos de Cultura, Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital e Agente Cultura Viva. Todas elas vinculadas aos Pontos de Cultura e articuladas por eles. Com o passar dos anos e a evolução do Programa, outros prêmios e ações foram concebidos, sempre atrelados às necessidades e desenvolvimento dos Pontos de Cultura, que envolvem comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária. Essas organizações, depois de selecionadas, recebem uma quantia do Governo Federal, em cinco parcelas semestrais, para potencializar suas ações com a compra de material (principalmente equipamento multimídia) ou contratação de profissionais, entre outras necessidades (MINC).

A ideia do conceito de Ponto de Cultura é garantir o direito autônomo de produção e utilização dos recursos da maneira que cada iniciativa entender ser a mais proveitosa. Os Pontos têm por função ressoar as diversas formas de produção, como um “amplificador das expressões culturais de sua comunidade” (MINC, 2005).

“Todos os Pontos de Cultura estarão em rede, a fim de trocar informações, experiências e realizações. Os parceiros locais, por sua vez, entram com os espaços, a gestão e um punhado de compromissos: responsabilidade, transparência, fidelidade aos conceitos, inserção comunitária, democracia, intercâmbio. Os Pontos de Cultura terão a cara de seus usuários”. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2005).

Buscando corresponder a uma das pautas do Mais Cultura, que diz respeito à aproximação entre o poder público e a sociedade civil, o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura reforçam a proposta de gestão compartilhada, ou seja, a participação

dos seus usuários para decidir diretamente seus conceitos e sua condução; um processo de construção coletiva onde são compartilhadas as responsabilidades para a continuidade do trabalho do programa (TURINO, 2009).

A proposta de gestão compartilhada envolve os conceitos de “empoderamento”, “autonomia” e “protagonismo social” na partilha do poder. A intenção teria sido “estabelecer novos parâmetros de gestão e democracia na relação entre Estado e sociedade” (MINC, 2005). Quanto aos conceitos, eles têm como princípio o fortalecimento da gestão e das demandas locais, no sentido de que participação na decisão pública é um processo permanente de conquista.

O princípio da construção compartilhada está no incentivo à formação de uma rede ativa dos Pontos de Cultura, em níveis local, regional e nacional. A ideia de construção da rede, nas palavras de Celio Turino, “ganha centralidade para potencializar a articulação entre as diferentes formas de organização comunitária e do movimento social, e destas com o poder público” (TURINO, 2009). O Ponto de Cultura, sob esse aspecto, é ao mesmo tempo o destino do princípio do trabalho cultural das classes populares e o mediador na relação entre Estado e sociedade civil para a efetivação do processo de participação (TURINO, 2009).

Imbuídos pelo ideário de participação social, várias são as propostas para a melhoria das relações entre os Pontos de Cultura, sugeridas pelas Representações Regionais de 2007 até os dias atuais. São elas: reuniões dos Pontos de Cultura nos estados e nas regiões, com oficinas de formação, capacitação e estímulo à formação de redes³⁵; viabilização de infraestrutura e recursos humanos; formação para as equipes das Representações Regionais; como, por exemplo, sobre prestação de contas; fortalecimento da articulação entre os Pontos de Cultura e as Representações Regionais, bem como destas e as equipes regionais de implementação da Cultura Digital, que falaremos logo a seguir.

Pensando nessa comunicação e possível integração, o MINC articulou a TEIA – Mostra de Cultura e Economia Solidária, que vem acontecendo desde 2006. O evento

³⁵ Em Pernambuco, podemos citar algumas tentativas de articulação dos Pontos de Cultura em rede. São elas: O Encontro Tecendo Redes, organizado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE); O Portal iTEIA, que tem como objetivo ser o acervo da produção multimídia de centros culturais nacionais e internacionais, integrando e relacionando conteúdos das redes atuais e a Produtora Cultural Colaborativa, composta por sete pontos de cultura: Pontão de Cultura Digital iTEIA, Ponto de Cultura CUCA Recife, Ponto de Cultura Canal Capibaribe, Ponto de Cultura Coco de Umbigada, Pontão de Cultura Digital CDTL, OSCIP Diálogos, Pontão de Cultura Sustentável Ciranda Solidária e Ponto de Cultura Pé-de-Serra.

tem como principal objetivo debater os princípios de uma nova economia sustentável, a formação de uma nova cultura colaborativa, e as possibilidades de inserção das classes populares na construção destas redes e na consolidação efetiva das políticas culturais.

No processo de articulação entre os Pontos de Cultura, os gestores e grupos beneficiados afirmam ser de extrema importância a utilização do kit multimídia em todas as suas potencialidades: internet, software livre, audiovisual, fotografia, entre outras estratégias de comunicação. Em termos de alocação de recursos, podemos afirmar que os setores mais beneficiados pelo Programa Cultura Viva são o audiovisual e as chamadas mídias livres.

Isso ocorre porque se intensificou a utilização do audiovisual no Brasil e no mundo por grupos atuantes em diversos movimentos socioculturais. Como afirmamos anteriormente, são grupos étnico-raciais, feministas, gays, jovens moradores de favelas, entre outros, que perceberam na tecnologia audiovisual a oportunidade de produzir sentidos diferenciados sobre si mesmos, em contraposição aos discursos presentes na grande mídia.

Além da renovação da indústria cinematográfica brasileira nos últimos oito anos e os incentivos destinados à produção e proteção dos filmes nacionais, através de editais públicos e do fomento a festivais e cineclubes, a Secretaria do Audiovisual (SAV)³⁶ afirma que atualmente no Brasil já são mais de 500 grupos formados por ONGs, coletivos formados por jovens, movimentos sociais e Pontos de Cultura, que, com a ajuda do software livre e o crescente barateamento tecnológico, apostam na produção de vídeos independentes e programas, como uma estratégia de desmistificação dos discursos hegemônicos, em circulação nos grandes meios de comunicação.

Para esses grupos, a produção audiovisual e as rádios livres, entre outros canais de comunicação alternativos, representam uma esfera pública pulsante, onde a participação política pode ser conquistada. Por um lado, o ex-gestor da Secretaria da Cidadania Cultural, Célio Turino (2009), chama a atenção para o ineditismo do Programa Cultura Viva em sua relação com a burocracia do Estado brasileiro. Por outro

³⁶ Os dados podem ser obtidos em <http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/audiovisual/quem-somos-audiovisual-politicas/>

lado, segundo Domingues (2008), um programa que aposta na transferência direta de recursos para comunidades de baixa renda, na democratização dos meios de produção da cultura, precisa de uma administração do Estado que se “abra” às necessidades destes grupos sociais, que não se limite a tecnocracia:

“A racionalização da gestão e as regras públicas são essenciais, mas o Estado precisa atuar tendo em vista que os processos sócio-políticos devem ser os reais condicionantes das políticas públicas e de seus destinatários. E neste caso, trata-se de reconhecer que os destinatários não são objeto, mas o sujeito principal destas políticas, e o Estado só pode existir como seu instrumento de promoção (...) Não é possível que se imagine tratar as comunidades tradicionais e os movimentos sociais da mesma forma que empresas. Para uma política cultural que visa ser democrática se efetivar, o Estado deve se modificar para incluir estes sujeitos, e não o contrário. E o problema sobre o Estado é esse: a quem serve e quem o controla” (DOMINGUES, 2008, p. 153).

Domingues (2008) e Turino (2009) sugerem que a heterogeneidade da sociedade civil, que se expressa na proposta do programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, pode apresentar inúmeras dificuldades quanto à orientação dos caminhos a se seguir. Utilizando as conquistas empreendidas na área das políticas públicas de cultura, esses autores destacam que o Estado não estaria preparado para se relacionar diretamente com os setores populares da sociedade, ainda mais com um Programa que tem por perspectiva a emancipação social e não a simples inclusão.

Tal reflexão pode ser exemplificada na dificuldade de alguns membros de Pontos de Cultura na retirada de certidões e na prestação de contas, demonstrando que não basta promover políticas de “discriminação positiva”, sem mudanças profundas na estrutura burocrática do Estado e que sejam capazes de se adaptar às demandas destes grupos.

“Devemos lembrar que o Cultura Viva é justamente aberto a diferentes propostas e diferentes linguagens, algumas das quais têm sua matriz baseada na cultura oral ou cujos proponentes não estão propriamente inseridos na educação formal. Sujeitos que, por sua posição social ou cultural, têm de contornar dificuldades a mais tanto na confecção dos portfólios necessários à sua inscrição no Programa e na aquisição da documentação necessária para o Tribunal de Contas da União” (DOMINGUES, 2008, p. 153).

Em contrapartida, podemos afirmar que as ações como as dos Pontos de Cultura tornaram-se não apenas uma demanda social, mas um recurso gerencial para o Estado. Como sugere Evelina Dagnino, a respeito da relação entre Estado e sociedade civil

organizada no início do século XXI, esse tipo de programa visa uma maior “transparência e publicização das políticas públicas”, bem como a participação efetiva na sua formulação por setores da sociedade civil desprovidos de outras formas de acesso a espaços de decisão (DAGNINO, 2002). Nesse horizonte,

“O que os espaços públicos estão colocando é o aprendizado da tarefa da construção hegemônica, que requer o reconhecimento da pluralidade como ponto de partida de um processo de busca de princípios e interesses comuns em torno dos quais a articulação das diferenças abra caminho para a configuração do interesse público” (DAGNINO, 2004, p. 286).

A busca por uma gestão compartilhada, ensaiada pelo Programa Cultura Viva e Pontos de Cultura, traz à tona o debate sobre as redefinições da relação entre Estado e sociedade civil no Brasil, tema presente e que se intensificou após a eleição de governos de esquerda. Com as transformações ocorridas na forma de intervenção do Estado, via políticas públicas e incentivos à gestão compartilhada, essa relação tem se tornado cada vez mais ambígua e complexa para os movimentos sociais, na medida em que lideranças oriundas dos seus quadros e comprometidas com as suas demandas tornam-se governo em seus diferentes níveis (municipal, estadual e federal) (MUTZENBERG, 2010, p. 417).

De acordo com o levantamento nacional realizado pelo IPEA em 2010, 70 % dos Pontos de Cultura tem sua origem nas Organizações Não Governamentais. Mas estas não são as únicas bases. Muitos são os Pontos de Cultura que possuem uma relação orgânica com movimentos populares organizados. Por isso, torna-se importante destacar a heterogeneidade do Programa e de suas demandas em qualquer pesquisa interessada no tema.

Nesse contexto, concomitante ao processo de valorização da diversidade cultural, das novas tecnologias comunicacionais e das mais variadas formas de “gestão compartilhada”, a categoria juventude, àquela advinda das parcelas mais pobres, se transformará numa temática central. Trata-se de um processo desencadeado a partir da década de 1990.

É interessante lembrar que a atuação das ONGs, junto à emergência de movimentos como o Hip Hop, serão responsáveis por transformar a representação do jovem pobre urbano. De potencial criminoso, esse jovem passa a ser percebido, aos poucos, como ator político. A partir da atuação de entidades como a Central Única de Favelas (hoje espalhadas por todo país), o Afro Reggae (no Rio de Janeiro) e a Auçuba

(atuante em Recife desde o final de 1980), a juventude passa a ser representada concomitantemente como problema social e sujeito de direitos. Isso porque os problemas sociais que afetam a sociedade brasileira ganham maior visibilidade neste segmento da população, que é a principal vítima de políticas públicas ineficientes.

Ao mesmo tempo, houve uma intensificação e diversificação da produção acadêmica brasileira voltada para a temática da juventude, a partir da década de 1990. Foram publicados trabalhos que estudavam a juventude a partir dos mais variados segmentos e sob os mais diferentes pontos de vista, acompanhando as reflexões engendradas a partir do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA).

Desde a instauração do “Código de menores”, datado de 1927, o menor sempre esteve associado aos efeitos negativos das gritantes desigualdades sociais do país. Mas, dessa vez, apoiada por organismos multilaterais e agências internacionais, sob o impulso das discussões promovidas desde 1985, por ocasião do Ano Internacional da Juventude, o jovem passa a ser considerado como um ator estratégico do desenvolvimento.

Conforme Helena Abramo (2005), a mobilização social e política de jovens, que se consolida ao longo da década de 1990, tem papel decisivo na conformação deste novo contexto ideológico, em que emerge a compreensão dos jovens como sujeitos de direitos, definidos não mais “por suas incompletudes ou desvios”, mas por suas especificidades e necessidades, que passam a ser reconhecidas no espaço público como demandas cidadãs legítimas.

Frequentemente, as políticas públicas voltadas para os jovens ainda se concentram nas áreas de educação e emprego – sob a perspectiva da juventude como fase preparatória da vida – ou de saúde e segurança pública – com o viés da juventude como etapa crítica. Em geral, tais ações não se estruturaram como elementos de uma “política de juventude”, mas como estratégias de atuação da sociedade para orientar a formação dos jovens e minimizar seu envolvimento em “situações de risco”. Nesse sentido, da rápida associação com as “classes perigosas”, a juventude pobre urbana passa à condição de “situação de risco”. Mas a ênfase na juventude como problema social permanece, ora como algoz, ora como vítima.

Ressalvando a pluralidade de enfoques, as características institucionais e a diversidade regional dos países latino-americanos, Sposito e Carrano (2003) sintetiza contribuições de diversos autores e estabelece periodização em torno de quatro distintos modelos de políticas de juventude: a) a ampliação da educação e o uso do tempo livre

(entre 1950 e 1980); b) o controle social de setores juvenis mobilizados (entre 1970 e 1985); c) o enfrentamento da pobreza e a prevenção do delito (entre 1985 e 2000); e d) a inserção laboral de jovens excluídos (entre 1990 e 2000).

De acordo com esses autores (2003), no interior do aparelho de Estado, as políticas de juventude comportam diversidade de orientações e podem disputar recursos e operar diferentes definições de prioridades em face de outras políticas. Podem estar mais próximas de modelos participativos e democráticos ou serem definidos com base no que, no Brasil, tradicionalmente foi designado como “cidadania tutelada”, ou apenas como forma de assistência e controle do Estado sobre a sociedade, sobretudo, para os grupos que estão na base da pirâmide social.

Mas como nos mostra o trabalho de Marcia Liunghi (2008), embora as políticas públicas voltadas para essa população tenham evoluído bastante nos últimos anos, algumas delas ainda carregam o ranço de concepções discriminatórias e do não reconhecimento. Além disso, como nos mostram Sposito e Carrano, nas políticas públicas atuais,

“Ocorre um novo ocultamento e naturalização das condições em que as desigualdades sociais operam, pois na ausência de direitos assegurados resta aos atores jovens, muitas vezes sem nenhum apoio de caráter mais duradouro, a tarefa de construir um projeto voltado para o desenvolvimento local e comunitário, deslocando-se para o sujeito a responsabilidade de empreendimentos que a rigor não seriam da sua alçada” (SPOSITO e CARRANO, 2003, p. 166).

Os atuais programas e ações governamentais afirmam ter como preocupação maior a preparação do jovem para o mercado de trabalho, contribuindo, ainda, para a sua formação cidadã e o seu protagonismo. Mas que concepção de “protagonismo” tem sido utilizada? De acordo com a bibliografia voltada para o tema, trata-se mais de ensinar o que é cidadania e protagonismo, que praticá-la, de fato.

Ou seja, trata-se mais de um projeto voltado para a gestão do tempo livre dos jovens em situação de risco, que uma ação potencializadora, na busca por igualdade de oportunidade e melhoria nas condições de moradia, de emprego, saúde, educação etc. O objetivo dessas ações, em sua maioria, permanece o mesmo que as políticas de integração de décadas atrás: “conter” um suposto potencial desse jovem para a marginalidade. Já em relação à educação, reforça-se um caráter meramente instrumental e meritocrático.

Além disso, nem sempre os resultados obtidos por programas e políticas públicas têm sido satisfatórios, ou seja, os objetivos não são alcançados, como esperado. Isso porque estudos identificam tensões e preconceitos na relação entre educador e aluno. Muitas vezes, professores e coordenadores de ONGs e outras entidades percebem os cursos oferecidos como uma dádiva ofertada a uma população pobre. Entra em cena a lógica da “pedagogia da precariedade” ou ainda do “qualquer coisa serve” (Liunghi, 2008). Por conseguinte, os alunos, frequentemente, não são percebidos pelos professores e coordenadores de programas como pares ou pares em potencial.

O mapeamento histórico e o debate realizado até o momento é do real interesse desta pesquisa, uma vez que discursos articulados pelo Estado em torno de questões como diversidade cultural, gestão compartilhada e protagonismo juvenil são frequentemente incorporados ou confrontados nos discursos em circulação no Festival Audiovisual Visões Periféricas.

Programas governamentais como o Mais cultura, Cultura Digital, Cine Mais Cultura, entre outros, são os principais colaboradores financeiros de pelo menos 80% dos vídeos exibidos no Visões Periféricas. Muitos desses realizadores são atuantes em Pontos de Cultura ou são beneficiados por outros programas relacionados à gestão pública de cultura. Isso não quer dizer, por outro lado, que o vínculo entre poder público e realizadores audiovisuais ameace a autonomia destes.

No capítulo que se segue, analisaremos a emergência das experiências populares em audiovisual no Brasil, enfatizando a relação entre movimentos socioculturais e o recurso à linguagem audiovisual. Trata-se de uma afinidade que encontramos nos atuais Pontos de Cultura, nos coletivos juvenis e ONGs, mas que possuem suas raízes em décadas passadas, quase tão remotas quanto às descritas neste capítulo.

Capítulo IV

4. Segunda formação discursiva: A trajetória das experiências populares em audiovisual

No mundo globalizado, não é raro a produção audiovisual está presente nos indicadores de desenvolvimento social e econômico de um país. Cada vez mais, ela se consagra como um negócio lucrativo. Mas há outra face do recurso ao audiovisual que pretendemos dar destaque nas linhas que se seguem. Estamos nos referindo às produções que utilizam a linguagem audiovisual com fins pedagógicos, como forma de negociação e reconstrução de identidades nacionais e locais, como “instrumento” na luta por reconhecimento de minorias políticas e no fortalecimento da autoestima de atores sociais estigmatizados.

Além da presença do audiovisual nos movimentos sociais, o MinC e a Secretaria do Audiovisual (SAV) têm fomentado programas e ações destinados a uma espécie de “inclusão audiovisual”. Programas como Cine Mais Cultura e Cultura Digital, através dos Pontos de Cultura, tem levado a tecnologia audiovisual para comunidades quilombolas, indígenas, terreiros de candomblé, periferias urbanas, entre outros espaços de produção cultural popular. Paralelamente às investidas do governo federal, muitos são os grupos ou realizadores individuais que utilizam o audiovisual como forma de atuar na sua comunidade, mantendo uma relação completamente autônoma quanto às políticas públicas de cultura.

Para compreendermos como se inscreve a relação entre audiovisual e política no contexto do Festival Audiovisual Visões Periféricas, serão destacados alguns momentos decisivos. Num primeiro momento, daremos ênfase à emergência do movimento cineclubista no Brasil; as investidas de “conscientização do povo” operadas pelo CPC e o desenvolvimento do Quarto cinema. Logo em seguida, será debatida a proliferação das escolas de formação audiovisual popular, que começam a ganhar visibilidade entre as décadas de 1980 e 1990. Por último, traremos alguns dados do contexto atual, marcado pelo boom da tecnologia digital e o apoio do poder público.

4.1 Genealogias possíveis: Cineclubismo, CPC, Cinema Novo

Para compreendermos o contexto atual, no qual atuam os grupos formadores de educação audiovisual nos espaços populares, um dos caminhos possíveis a ser percorrido é entender como ocorreu a emergência dessa prática no cenário nacional. Em linhas gerais, o surgimento dos grupos formadores em educação audiovisual está atrelado à luta pela democratização dos meios de comunicação, que ganha fôlego nacionalmente junto às articulações dos movimentos sociais em prol da redemocratização do país entre 1970 e 80. Mas se atentarmos para a dimensão político-discursiva desses grupos, encontraremos suas raízes em movimentos socioculturais um pouco mais remotos.

Partiremos, portanto, de um momento histórico já mencionado no primeiro capítulo, marcado por poucos investimentos públicos no setor da cultura e das artes. Essa inoperância estatal, ocorrida entre o final da década de 1940 e meados de 1960, todavia, não obscureceu a produção cultural no país. Pelo contrário. A sociedade brasileira vislumbrou, em várias partes, uma efervescência cultural e artística, expressa em vários movimentos, tais como o CPC, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, a primeira geração do Cinema Novo, entre outras experiências já descritas anteriormente.

É nesse contexto que se fortalecem também os cineclubes, como um espaço de entretenimento, reflexão e debate. Muitos grupos de formação audiovisual, que hoje atuam em espaços populares no Brasil, operam juntamente aos cineclubes. Devido a essa relação, nos dedicaremos rapidamente a essa prática, que só faz crescer no contexto atual. Só na região metropolitana do Recife, podemos citar o Cineclubes Dissenso, o Cine Coque, o Cine Chinelo, o Cine Cabeça, o Curta no Xinxim, o Cine Aurora, entre outras experiências tão bem sucedidas quanto estas.

De maneira geral, os cineclubes surgiram como um caminho alternativo ao modelo de consumo da produção cinematográfica que encontramos na Indústria Cultural. Indo além da mera função de divertir, a proposta da maioria dos cineclubes é a de promover intercâmbios culturais, experimentações estéticas, informação e educação, sendo, além disso, acessível a todas as pessoas interessadas. Normalmente, o cineclubes surge da organização de atores sociais, que possuem um interesse ou experiência em comum (cineastas e pesquisadores de cinema, universidades, centros comunitários, sindicatos etc.).

Dito isto, associações se organizam acerca da escolha e da avaliação de filmes, dos processos de exibição e até mesmo dos processos de produção das obras. Sua atividade principal, nesse sentido, é promover a discussão de filmes, que estejam fora das lógicas de programação das grandes distribuidoras, privilegiando pela qualidade nas escolhas das obras vistas e da construção de uma crítica “independente”. Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro:

“Um cineclube define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente, como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo” (GATTI, 2000, p.128).

Os cineclubes apresentam, como marcas próprias, uma organização com base na mobilização de seus associados, normalmente dispostos de forma horizontal, em função de objetivos não financeiros, voltando-se para fins culturais, éticos, estéticos e, dependendo do contexto, político-partidários ou religiosos. Segundo Luiz Eduardo Tavares (2006), existem, de maneira geral, três conceitos que regem os cineclubes: “sua finalidade não-lucrativa; uma estrutura organizacional democrática; e o seu compromisso com a cultura” (TAVARES, 2006, p.22). Como acrescenta o autor:

“O trabalho das salas de cineclubes, ao promover discussões e reflexões socioculturais, políticas e estéticas que incidem no debate público, propicia aos seus participantes, tanto exibidores quanto espectadores, uma visão mais ampla do cinema que permite melhor contextualizá-lo dentro da cultura. E é dessa maneira também que os cineclubes, desde sua origem, se destacam como agentes propositores de novos paradigmas para a atividade cinematográfica” (TAVARES, 2006, p.22).

Com relação às datas de início da atividade cineclubista no Brasil, não existe um consenso entre os pesquisadores. Alguns destes, porém, consideram como o início oficial do cineclubismo brasileiro a fundação do Chaplin Club, em 1928, no Rio de Janeiro. É válido salientar que em 2008, o Conselho Nacional de Cineclubes do Brasil (CNC), comemorou oficialmente os 80 anos do cineclubismo no país, utilizando como marco inicial a data de fundação do Chaplin Club.

Pesquisadores dedicados ao tema afirmam que o cineclubismo no Brasil passou por períodos distintos. Essas fases se confundem, por sua vez, com os momentos sociopolíticos vivenciados no país. Não compete a essa pesquisa realizar um levantamento dessas fases, mas precisamos ressaltar a importância que os cineclubes

tiveram na formação de vários jovens artistas e cineastas, por exemplo, daqueles que se tornariam os futuros criadores do Cinema Novo.

O movimento cineclubista desse período (décadas de 1940 e 1950) foi marcado pelo grande comprometimento com as questões estéticas e políticas, reunindo nomes como Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado. Nessa direção, durante as décadas de 1950 e 1960, o movimento só fez crescer em todo país e, a partir do golpe de 1964, os cineclubes passaram a assumir um caráter de maior engajamento político, como instrumento e espaço privilegiado de encontro e debate da oposição ao regime civil-militar.

Durante as décadas de 1960 e 1970, o movimento cineclubista foi marcado pelo diálogo político com a oposição feita pelos sindicatos, partidos clandestinos, associações e diretórios estudantis das universidades e faculdades por todo o país. As práticas desses grupos estavam ligadas a uma vontade de articulação, tanto de resistência à situação de repressão militar, quanto de promoção cultural. O movimento cineclubista passou a ter, desse modo, uma preocupação em promover uma atividade cultural fundamentada na conscientização de suas plateias.

Dito isto, ao mesmo tempo em que ocorria a efervescência na articulação cultural e política no movimento cineclubista, durante o período democrático de 1945 a 1964, é levantada no país a questão da cultura popular através da experiência histórica concretizada na ação dos CPCs.

Como se sabe, esses centros foram criados por artistas de distintas origens: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc., tendo como principais nomes o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. Graças a uma afinidade com os projetos criados pela UNE, cujo principal objetivo era o de politizar o público universitário acerca dos problemas que atingiam a sociedade brasileira, os CPCs rapidamente se vincularam a esta entidade estudantil.

Nas atuações dos CPCs, é importante enfatizarmos que o conceito de cultura popular se confundia com a ideia de conscientização, significando uma função política dirigida em relação ao povo. E era exatamente isso que pretendia o CPC, realizar um trabalho que consistia ir em busca do povo e instruí-lo, no que diz respeito à realidade brasileira.

A entidade acreditava que só através dessa nova consciência a população brasileira poderia lutar por um outro tipo de organização social. Assim o teatro, a

música, a literatura e outros meios artísticos foram utilizados para realizar essa mobilização popular. A arte não poderia romper diretamente com a hegemonia das classes economicamente superiores, mas poderia provocar uma mentalidade revolucionária, rompendo assim toda e qualquer forma de dominação³⁷.

A produção cinematográfica do CPC constituiu-se na realização pioneira de filmes autofinanciados, cujo objetivo era o de estabelecer um diálogo político com os espectadores populares, na tentativa de conscientizá-los para a luta de classes. Como primeiro projeto cinematográfico do CPC, foi proposta por Leon Hirszman a realização de um longa-metragem intitulado “Cinco vezes favela”³⁸, composto por cinco curtas-metragens, dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues e Leon Hirszman. De acordo com Reinaldo Cardenuto Filho (2008):

“Os quatro jovens cineastas de classe média, influenciados pelas atividades cineclubistas cariocas, se sentiam artistas engajados com o dever de mediar um projeto nacional e popular: como conheciam a perversidade da estrutura capitalista, dos privilégios de uma classe social em oposição aos infortúnios das outras, deveriam transmitir essas informações essenciais às massas alienadas, em um processo de politização para o breve e definitivo enfrentamento destas com a burguesia” (CARDENUTO FILHO, 2008, p.77).

Apesar de ser considerado um marco no campo cinematográfico brasileiro, a produção “Cinco vezes favela” foi um fracasso de bilheteria nos cinemas, duramente rechaçado pela crítica de direita e, o que era o pior para o movimento do CPC, o filme não teria conseguido promover um diálogo com o povo.

Outra obra a ser citada, que começou a ser realizada pelo CPC, mas que fora interrompida pelo golpe militar de 1964, é o longa-metragem “Cabra marcado para morrer”, de Eduardo Coutinho. Tratava-se de uma reconstituição ficcional, baseada na história real do assassinato de João Pedro Teixeira, líder de uma das Ligas Camponesas na Paraíba. Como nos mostram os livros de história do cinema brasileiro, o filme só

³⁷ Para um estudo mais amplo e aprofundado do movimento e o seu contexto político-cultural ver *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (2000), São Paulo, Editora Brasiliense, *Cultura e participação nos anos 60*, 1980, São Paulo, Editora Brasiliense, ambos de Heloisa Buarque de Hollanda, e *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da televisão*, 2000, Rio de Janeiro, Editora Record, de Marcelo de Ridenti.

³⁸ O filme “Cinco vezes favela”, produzido pelo CPC em 1961, inspirou o projeto “Cinco vezes favela, agora por nós mesmos”, lançado no mercado brasileiro em 2010. Passadas quatro décadas, “Cinco vezes favela, agora por nós mesmos” reúne jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro, formados a partir de oficinas profissionalizantes de audiovisual, ministradas por grandes nomes do cinema brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles, João Moreira Salles, dentre outros. O projeto apresenta cinco filmes de ficção, de cerca de 20 minutos cada um, sobre diferentes aspectos da vida em suas comunidades.

chegou a ser finalizado em 1984, com o processo de abertura política. Coutinho finalizou o filme e o transformou em um documentário ganhador de prêmios nacionais e internacionais, sendo considerado um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Mas como sugere Cardenuto Filho (2008), conhecer a produção cinematográfica do CPC é, do ponto de vista de uma política para as massas, conhecer a história de uma frustração. Entre interrupções de projetos e a circulação irrisória do filme “Cinco vezes favela”, este cinema não se realizou como militância ideológica em diálogo com a sociedade. Na verdade, “havia uma crença ingênua de que filmes um tanto improvisados e com severos limites orçamentários pudessem realmente provocar mudanças sociais e contribuir para uma revolução política de bases marxistas” (CARDENUTO FILHO, 2008, p.96).

As ligações entre as propostas de cultura popular do CPC foram diretamente inspiradas pelas técnicas de disseminação de conteúdo político-revolucionário através do teatro, da música, das artes plásticas e do cinema utilizadas pelos bolcheviques, durante a revolução socialista de 1917. Além de condenar qualquer tipo de inventividade de linguagem ou estética que pudesse comprometer o entendimento da mensagem política, o projeto de cultura popular do CPC desconsiderava as manifestações originais do povo, entendidas apenas como um passatempo lúdico, sem caráter político.

A opção por uma instrumentalização da linguagem artística em benefício da “comunicação direta com o povo” fez com que alguns artistas e cineastas se afastassem das atividades do CPC. A oposição estético-ideológica entre o CPC e a emergente militância por um Cinema Novo produziu uma acirrada discussão entre seus representantes, Carlos Estevam e Glauber Rocha, nas páginas do jornal *O Manifesto*³⁹.

Ao utilizar a experiência do *agitprop*⁴⁰ como referência de discurso e o conceito de cultura popular, que diminuía as manifestações tradicionais do povo, a produção cinematográfica do CPC, resumida na realização de “Cinco vezes Favela”, acabou por ocultar a diversidade das camadas populares para transformá-las em massa esquemática, cuja finalidade exclusiva é aspirar à revolução. O filme, dessa forma, acaba por refletir

³⁹ Para uma análise aprofundada deste episódio, consultar GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica* (1983), São Paulo, Brasiliense / Embrafilme.

⁴⁰ *Agitrop* (agitação e propaganda). Palavra utilizada para expressar as técnicas de disseminação de conteúdo político-revolucionário, utilizadas pelos bolcheviques.

muito mais as idealizações de engajamento de seus realizadores, que se consideravam “porta-vozes” das aspirações nacionais, do que uma identidade popular verificável na realidade.

Paralelamente à atuação do CPC e à crescente desigualdade social, os anos de 1950, como afirmam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p.62), também são marcados pela influência do Neorrealismo italiano e pela preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema. Tais fatores levam a discussão sobre o cinema no Brasil a adquirir uma originalidade que não tinha na primeira metade do século e a se politizar fortemente (BERNARDET e GALVÃO, 1983).

Articulados a tais fatores, polos divergentes no interior do cenário cinematográfico brasileiro lutavam por uma política de cinema e pela hegemonia no setor, onde é nítida a polarização de grupos em “cosmopolitas” e “nacionalistas”.

Cineastas da ala nacionalista, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, almejavam um cinema nacional que refletisse a realidade e os costumes da “nossa terra”, acusando os produtores da vertente cosmopolita, como Walter Hugo Khoury, de produzirem representações burguesas, desmoralizantes, falsas e humilhantes do povo, que serviria de disseminação das ideias “antinacionais” e “imperialistas” na nossa cultura. Diante desse cinema “alienado” e de “mau gosto”, os nacionalistas afirmavam que caberia aos cineastas, portanto, “formar e educar o povo”; função didática atribuída ao cinema, mas que se encontra, nesse período, inserido num debate mais amplo referente à responsabilidade social do artista.

Nesse contexto, Nelson Pereira dos Santos afirmava que a arte não deveria estar destinada a seguir o nível das necessidades do povo; muito mais; ela deveria desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de ideias novas, levá-lo avante. Pensando na dimensão popular que deveria possuir o cinema, tornou-se comum a afirmação de que os filmes brasileiros deveriam representar nas telas a vida e os costumes do povo e da nossa terra (GALVÃO & BERNARDET, 1983, p. 74).

Em contrapartida, assim como ocorreu com o filme *Cinco vezes favela*, Paulo Emilio Salles Gomes nos lembra que no engajamento nacionalista, “o antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, ‘os ocupados’ estavam muito mais presentes na tela do que nas salas” (GOMES, 1980, p. 93).

Na trilha dessa crítica, que indica a falta de um diálogo mais substantivo do cinema engajado com o público brasileiro, muitos serão os cineastas e intelectuais que

irão questionar e afirmar a necessidade de uma forma cinematográfica que fosse capaz de comunicar-se com o povo através dos seus próprios códigos. Tal questão, é preciso salientar, tem atravessado inúmeras expressões e movimentos artísticos brasileiros.

Por outro lado, o Cinema Novo, segundo Raquel Gerber (1995), não consistiu em um movimento homogêneo, mas amplo, lançando como reflexões principais a discussão em torno da cultura nacional como colonizada e da linguagem audiovisual sobre a mente do “homem brasileiro”, em um período fortemente marcado pelo nacionalismo.

Assumindo uma posição política de negação ao desenvolvimentismo econômico e à presença do cinema estrangeiro no mercado brasileiro, que ocupava na década de 1950, 90% do tempo de projeção, o Cinema Novo foi fruto da ideologia nacionalista no Brasil. Também contribuiu para a sua formação a emergência dos primeiros conceitos de subdesenvolvimento do ponto de vista de uma análise econômica do país, como as realizadas por Celso Furtado, Caio Prado, além das discussões sobre o respectivo ideário de engajamento político do artista e intelectual (GERBER, 1995, p. 17).

Nesse horizonte, o Cinema Novo propõe uma estética da fome, realizada com baixos custos, mesclando neorrealismo e experimentação eisensteiniana. A respeito da relação entre o Cinema Novo e o questionamento em torno do tema do subdesenvolvimento, Paulo Emilio Salles Gomes afirma que “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, mas um estado. Logo, o cinema seria incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes” (GOMES, 1980, p. 85).

Além disso, influenciado pelo pensamento pós-colonial de Frantz Fanon, o Cinema Novo se desenvolveu dentro de um contexto marcado pela busca de alternativas ao estado de colonização dos países chamados do “Terceiro mundo”, frente aos produtos estrangeiros. Tal projeto foi compartilhado por outros cineastas e teóricos latino-americanos, como Fernando Solanas e Octavio Getino na Argentina e Jorge Sanjinés na Bolívia, que logo seriam reconhecidos como produtores de um “Terceiro Cinema”, “cujo projeto ideológico e estético reconheceria nos seus esforços antiimperialistas, a manifestação cultural, artística e científica mais importante da nossa época” (SHOHAT e STAM, 2005, p. 59).

O Cinema Novo objetivava levar a cultura popular para as telas como forma de engajamento político, sem, com isso, abdicar da experimentação. De acordo com Ismail

Xavier (2001), a questão do nacional-popular se fez presente de diferentes formas no Cinema Novo, que muitas vezes se mostrou ambíguo ao tratar temas como o futebol, a religião e as festas populares. Havia de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura, e, por outro, da falta de confiança no processo de modernização técnico-econômica que estava acontecendo (XAVIER, 2001, p. 21).

De um lado, o cinema brasileiro moderno não aderiu a ufanismos tecno-industriais que marcaram certas atitudes da vanguarda em outras linguagens artísticas; “mas raramente o Cinema Novo e muito menos o Cinema Marginal, em sua iconoclastia, apresentaram aqueles traços conservadores de idealização de um passado pré-industrial tomados como essência, como ‘origem mítica da nação’” (XAVIER, 2001, p. 21).

Ismail Xavier afirma que os idealizadores do Cinema Novo, mesmo levando em consideração a ala mais nacionalista, procuraram evitar que a crítica ao mito do progresso se desdobrasse numa hipótese de retorno a um estado de pureza mais nacional do que “o mundo contaminado do presente”. Concluindo, Xavier (2001) sugere que tal mito de estado de pureza perdido no passado “foi sempre mais a gosto de uma oligarquia para a qual a cultura é patrimônio a preservar, enquanto o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória e a cultura como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir” (XAVIER, 2001, p. 22).

Dentre os precursores do Cinema Novo que mais tiveram repercussão neste cenário, há de se destacar o trabalho de Nelson Pereira dos Santos, por ter sido aquele que mais recorreu aos espaços populares como estratégia discursiva de aproximação com o público. Antes do projeto cinematográfico do CPC, *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) foram os primeiros filmes de ampla divulgação a tematizarem a favela e periferias urbanas como ator social.

Pela primeira vez, filmes nacionais de ampla divulgação teriam rompido com um tipo de estética e de abordagem social que vinha imperando desde as chanchadas e os filmes da Vera Cruz. Como nos lembra Mirian Rossini (2003), a favela, que é introduzida nas sequências iniciais de *Rio 40 graus*, por exemplo, apresenta o outro lado do cartão postal do Rio de Janeiro, pois mostra pela primeira vez um lado do Brasil que sempre ficou oculto: o da pobreza, o da contravenção.

Sob esse ponto de vista, as periferias urbanas nas produções precursoras do Cinema Novo aparecem como o lugar da pobreza, habitada por trabalhadores cujos salários não são suficientes para morar em outro lugar. Ao mesmo tempo, elas são o lugar da família, da amizade, onde os vizinhos apoiam uns aos outros em seus afazeres e sofrimentos. De maneira geral, Nelson preza por aspectos da nossa cultura popular, como o futebol, elementos da comédia, o carnaval e o samba; trazendo para seus filmes imagens do morro, dos pivetes vendedores de amendoim, de sambistas famosos como Zé Kéti, entre outros.

Levando a cultura popular para as telas, acreditava-se, portanto, que haveria uma maior aceitação do filme pelo público. Mas não se tratava de uma simples “transposição” da cultura popular para as telas. Era preciso reelaborar criticamente esses elementos com vistas à “conscientização do público”. Para isso, era necessário também a pesquisa de uma linguagem popular que fosse ao mesmo tempo política, ou seja, que possuísse o caráter de denúncia social, ao inserir conteúdos e reflexão política nos contos, mitos e manifestações da cultura popular.

Ajustando modelos e linguagens cinematográficas europeias à realidade brasileira e às necessidades urgentes do nosso cinema naquele período, Nelson Pereira dos Santos, assim como outros cinemanovistas, percebiam no mundo rural e nos subúrbios o “autêntico Brasil”, o lócus a ser investigado e representado nas telas. Segundo Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p. 221), com o Cinema Novo, desligam-se as ideias – adotadas pelo Cine arte desde os anos 20 e encampadas pelo cinema industrial paulista dos anos 50 – da associação entre o mundo urbano e a beleza, harmonia e civilização.

O Cinema Novo, desse modo, irá focalizar nas cidades os pontos de atrito entre riqueza e miséria, e as contradições de toda ordem que implica a existência humana nas grandes cidades brasileiras, percebendo as favelas e os subúrbios como maiores representantes dessas tensões e nos bolsões de pobreza que permeiam os centros urbanos um prolongamento do mundo rural, “autenticamente brasileiro”, ou seja, do universo cultural sertanejo de onde provem a maioria dos imigrantes nordestinos que povoam as grandes metrópoles nacionais.

Por outro lado, distante do realismo cru e desconfortável da adaptação de *Vidas secas*, também realizada por ele, o cotidiano do morador de favela em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* é trabalhado com elementos que mesclam realismo e comédia. O tema da violência, por sua vez, não chega a ser nem romantizada, nem folclorizada. Mas em

termos geopolíticos, a favela aparece como objeto de um discurso que tende a perceber a cidade como partida em blocos monolíticos, numa visão dualista que faz eco às representações da época. A complexidade e fragmentação urbana são obscurecidas por esse discurso e só num segundo momento do movimento, veremos os cineastas voltarem para uma análise da sua classe social e seus respectivos problemas.

Essa fragmentação urbana ganhou as telas do cinema a partir da contribuição neo-anthropofágica, onde podemos citar o filme de Rogerio Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*, de 1968. Marcado pelo imperativo “seja marginal, seja herói”, o filme de Sganzerla capta a fragmentação da cidade, a desestruturação do eu diante da sociedade, a descontinuidade histórica e o diálogo com os veículos de comunicação de massa. O diálogo que o cineasta buscou com o público, expressa uma maior aproximação com a política cultural tropicalista e oswaldiana que àquela idealizada pelo CPC.

A tematização da marginalidade, do “submundo” da cidade, operada pelas estratégias narrativas e discursivas de *O bandido da luz vermelha* não recai em dualismos fechados, monolíticos. Nele, a complexidade urbana é representada a partir das suas ruínas, da sua indecibilidade. Não há um arquétipo de “povo” a ser idealizado ou conscientizado.

Paralelamente ao clima de “neo-anthropofagia”, a chamada “revolução dos costumes” ou os movimentos “liberacionistas” ganhavam repercussão entre os jovens dos setores médios. Ao longo da década de 70, o cinema nacional assiste a uma rápida substituição das temáticas políticas e sociais pelos dramas de família e questões da vida privada.

Isso acontecia concomitantemente à consolidação da nossa Indústria Cultural, que com a difusão da imagem eletrônica televisiva, veio transformar também as relações da comunicação audiovisual até então conhecidas. Como nos mostra Roy Armes (1999), a televisão foi o maior veículo de expansão da comunicação audiovisual na vida das sociedades modernas. O autor nos informa que a decisão de construir um sistema de transmissão em massa, ao invés de perpetuar o esquema de entretenimento proposto pelo cinema, adveio principalmente dos fabricantes de equipamentos televisivos, que tinham interesse nos lucros da venda dos receptores (ARMES, 1999, p.73).

Armes também adiciona a esse fator a grande atração que os anunciantes enxergaram na possibilidade de entregar sua publicidade dentro das casas dos consumidores, o que não era possível com os espetáculos tradicionais do século XIX e início do XX, como o cinema. Essa relação íntima com a publicidade é claramente

visível na televisão brasileira, que construiu suas práticas em concordância com o modelo comercial de televisão dos Estados Unidos e em oposição aos modelos de televisão pública e estatal adotados na Europa. É nessa direção que, a partir da década de 60, a televisão no Brasil deixa de ser somente um “brinquedo da elite” (SODRÉ, 1999, p.95), para, com o desenvolvimento da indústria eletrônica, entrar definitivamente nos lares da classe média, conseguindo chegar até as classes mais pobres do país.

Nesse período, chega ao sistema de produção televisiva o videoteipe, tecnologia de armazenamento de imagens e sons em fitas magnéticas. O vídeo, surgido inicialmente como mais um avanço tecnológico, “uma substância neutra de gravação que oferecia tão somente maior flexibilidade à produção televisiva” (ARMES, 1999, p. 139), iria alterar profundamente a linguagem audiovisual e seus modos de produção, através de um sistema próprio de realização e veiculação audiovisual, desvinculado da TV.

O que nos interessa nesse momento, portanto, é constatar que paralelamente à difusão dessa produção televisiva, encontramos um outro movimento que contribuirá para a emergência das experiências populares em audiovisual no país. Estamos nos referindo ao chamado vídeo militante, da década de 1960, debatido em países como França, Itália e Canadá e que rapidamente ganhará o estatuto de “vídeo popular” no Brasil.

4.2 Do Vídeo militante à Educomunicação

No trabalho de Fernando Santoro, intitulado *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil* (1989), encontramos uma declaração do cineasta Jean-Luc Godard sobre o cinema político, no contexto dos anos 1960. A declaração pode ser considerada um dos marcos no questionamento em torno do poder de representação do artista-cineasta, colocando por terra o ideário de “conscientização do povo”, que encontramos em movimentos como o CPC. Afirmou Godard: “Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda nas mãos dos ‘notáveis’ –, mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade para dizer e ver o que quiser, e como quiser” (GODARD, Apud, SANTORO, 1989, p. 22).

Outra importante declaração de Godard destacada por Santoro (1989) aconteceu em 1969, na Universidade de Vincennes, na qual o cineasta ofereceu um equipamento

de vídeo aos estudantes, propondo que estes “tomassem em mãos um dos instrumentos do poder” (SANTORO, 1989, p.22). Tais declarações, vindas de um dos expoentes da *nouvelle vague*, deflagraram uma série de discussões, nas quais o vídeo era colocado de maneira oposta à TV de massa.

O valor mais acessível dos equipamentos audiovisuais é visto como uma possibilidade de participar da comunicação audiovisual ocupando um espaço além do de espectador. “A comunicação audiovisual, assim, deixaria de ser um processo cuja emissão é exclusiva dos grandes estúdios cinematográficos e emissoras de TV e se tornaria potencialmente disponível para a população em geral” (SANTORO, 1989, p.19).

Para os idealizadores do até então chamado “vídeo militante”, pessoas deveriam ter os equipamentos do audiovisual “nas mãos”. O vídeo é eleito, pois permite, em tese, que qualquer um faça televisão fora das emissoras de TV, alinhando-se assim ao discurso emergente em maio de 1968, da consciência do papel dos meios de comunicação no condicionamento ideológico, evidenciados em pichações na cidade de Paris como: ‘*Attention, la radio ment*’ e ‘*Fermez la télé, ouvrez les yeux*’. (SANTORO, 1989, p.22)

A partir da década de 1970, o entendimento do “vídeo militante” enquanto um tipo de trabalho que se opunha à produção massiva identificada na televisão ganha uma nova perspectiva, a ideia de “contrainformação”. Ou seja, o vídeo militante teria que interferir na prática dos meios de comunicação de massa com outro tipo de informação, que viesse a preencher a lacuna deixada por esses meios pela omissão ou tratamento superficial de temas que questionem as relações de poder estabelecidas (SANTORO, 1989).

Contrainformação consiste em um dos aspectos do vídeo militante que, junto à participação popular, teriam sustentado a concepção das experiências de televisão comunitárias na França e no Canadá, numa tentativa de recriar a noção de “comunidade” por meio de um dispositivo eletrônico. “A praça pública passa a ser eletrônica e o encontro com os vizinhos não se dá mais nas ruas, mas via depoimentos e participação em programas de TV locais” (SANTORO, 1989, p.24).

Com base em algumas experiências, o autor qualifica, por outro lado, que seria difícil acreditar que “as emissões televisivas de caráter comunitário, por si só, fossem capazes de formar uma comunidade, como também é ilusório pensar que esses novos instrumentos em mãos de grupos isolados, sem estarem a serviço de um movimento

social determinado que justifique sua utilização, possam ser eficazes” (SANTORO, 1989, p.26).

Esta constatação levou a uma diminuição no entusiasmo pelo vídeo militante, gerando uma redução da utilização do vídeo, no que diz respeito a um uso do meio com vistas a uma transformação social, a um grupo de videoartistas e videoanimadores solitários. Com isso, evidenciou-se a frágil relação entre o uso da tecnologia do vídeo e os movimentos sociais.

A proposta do vídeo militante só foi restabelecida, na década de 1980, pelos líderes do movimento do vídeo popular na América Latina, no intuito de construir uma prática distinta das experiências europeias, mas que continuava se apropriando das características mais marcantes do vídeo militante, como a contrainformação e, sobretudo, a questão da participação.

De acordo com as observações de Santoro (1989), o vídeo popular na América Latina desenvolve, a partir da década de 1980, uma trajetória própria, construindo aqui um quadro mais dinâmico do que o observado na Europa. Neste contexto, o vídeo é incorporado como mais um instrumento de comunicação pelos movimentos sociais populares. Com o relativo abrandamento das restrições políticas por parte do Estado neste período, há uma intensificação das manifestações de comunicação ao nível das bases sociais. Tais experiências passam a ser chamadas pelos comunicólogos como “comunicação popular”.

Os estudos nessa área foram iniciados nesse mesmo período, a partir de uma necessidade concreta da academia em dialogar com essas práticas comunicacionais. O levantamento feito por Cicília Peruzzo (1998; 2006) é bastante interessante para compreendermos as bases da comunicação popular.

Segundo a autora (1998), a comunicação popular normalmente está vinculada à prática de movimentos coletivos, retratando momentos de um processo democrático inerente aos tipos, às formas e aos conteúdos dos veículos. “Nesse patamar, a ‘nova’ comunicação representa um grito, antes sufocado, de denúncia e reivindicação por transformações, exteriorizado, sobretudo, em pequenos jornais, boletins, alto-falantes, teatro, folhetos, volantes, vídeos, audiovisuais, faixas, cartazes, pôsteres, cartilhas, etc” (PERUZZO, 1998, p. 125).

A comunicação popular, por estar diretamente relacionada aos movimentos sociais, tem como característica essencial a participação popular voltada para uma mudança social. Além dessa característica, Peruzzo identifica a comunicação popular

como um instrumento das classes subalternizadas, constituído enquanto expressão de um processo de luta, ou seja, um “meio de conscientização, mobilização, educação política, informação e manifestação cultural do povo” (PERUZZO, 1998, p.125), tendo este como protagonista e criador de um conteúdo crítico-emancipador, em um contexto de participação democrática.

Por outro lado, como uma realização da sociedade civil, que se constitui historicamente, “é capaz de sofrer as metamorfoses que o contexto lhe impõe, admitindo o pluralismo e ocupando novos espaços ou incorporando canais de rádio e televisão e outras tecnologias de comunicação, como as redes virtuais (Internet, etc.)” (PERUZZO, 1998, p. 120).

As TVs comunitárias, por sua vez, surgem no mesmo contexto do vídeo popular, caracterizadas pela produção de vídeos educativo-culturais, que eram exibidos em circuito fechado ou em praça pública, destinados à recepção coletiva (PERUZZO, 2004). No conjunto dessas experiências, através da participação popular no processo de produção dos audiovisuais, almejava-se desmistificar a televisão, discutir assuntos contundentes de interesse público aos grupos locais e motivar o envolvimento das pessoas na democratização dos meios de comunicação de massa através da apropriação pública das tecnologias da informação.

Não resta dúvida de que o movimento do vídeo popular defendia, da mesma forma que o vídeo militante, a participação direta no sentido de que a câmera deveria estar nas mãos das pessoas para que elas próprias pudessem tomar as suas imagens do mundo. Por outro lado, pesquisadores como Henrique Luiz Oliveira (2001), Clarisse Alvarenga (2004) e Ester Fér (2009) chamam atenção para o fato de os vídeos da Associação Brasileira do Vídeo Popular não seguirem o mesmo caminho que o discurso levantado nos documentos internos da associação.

Segundo o levantamento realizado por esses pesquisadores, embora a participação ativa dos grupos no processo de produção fosse enfatizada nas discussões registradas em documentos internos, essa participação não se torna visível nos vídeos. De maneira geral, havia na produção uma disparidade entre o conceito de vídeo popular, que acentuava a participação das comunidades no processo de produção dos vídeos, e a efetiva realização dessa proposta.

Além de constatarem a ausência de uma participação efetiva dos grupos sociais no processo de produção dos vídeos, algumas dessas pesquisas apontam para o enfraquecimento dessa produção devido aos conflitos encontrados entre os produtores e

as lideranças dos movimentos sociais em relação aos vídeos produzidos por eles. Santoro (1989), por exemplo, cita também a difícil relação entre a dinâmica própria dos movimentos populares e as atividades de realização do vídeo.

Havia ainda diversas críticas em relação às demandas que os movimentos sociais imprimiam ao vídeo popular. Ao que parece, eram sempre urgentes e pragmáticas, não dando chances aos realizadores de elaborar questões de linguagem, ou mesmo propor suas próprias questões sobre a realidade. Além disso, a abordagem dos temas propostos “seguia um viés unidirecional, maniqueísta, que os trabalhos em vídeo acabaram assimilando fortemente. O movimento de vídeo popular foi assim, perdendo forças, até deixar de existir enquanto movimento organizado em 1995”. (FÉR, 2009).

Conforme Peruzzo (2006), se nos anos de 1970, 1980 e parte dos 90 uma espécie de “contracomunicação” ou “contrainformação” aparecia preponderantemente no âmbito dos movimentos populares (das organizações de base, da imprensa alternativa, da oposição sindical metalúrgica, de ONGs, de setores progressistas da igreja católica, ou realizada por militantes articulados em núcleos de produção audiovisual), a partir dos últimos anos emergem experiências comunicacionais mais diversas, incluindo as do tipo popular tradicional (hoje mais conhecidas como comunitárias e que se baseiam em premissas de cunho coletivo) e outras realizadas por associações, grupos ou até por pessoas autonomamente.

Nesse contexto, a autora sugere que aquele caráter mais combativo das comunicações populares, no seu sentido político-ideológico, de contestação e projeto de sociedade, foi substituído gradativamente por discursos e experiências mais plurais (no nível do tratamento da informação, abertura à negociação) e incorporando o lúdico, a cultura e o divertimento com mais desenvoltura, o que não significa dizer que a combatividade tenha desaparecido.

É preciso levar em consideração principalmente a apropriação de novas tecnologias da comunicação e incorporação da noção do acesso à comunicação como direito humano. Todo esse processo refere-se, portanto, a pontos de passagem e de convergência entre a comunicação popular e a alternativa, propriamente dita, e a comunicação comunitária, “que extrapola a dos movimentos populares, embora continue em muitos casos a se configurar como tal ou a representar um canal de comunicação destes movimentos, ou, no mínimo, a ter vínculos orgânicos com os mesmos” (PERUZZO, 2006, p. 5-7). Ao descrever a chamada comunicação comunitária, Peruzzo afirma:

“A comunicação comunitária – que por vezes é denominada de popular, alternativa ou participativa – se caracteriza por processos de comunicação baseados em princípios públicos, tais como não ter fins lucrativos, propiciar a participação ativa da população, ter propriedade coletiva e difundir conteúdos com a finalidade de desenvolver a educação, a cultura e ampliar a cidadania. (...) Em última instância, realiza-se o direito à comunicação na perspectiva do acesso aos canais para se comunicar. Trata-se não apenas do direito do cidadão à informação, enquanto receptor – tão presente quando se fala em grande mídia –, mas do direito ao acesso aos meios de comunicação na condição de emissor e difusor de conteúdos” (2006, p. 10-11).

Interessante notar como esta terminologia se torna hegemônica, articulando entre si diferentes experiências, todas elas reconhecidas como comunicação comunitária. Articulando um discurso de enfrentamento às lógicas da Indústria Cultural e da concentração dos meios de comunicação de massa, além da racionalidade instrumental, do individualismo e fragmentação do “agir em sociedade”, típicos de uma sociabilidade moderna, a comunicação comunitária fundamenta-se em um “agir em comunidade”. A predominância das reflexões em torno do modelo de comunicação comunitária, nesse momento, acompanha a retomada do próprio conceito de comunidade ocorrida na teoria sociológica. Hoje, a noção de comunicação comunitária coaduna-se com as orientações encampadas por programas e ações como o Cultura Viva e os Pontos de Cultura, vistas anteriormente.

Durante as décadas de 1980 e 90, houve uma produção intensa por parte de TVs alternativas e comunitárias ligadas a projetos sociais e organizações não governamentais. Experiências como a TV Viva, a TV dos Trabalhadores, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), a TV Rocinha, entre outras, recebiam financiamento através de cooperações internacionais, verba que aos poucos foi sendo suprimida, sob a alegação de que a democracia já se consolidara no Brasil. Além disso, as grandes emissoras de TV aos poucos passaram a dar mais espaço a temas sociais. Esse novo cenário, que se estabeleceu nos anos 90, teria levado as produtoras de vídeo popular a modificarem suas estratégias de comunicação e de “auto sustentabilidade” (FECHINE, 2007).

Somam-se a essas experiências a emergência de um fenômeno que Ella Shohat e Robert Stam (2006) denominaram de “Quarto cinema” e que vem ganhando cada vez mais espaço, em várias partes do globo. Trata-se da utilização do audiovisual por populações que estão à margem de um universo que ficou conhecido como “Terceiro mundo”. São povos que “raramente aparecem no mapa global e nem sequer são identificados com os nomes que eles próprios escolheram para si: ‘rebeldes’,

‘guerrilheiros’ ou ‘separatistas’ envolvidos em ‘guerras civis’” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 65). O exemplo de maior destaque, sem dúvida, é o da comunidade Zapatista, cuja produção deixou de se restringir aos limites de Chiapas e ganhou visibilidade no mundo todo.

O Quarto cinema, de maneira geral, é realizado por comunidades indígenas, quilombolas, entre outras que praticam a posse comum da terra e a produção cooperativa. Tal fenômeno coaduna-se com a proposta do vídeo militante dos artistas cineastas de maio de 1968, mas guarda diferenças que devem ser ressaltadas, porque encontra seu embasamento político-filosófico no pensamento pós-colonial, de radical questionamento aos códigos e imagens produzidas por um “eurocentro”.

No Brasil, podemos inferir que o Quarto cinema possui suas origens em filmes como *Congo* (1977) de Arthur Omar, que ridicularizou a própria ideia de que um cineasta branco fosse capaz de dizer algo significativo sobre a cultura indígena ou africana no Brasil. Cineastas como Andrea Tonacci, por exemplo, “cediam a câmera para o ‘Outro’ a fim de possibilitar uma ‘conversa’ de mão dupla entre os brasileiros urbanos e os grupos nativos” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 69).

A questão a ser debatida aqui não é mais como representar esses grupos, pergunta que permeava a intelectualidade do CPC, mas como colaborar com esse Outro em um espaço comum. O objetivo, portanto, recai na garantia da participação efetiva daquelas comunidades em todas as fases da produção. Isso tem acontecido, por exemplo, na chamada mídia indígena. No universo dessa mídia, os produtores são também os espectadores, ao lado de outras comunidades vizinhas. Esse fenômeno tem acontecido já há pelo menos três décadas em países como Estados Unidos, Brasil e Austrália.

A busca de Frantz Fanon em descrever o mundo moderno visto pela perspectiva do negro e do colonizado servirá de inspiração seja para o projeto político do Cinema Novo, seja para os primeiros cineastas dispostos a garantir a participação do subalternizado na realização de um Quarto cinema. Isso porque o pensamento pós-colonial vem propor uma revisão e deslocamento discursivo das representações hegemônicas, bem como uma descolonização da mente.

Com o objetivo de assumir uma postura crítica frente às concepções dominantes de modernidade, teóricos pós-coloniais argumentam que as sociedades “periféricas” ou “ex-colônias”, bem como as reivindicações e experiências vivenciadas por minorias

sociais, continuam sendo tratadas a partir de suas relações de funcionalidade, semelhança ou divergência com aquilo que se definiu como "centro".

Mas Shohat e Stam sugerem que se o Quarto cinema, por um lado, constitui um veículo poderoso para comunidades que lutam contra a expulsão geográfica, a deterioração econômica e ecológica e o aniquilamento cultural (SHOHAT e STAM, 2006), por outro lado, ele reserva uma relação ambígua com o pensamento pós-colonial.

Eles afirmam que enquanto os povos do Quarto Mundo enfatizam o discurso sobre direitos territoriais, a relação simbiótica entre natureza e a resistência ativa às incursões coloniais, o pensamento pós-colonial enfatiza a desterritorialização e o processo de construção do nacionalismo e das fronteiras nacionais. Isso porque o pós-colonial é associado não apenas aos países do Terceiro Mundo, que conquistaram sua independência após a Segunda Guerra Mundial, mas também à presença diaspórica deste mesmo Terceiro Mundo no interior das metrópoles dos países "centrais" (SHOHAT e STAM, 2006, p. 74).

Finalizando nossa breve exposição acerca do Quarto cinema, é importante lembrar que, embora tais esforços, às vezes, sejam patrocinados por governos liberais ou grupos de apoio internacional, eles ainda são restritos, tem pequena escala e baixo orçamento:

“Os cineastas indígenas tem que lidar com o que Ginsburg chama de ‘dilema faustiano’: se, por um lado, utilizam as novas tecnologias para sua afirmação cultural, por outro, disseminam uma tecnologia que pode no futuro contribuir para sua própria desintegração (...) Ao mesmo tempo, a mídia indígena não deve ser vista como uma resolução mágica, seja dos problemas concretos das populações nativas, seja das aporias da antropologia. Tal trabalho pode tanto provocar controvérsias entre diferentes grupos dos povos nativos quanto ser apropriado pelos meios de comunicação internacionais como símbolo simplista das ironias da era pós-moderna” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 71).

Em Pernambuco, dentre as experiências mais bem sucedidas, podemos citar o Vídeo nas aldeias. Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto tem sido, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.

O VNA surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, como um experimento realizado por Vincent Carelli entre os índios Nambiquara. De acordo com o texto de divulgação do movimento, o ato de filmá-los e deixá-los assistir

o material filmado, foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de produções sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular.

O VNA foi criando uma rede de distribuição dos vídeos que iam produzindo. Foi se desenvolvendo e gerando novas experiências, como promover o encontro na vida real dos povos que tinham se conhecido através do vídeo, “ficcional” seus mitos, etc. Rapidamente, o VNA foi se tornando cada vez mais um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para povos indígenas⁴¹.

Outro elemento importante para a renovação das experiências populares em audiovisual nos últimos anos tem sido o imbricamento entre as novas tecnologias digitais e o campo da educação. Muitos são os trabalhadores da área da educação que percebem no audiovisual e na Internet aliados didáticos dentro e fora da sala de aula. Nesse contexto, não podemos esquecer a emergência da Educomunicação, que surge como um campo de pesquisa, reflexão e intervenção social. A partir desse novo campo, busca-se compreender, sobretudo, as inter-relações dos mais diversos tipos de conhecimento que se fundem nos campos da educação e da comunicação.

O argumento central da Educomunicação sugere que a educação formal não conseguiu acompanhar a aceleração tecnológica e a crescente influência dos meios de comunicação, o que gerou um descompasso entre ambas as áreas. Sua proposta central repousa na utilização dos mais diversos meios e suportes da comunicação voltada para a uma “educação cidadã”.

A concepção de intervenção social, nesse contexto, está ancorada num conjunto de ações destinadas a integrar às práticas educativas o estudo sistemático dos sistemas de comunicação; a criar e fortalecer ecossistemas comunicativos em espaços educativos, fortalecendo sempre ambientes abertos e democráticos. Trata-se, portanto, de um novo campo de reflexão e atuação que pretende ser transdisciplinar e interdiscursivo (SOARES, 1999).

Tais reflexões são importantes na medida em que alguns dos sentidos e discursos em circulação no Festival Audiovisual Visões Periféricas ressaltam o investimento

⁴¹ O leitor poderá encontrar outras informações sobre o Vídeo nas Aldeias no endereço: www.videonasaldeias.org.br

simbólico no imbricamento entre educação e as novas tecnologias, na construção de um espaço de compartilhamento que alie técnica e conhecimento.

Além dos aspectos político-discursivos mencionados até então, as renovações no campo das experiências populares em audiovisual têm sido possível graças ao processo de barateamento e de miniaturização da tecnologia audiovisual. A partir dos anos 1970, adotamos o modelo das redes telemáticas e todo um conjunto de tecnologias da informação e da comunicação, resultante da junção entre os recursos das telecomunicações (telefonia, satélite, cabo, fibras ópticas, etc.) e da informática (computadores, *softwares* e sistemas de redes). Essa junção possibilitou o processamento, a compressão, o armazenamento e a comunicação de grandes quantidades de dados (nos formatos texto, imagem e som), em curto prazo de tempo, entre usuários localizados em qualquer ponto do planeta (FÉR, 2009).

Tal avanço tecnológico desencadeou o processo de digitalização dos conteúdos audiovisuais, até então encontrados em formatos analógicos (película e fitas magnéticas), potencializando, através da popularização do computador e dos celulares, a presença do audiovisual nas trocas informacionais e simbólicas em todas as camadas da sociedade.

4.3 Cultura Digital e poder público: políticas de inclusão ou de democratização?

A revolução tecnológica digital começou a adentrar a indústria de equipamentos audiovisuais a partir dos anos 1980. Em contrapartida, seus efeitos só começaram a ser experimentados nas práticas de produção, distribuição e exibição em larga escala em meados da década seguinte, com a comercialização de câmeras digitais de pequeno porte (mini-DV), aparelhos leitores e gravadores de DVD.

Como bem nos lembra Ester Fér (2009), na esfera da produção cinematográfica, uma das primeiras aplicações para a nova tecnologia digital, que veio propor um novo entendimento da realização audiovisual, pode ser encontrada no Movimento Dogma 95. Manifesto escrito pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars Von Trier, o Dogma 95 pregava a utilização da tecnologia digital para, no lugar de produzir ilusões através dos efeitos digitais, realizarem um cinema mais realista (FÉR, 2009, p. 85).

O Dogma 95 foi motivado por questões ideológicas, no sentido de reascender uma resistência da criatividade acima da técnica. Seus filmes de longa-metragem lançados internacionalmente possuíam um orçamento irrisório em comparação com os padrões de Hollywood, e repercutiram por todo o mundo como uma possibilidade de fazer cinema de extrema qualidade com uma tecnologia mais acessível (FÉR, 2009, p. 85).

Para a cinematografia brasileira, o uso da tecnologia digital em movimentos como o do Dogma 95 representou uma nova possibilidade de existência, dado a significativa redução nos custos de produção que ela proporciona. Neste mesmo período, vários filmes brasileiros de longa-metragem se utilizaram destas tecnologias, como os pioneiros “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, de Marcelo Massagão (1999) e “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho (1999).

A possibilidade do acesso a uma produção audiovisual de qualidade técnica com baixos custos repercutiu não só dentro dos cursos de cinema, mas também nas novas iniciativas de democratização da comunicação que se espalharam pelo Brasil a partir de meados da década de 1990.

Com a miniaturização e o barateamento das câmeras digitais e do computador, o acesso aos meios de realização audiovisual foi ampliado para uma grande camada da população, permitindo uma significativa mudança na estruturação do trabalho prático balizado em uma participação efetiva dos grupos comunitários.

Essa é uma das razões principais para o verdadeiro boom de grupos formadores em audiovisual que encontramos nos espaços populares. Porém, essa não é a única causa. Um outro aspecto que possibilitou o crescimento de projetos audiovisuais junto às comunidades e periferias do país deve-se à atuação do terceiro setor, a partir dos anos 1990, além do interesse do poder público pela Cultura Digital na última década.

De maneira geral, o acesso à tecnologia digital e ao Software Livre tem sido um dos principais fatores para o sucesso das oficinas de vídeo e a real participação da população, sobretudo jovem, em todo o processo de realização audiovisual. Desde o governo FHC, assistimos a inúmeras ações destinadas àquilo que se convencionou chamar de “inclusão digital”. Seja sob a tutela das ONGs, seja através de políticas públicas, os programas normalmente estão voltados para os campos da cultura, da educação e do ensino à distância.

Os mapas elaborados por Frederico Barbosa da Silva (2011) mostram a grande abrangência territorial das políticas de inclusão digital. Os dados⁴² sobre o acesso da população indicam, por sua vez, que essas políticas ainda não são suficientes, já que seu relatório nos mostra que há crescimento de forma desigual pelas regiões do país, sendo as maiores beneficiadas o Sul e o Sudeste. Dentre os programas destinados à chamada “inclusão digital”, enfatizaremos a “Ação Cultura Digital”.

De acordo com SILVA (2011), o universo abarcado pela Cultura Digital não é exatamente o observado nos processos de inclusão digital e a ênfase aqui não é apenas o acesso aos conteúdos tecnológicos, mas a processos de valorização e promoção da diversidade e da exploração dos potenciais do digital na produção e na difusão das artes.

Essa lógica também pressupõe que as mídias tradicionais vão perdendo gradativamente o monopólio na construção de informações e formação da opinião, no espaço de surgimento de novos atores e formas de mediação. Esse duplo processo, conexão e formação de espaço público de circulação da palavra e da imagem em rede aberta fomenta as interconexões ao mesmo tempo local (comunitária) e global (nacional e mundial) (SILVA, 2011).

As políticas públicas destinadas ao digital, portanto, têm como objetivo “disponibilizar instrumentos para a formação de públicos para a criação artística tradicional, para a educação continuada, para o compartilhamento de sentidos de comunidade, pertencimento local e enraizamento” (SILVA, 2001, p. 57).

Sobre a concepção da Ação Cultura Digital, Frederico Silva (2001) afirma que o conceito utilizado é mais amplo e complexo que o de “inclusão digital”, pois envolve, sobretudo, a autonomização das capacidades de lidar com os equipamentos multimídia e com as linguagens por estes disponibilizadas, bem como o potencial político da atuação em redes. Por essa razão, os processos de formação complexos implicam desde o contato com equipamentos, passando por aprendizado de linguagens artísticas e metarreciclagem, até a disseminação dos resultados dessas interações criativas.

Estudos recentes têm analisado esse tipo de investimento propondo uma crítica e reavaliação à noção de “inclusão digital”, vez ou outra presente, sublimarmente ou explicitamente, nos programas de políticas públicas e do terceiro setor. A crítica dirige-se a dois fundamentos teóricos em torno do tema: o paradigma da justiça distributiva e

⁴² Ver “Cultura Viva e o digital”, SILVA, Frederico. In: *Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Organizadores: Frederico Barbosa, Lia Calabre.- Brasília: Ipea, 2011.

as noções de informação e comunicação tal como preconizadas pela teoria da informação.

Quanto ao primeiro aspecto, ressalta-se que a ideia de “inclusão digital” tem como premissa fundamental uma suposta equivalência entre justiça e redistribuição de recursos sociais concentrados e uma percepção unilateral daquilo que deve ser objeto de tal redistribuição. Nesse sentido, muitas iniciativas de “inclusão digital” enfrentam problemas devidos à ausência de atenção aos interesses e repertórios de seu público-alvo. O segundo fundamento da ideia de “inclusão digital”, tomado como alvo de crítica, refere-se à noção de informação, tal como proposta de modo sistemático a partir de meados do século XX, quando consoma uma dimensão instrumental já presente no Ocidente ao menos desde o século XIX (FERREIRA e ROCHA, 2009).

Influenciando a teorização dos processos comunicacionais, essa noção teria levado os indivíduos a conceber a comunicação cada vez mais como uma transmissão de dados e não como uma partilha de significados. O resultado, segundo Maria Eduarda Rocha e Jonatas Ferreira (2009) é que, por mais que as políticas públicas e as iniciativas do terceiro setor tentem superar as limitações postas por essa visão instrumental, acerca das chamadas tecnologias de informação e comunicação, os objetivos dos projetos para além da inovação empresarial e da “qualificação” da mão-de-obra, tendem a ser a reposta. Desse modo, sugerem que, sem uma crítica persistente e profunda a esses fundamentos, a passagem da “inclusão” para a “democracia” digital parece improvável (Idem).

Essa dificuldade deve-se ao fato de que o princípio distributivo que tende a orientar as políticas de inclusão digital apresenta um limite teórico e um problema político grave, já que não leva em conta o problema da opressão e da dominação nos processos que definem o que deve ser objeto de distribuição. Além disso, haveria uma tensão entre os princípios de justiça distributiva e diferença naqueles esforços, ou, o conflito entre a ideia de “inclusão digital” e de “democracia digital” ainda persiste nos esforços governamentais (FERREIRA e ROCHA, 2009; 2011).

Os autores argumentam que a desigualdade digital não poderia ser tratada apenas sob a ótica da “transmissão de conhecimentos” básicos que adaptem os atores ao mundo do trabalho, por exemplo, mas que os capacitem a interferir neste horizonte que em grande medida continua aberto.

Com base em pesquisa exploratória realizada em oito instituições do serviço público e do terceiro setor, localizadas na Região Metropolitana do Recife, e tendo

como foco analítico sua atuação no que diz respeito a projetos de inclusão/democratização digital, os autores (2009; 2011) constataram alguns problemas. São eles: a fragmentação das iniciativas; a dificuldade de articulação entre os diferentes atores e as perspectivas filosóficas que orientam suas intervenções; a descontinuidade das fontes de financiamento e a concorrência pelos recursos. Além desses problemas, em algumas das falas coletadas na pesquisa é destacado o desvirtuamento do uso dos computadores e da Internet pelos beneficiados do programa, mas interessados em jogos e redes sociais, particularmente o Orkut.

A pesquisa realizada na RMR sugere, ainda, que haveria uma ambiguidade no tratamento das novas tecnologias, celebradas simultaneamente como ferramentas para o desenvolvimento econômico e para a promoção da cidadania, embora essa última dimensão tenda a ser obscurecida pela primeira. Nas oito instituições públicas e do terceiro setor pesquisadas, responsáveis por ações de ampliação do uso das novas tecnologias da informação e da comunicação em comunidades pobres do Recife:

“Foi verificada a sua distribuição em um espectro que vai de uma concepção de “inclusão digital”, segundo a qual a meta é prover os “carentes” do conhecimento técnico necessário ao manuseio dessas tecnologias, com vistas, sobretudo, à sua inserção no mercado de trabalho, até uma concepção aqui denominada de “democratização digital”, em que essas tecnologias são abordadas como instrumentos potenciais de emancipação, caso introduzidas em contextos favoráveis à formação ampla dos sujeitos” (FERREIRA e ROCHA, 2009, p. 27).

A ideia de “democracia digital” é mais ampla e complexa, porque envolve a apropriação. Segundo os autores (2009; 2011), a apropriação diz respeito não apenas ao conhecimento técnico necessário ao uso dos softwares e equipamentos produzidos pela grande indústria, mas se estende até à capacidade de entender o funcionamento das máquinas a ponto de ser possível reaproveitar o material “obsoleto” em novas composições, tal como ocorre no processo de metareciclagem.

Além disso, deve-se contemplar também o uso de softwares livres, sem licenciamento, o que implica muito mais do que a eliminação do custo com a compra dos programas, uma vez que abre ao usuário mais habilitado a possibilidade de recriá-los segundo suas próprias necessidades.

Nessa perspectiva, a ideia de desigualdade digital não deve ser pensada apenas em termos de restrição ao acesso, mas da possibilidade de apropriação criativa que essas tecnologias demandam (ALBAGLI e MACIEL, 2011). Por conseguinte, “democratizar

significa propiciar as condições para que uma tecnologia aberta no que respeita às suas finalidades possa levar a um exercício radical de reflexão acerca do mundo em que vivemos e do mundo que desejamos”.

Uma questão inevitável, portanto, consiste em saber: como podemos verdadeiramente falar de apropriação nos nossos programas de democratização das TICs? Utilizando o conceito de Técnica, a partir de uma compreensão heideggeriana, Ferreira (2010) afirma que devemos pensar as tecnologias de comunicação e informação, não como um meio para obter determinados fins, mas como algo que diz respeito ao conhecimento das nossas próprias possibilidades.

Para isso, é preciso que nos afastemos daquilo que Heidegger chamou de “representação antropológico-instrumental da técnica”. Segundo essa visão, tanto faz que operemos um computador ou manejemos uma lança; nos dois casos temos à nossa disposição meros instrumentos (FERREIRA, 2010, p. 519-520).

Em contrapartida, uma percepção política da técnica afirmará que ela deve ser concebida na sua ambiguidade. Ela produz confusões, imprecisões, “mesmo quando deseja capturar e colocar de prontidão o mundo em categorias inequívocas, rapidamente mobilizáveis e automatizáveis” (Idem). É, portanto, esse espaço tenso, onde as ambiguidades entre o exprimível e inexprimível brotam, que constitui a possibilidade política da tecnologia (FERREIRA, 2010).

O autor segue afirmando a necessidade de nos colocarmos de modo decisivo dentro do espaço dessa tensão. “Isto equivale a dizer que é preciso manter abertos os ‘grandes riscos’ e oportunidades dessa abertura pela participação plural nos processos de democratização da tecnologia” (FERREIRA, 2010, p. 530).

As formas de apropriação das TICs e as políticas públicas nessa área geram tensões colocadas em evidência por Sarita Albagli e Maria Lucia Maciel (2011). Essas tensões podem ser percebidas no conflito entre novas formas de mobilização e participação social – potencializadas por essas tecnologias – e o estabelecimento de novas hierarquias e controle.

É preciso estar atento, ainda, à persistência de antigas desigualdades ou à emergência de novas formas de exclusão que a era da informação e do conhecimento pode vir a promover. Desse modo, a mera inclusão digital de segmentos excluídos das redes de comunicação globais, segundo uma ótica de justiça distributiva, não é considerada suficiente para enfrentar essas disparidades (FERREIRA; ROCHA, 2011).

Para esses autores, as mediações tecnológicas e institucionais aparecem como elementos-chave, introduzindo novos ingredientes nesse cenário, ao tempo em que não podem ser tratadas como elementos autônomos das dinâmicas sociais em que elas se inscrevem e sobre as quais também intervêm. Tais mediações constituem ainda elementos indispensáveis quando se consideram os campos de luta e disputa entre as forças, hoje em jogo, nas novas dinâmicas cognitivas e comunicacionais.

Se tomarmos as oficina de vídeo e a apropriação da tecnologia digital pelos jovens como campo de análise, iremos constatar que o substrato político-ideológico dessas experiências comunga de uma antiga reivindicação, presente no vídeo militante da década de 1960, de que a câmera deve estar na mão das pessoas para que elas próprias pudessem tomar suas imagens do mundo.

Reiterada mas não realizada pelo vídeo popular nos anos 1980, esse projeto tornou-se, enfim, possível. Entretanto, constatamos que esse importante passo no que diz respeito ao processo de autonomia na emissão da mensagem audiovisual tem acontecido desconectado de um projeto político único ou de uma “metanarrativa”.

As motivações políticas agora são descentralizadas, fragmentadas, não existe uma coesão ou proposta única. As demandas, o desejo, a utopia, podem surgir agora em qualquer grupo que defenda a formação de uma sociedade democrática para além da democratização ocorrida no âmbito do Estado. Como indica Ester Fér (2009), no levantamento realizado sobre a utilização do audiovisual por Pontos de Cultura atuantes na cidade de São Paulo, não existe mais um projeto ou sentido único para essas experiências, como houve no passado.

Além da diversidade de propostas, as experiências populares em audiovisual demonstram ser um novo campo repleto de ambiguidades. Devido às diferenças que dão vida aos fóruns e a eventos como o Festival Visões Periféricas, bem como às tentativas de articulações dessas diferenças em torno de um projeto político-cultural comum, devemos lembrar que o ponto de partida da análise deve ser a interpretação que os sujeitos elaboram sobre suas próprias práticas.

Sob essa perspectiva, a partir das falas e imagens selecionadas nos curtas documentários, é possível vislumbrar como os “sujeitos periféricos” representados questionam práticas e regimes de significação em torno das suas identidades, da sua forma de lidar com o preconceito, da sua relação com o local onde vivem, da sua situação social e econômica etc., construindo novos significados, práticas e identidades.

CAPÍTULO V

5. Periferia como unidade precária: a construção de uma vontade coletiva

As linhas que se seguem trazem análises dos discursos e sentidos produzidos pelos mais diferentes participantes do Festival Audiovisual Visões Periféricas, entre os anos de 2009 e 2011. Nelas, encontramos demandas por direitos e expressões de diferenças sociais, de classe, étnicas, geracionais, de orientação sexual, entre outras, que são articulados entre si no contexto do Festival.

Os organizadores e participantes pesquisados percebem no Visões Periféricas não só um espaço de divulgação dos seus trabalhos audiovisuais, mas uma oportunidade para debater questões que vão desde o papel do audiovisual nas sociedades contemporâneas até a relação das entidades com a comunidade onde atuam, com a cidade, a família, o poder público, seu afastamento ou inserção nos meios de comunicação de massa etc.

Nas falas e imagens selecionadas, elementos como a cultura, a arte e o audiovisual são, frequentemente, interpretados como “recursos disponíveis” na busca desses atores sociais por reconhecimento e visibilidade. Além disso, nesse espaço de troca, de aprendizado e de divulgação, no qual o Festival se transformou, o conceito de periferia se expande e os mais diversos participantes se identificam com ele a partir de outros critérios e motivações.

Partindo, portanto, dessa produção de sentidos em torno do significante periferia, este capítulo tem como objetivo analisar os discursos em circulação no Festival Audiovisual Visões Periféricas. Para isso, serão mantidas as orientações teórico-metodológicas elencadas. As tipologias construídas a partir da noção de lógica podem nos auxiliar numa compreensão mais ampla das identidades forjadas discursivamente no contexto do Festival, não ficando restrita, por outro lado, a uma análise subjetivista.

Como foi dito anteriormente, o discurso aqui é compreendido como um sistema de significação no qual o significado nunca está absolutamente fechado, mas é

parcialmente fixado em um sistema em que são articuladas diferenças e equivalências. O caráter discursivo das identidades, sob esse ponto de vista, revela uma compreensão destas como relacionais.

Nesse horizonte, concordamos com a Teoria do Discurso e com as reflexões de Homi Bhabha acerca da diferença, quando estes afirmam que a formação de uma identidade coletiva (“nós”) pressupõe, inevitavelmente, a identificação de um “eles”, que a um só tempo o nega e é condição para sua existência.

Um aspecto decorrente dessa compreensão das identidades como relacionais e que é fundamental para o exercício analítico aqui empreendido, diz respeito ao caráter radicalmente contingente das identidades. Se, como afirmamos, as identidades se instituem no jogo discursivo, fica entendido que a fronteira antagônica que delimita um “nós” e um “eles” nunca está completamente fechada. Tal fronteira sempre está sujeita a deslocamentos.

Interessa-nos, portanto, saber como ocorre a articulação no âmbito da pluralidade de discursos audiovisuais exibidos no circuito estudado, uma vez que periferia, enquanto processo articulatório, é entendida como unidade precária e contingente. Para isso, é preciso identificar quais são as temáticas e diferenças trabalhadas, quais são as posições de sujeito envolvidas e o que essas diferenças possuem em comum, ou seja, como se dá o processo de identificação entre elas. Dito de outro modo, como se dá a “regularidade na dispersão” de temáticas e diferenças representadas no Festival Visões Periféricas. O objetivo é compreender como essas diferenças se articulam, sem abandonar o que lhes há de particular. Trata-se da formação de uma vontade coletiva que, como nos mostra Laclau (2005), é definida em termos de demandas.

5.1 Cultura e poesia: do princípio de transformação social ao consumo pastichizado

O consumo das novas tecnologias digitais pelos setores populares, por vezes, é compreendido como prática não reflexiva, mera recompensa ou fonte de felicidade

imediate. Por outro lado, paralelamente ao crescimento desse tipo de consumo, consolidam-se também as formas de apropriação política dessas linguagens, normalmente potencializadas por grupos ou realizadores individuais interessados na expressão da pluralidade social e da diferença. Como podemos perceber nas falas dos organizadores do Festival Visões Periféricas:

“O poder de consumo aumentou e isso é significativo. A classe C realmente entrou nesse mercado, comprando celular, máquina fotográfica, netbook, etc. Além disso, eles estão ingressando nas redes sociais (...) A partir do momento que qualquer um tem acesso a um espaço de conexão, pode participar da construção de conhecimento coletivo. Isso para mim é educação popular. O ‘Visões’ virou este lugar da tecnologia. Não é a tábua da salvação, mas é algo que está aí para ser aproveitado, para quebrar os muros do preconceito. Nós queremos filmes que tragam uma visão de mundo interessante (...) O audiovisual é uma linguagem com mais de 100 anos de existência e influência sobre o imaginário do ser humano em todo o mundo. Molda hábitos, cria gostos, dissemina informação e opinião. Pouco se discute sobre a apropriação dessa linguagem em contextos de educação e o seu impacto sobre a formação do ser humano. Atualmente, o Brasil possui experiências em diversas regiões do país que procuram fazer uma interface entre essas duas áreas do conhecimento, o audiovisual e a educação. São experiências no âmbito do ensino informal ou popular que estão criando suas próprias metodologias. Ao contabilizarmos essas experiências e seu alcance no cenário nacional torna-se muito importante refletirmos sobre suas práticas e importância no movimento de renovação da linguagem, democratização dos meios de produção e difusão e transformação da sociedade” (NELSON ANTUNES).

Ou como afirma a entrevistada:

“O fato de explicitarmos a educação, o audiovisual e as novas tecnologias neste ano (2009) tem a ver com isso, pois são três pilares do festival que potencializam esse questionamento do que é ser periférico. A educação no festival não está necessariamente ligada a uma educação formal. Mas a própria educação de estar ali”. (OLGA ITZEL).

O projeto de sociedade idealizado pelos organizadores do festival inclui uma concepção de educação, que incorpora o audiovisual e as novas tecnologias digitais como recursos disponíveis para a transformação social. Essa transformação social deve ser compreendida como conquista de direitos, tais como o direito à comunicação e ao espaço público, bem como o reconhecimento e a visibilidade da multiplicidade de periferias, no seu sentido mais amplo e político.

Hoje o Visões Periféricas abriga desde vídeos caseiros, protagonizados por jovens de diferentes classes sociais, até documentários realizados a partir de um suporte técnico mais sofisticado, dirigidos por representantes de comunidades quilombolas e indígenas, artistas, membros de Organizações não governamentais e Pontos de Cultura, entre outros.

Por razões óbvias, durante a pesquisa de campo, o primeiro discurso construído acerca do significante periferia que nos saltou aos olhos foi àquele vinculado às demandas que vêm dos morros e das favelas brasileiras, onde os “porta-vozes” são, em sua maioria, jovens. Nos curtas selecionados, frequentemente estes jovens percebem na cultura o recurso disponível e imprescindível na busca por mudança social e no processo de questionamento da relação entre o (nós) e o (eles). Ressaltados os elementos mais gerais, os primeiros documentários analisados são *Iraque – Terra da Esperança*, *Curta saraus* e *Do morro?*

No contexto desses documentários, o significante “periferia” está circunscrito aos sentidos predominantes no nosso imaginário urbano e geopolítico: um espaço segregado, abandonado pelo poder público, constantemente associado à pobreza e à violência. “Ser periférico”, por outro lado, também inclui a contestação desses sentidos, o questionamento da relação nós-eles, bem como a instituição de novas práticas e sistemas de significação acerca do seu cotidiano, que se contraponham de algum modo aos canais de comunicação hegemônicos. Assim como ocorre na maioria dos curtas analisados, a narrativa desses documentários é construída a partir das falas dos entrevistados, intercaladas ou justapostas às sequências de imagens que reforçam o argumento dos textos.

Iraque – Terra da Esperança conta a história do loteamento Terra da Esperança em Marechal Deodoro, Maceió - AL, que sofre com o preconceito e com o estigma de ser um dos mais violentos da região. O documentário tem como argumento principal a problematização de questões como a violência e a busca de alguns dos seus moradores por novos olhares sobre o lugar em que vivem. Espera-se que esses novos olhares sejam capazes de desmistificar as imagens e discursos negativos construídos acerca da comunidade.

Com base nos depoimentos dos entrevistados, os realizadores do documentário vão traçando as diferentes opiniões dos moradores sobre a vida nesta comunidade e

como eles lidam com o preconceito “de quem é de fora”. Para isso, perguntam aos entrevistados se eles conhecem o país que deu origem ao segundo nome do local onde vivem e o que eles acham da sua fama de “campo de batalha”.

“No Iraque do Oriente Médio eu só vejo violência. O Iraque de Marechal Deodoro não tem essa violência (...). Nós somos tão humanos quanto os de lá. Só que aqui nós temos um desejo de um trabalho, que não é dada a oportunidade. E lá é a ganância do petróleo, a ganância da riqueza, essa é a grande diferença” (MANOEL).

- “Você pode me contar por que o nome desse lugar passou a se chamar Iraque”? (pergunta o diretor do documentário a um jovem morador):

- “Porque no início houve umas chacinas aqui, morreu muita gente, devido ao envolvimento de máfia com tráfico, essas coisas. Gangues com gangues, esse tipo de coisa (...). Se alguém perguntar onde você mora e você dizer no loteamento Terra da Esperança, ninguém conhece. Mas se você falar Iraque, todo mundo conhece” (JOSÉ ANTÔNIO).

“Aqui arrancavam até porta. Já se foi embora um bocado. Mas que derrubavam até porta, até geladeira levavam. Eu fico mais desgostosa daqui também porque eu tive problema com filho meu (...) É muito triste a mãe que perde os seus filhos. A mãe dá conselho, os filhos não tomam o conselho da mãe. Se acaba muito cedo” (IRENE).

Entre os moradores de Terra da Esperança, a construção da identidade coletiva, um (nós), é frequentemente marcada pela presença do estereótipo e do estigma, seja para reforçá-los ou para negá-los. Assim como ocorre nas mais diversas periferias urbanas do Brasil, a formação da identidade coletiva dos moradores de Terra da Esperança, mais conhecida como Iraque, é marcada por uma relação conflituosa entre o (nós) e o (eles). Mas o conflito reside não apenas na relação nós (moradores da comunidade) e eles (os de fora, os que não moram lá, os que estigmatizam). A tensão também se faz presente internamente, na relação nós (trabalhadores, “moradores de bem”) e eles (bandidos, ladrões, os que “mancham” o nome do local).

As falas registradas e editadas, muitas vezes, podem vir a reproduzir as imagens negativas que acompanham o processo de construção discursiva das favelas brasileiras e da população pobre urbana, problematizadas no início deste trabalho. Nesse discurso, o homem jovem pobre acaba por se transformar na personificação de toda a negatividade do seu grupo social. O traficante ou o ladrão, por exemplo, são incorporados num

discurso e numa representação de “favelado” como “bandido”, como um perigo em potencial. Além disso, como nos mostram os trabalhos de Alba Zaluar (1998) e Marcia Liunghi (2008), os pobres das áreas urbanas passam a ser culpabilizados não apenas pela sua pobreza, pelo seu estado, mas pelos problemas sociais que afetam toda uma sociedade.

No decorrer do documentário percebemos, porém, que a construção de um (nós) em *Terra da Esperança* ultrapassa a simples dicotomia trabalhadores x bandidos e abrange o confronto entre três elementos distintos. O primeiro deles é representado pelo “pessoal de fora”, percebido como os principais responsáveis por estigmatizar a comunidade e os seus moradores. O segundo elemento é representado pelos “bandidos”, aqueles que não “escutam os conselhos das mães”. O terceiro elemento, por sua vez, aparece como o próprio Iraque, “aquele do Oriente Médio”, que funciona como uma espécie de fantasma constitutivo da identidade coletiva dos moradores, uma identidade marcada pelo estigma e pelo preconceito.

“Tá vendo essa menina? Ela mora no Iraque. Naquele lugar que sai lá na página do jornal. O que você acha do seu lugar? Ah, o meu lugar é maravilhoso! Eles exageram (...). Mas, assim, pelo menos com o nome, eu já me acostumei (...) As pessoas que inventaram esse nome deviam residir aqui, porque elas mesmas iam se sentir envergonhadas por ter inventado”.

Em outro momento:

“O perigo existe em todo lugar. É você ter a certeza de que tá vivendo o agora, mas o amanhã só a deus pertence. E aqui as pessoas às vezes marginalizam só por conta do apelido que pegou. Lá essa hora deve tá chovendo aviões fazendo patrulha, mas aqui, você tá vendo, o nosso céu é azul. As pessoas que moram aqui são pessoas muito boas, o que elas tão precisando é que elas sejam vistas com outros olhos. O que nós estamos precisando é de outros olhares. Abaixo o preconceito e venham conhecer a minha terra de perto, que vocês vão ver que não tem nada a ver com aquilo que falam” (NÚBIA).

A partir da fala da entrevistada percebe-se que a demanda central em *Iraque – Terra da Esperança* é a busca por reconhecimento e por visibilidade dos aspectos positivos da vida nessa localidade. O audiovisual, nesse sentido, pode cumprir um papel importante. Como afirmamos anteriormente, a luta por reconhecimento tem se apresentado nas sociedades contemporâneas como uma das principais demandas entre minorias políticas e movimentos sociais. Mas como foi dito, concordamos com as

reflexões de Nancy Fraser de que a luta por reconhecimento deve vir acompanhada pela luta por redistribuição, para que haja mudanças, de fato, estruturais.



Imagem 1: Imagem aérea do bairro Terra da Esperança, conhecido como Iraque.

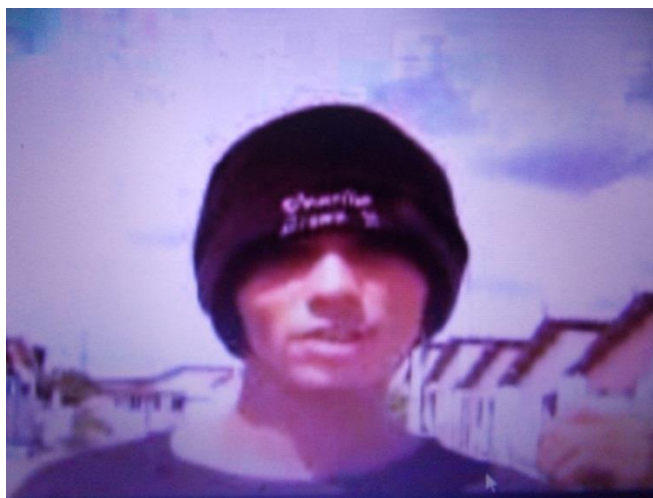


Imagem 2: Jovem entrevistado em *Iraque – Terra da Esperança*.

Ao mesmo tempo, a busca por reconhecimento social em *Iraque – Terra da Esperança* limita-se à construção de novos olhares sobre o local. Questões como redistribuição, organização popular ou formas de reivindicação frente à cultura política não são tratadas pelo curta-documentário. Por conseguinte, a construção da relação nós-eles isenta o poder público do local do “Outro”, isto é, de inimigo ou adversário a combater/negociar, o que ocorre em *Curta saraus*, o segundo documentário analisado.

Curta saraus mostra os poetas das periferias de São Paulo e toda efervescência cultural ocorrida nas favelas paulistanas nos últimos anos, onde bares e botecos têm se transformado em centros culturais. O roteiro do curta-documentário gira em torno dos saraus, que têm se consolidado como o principal espaço de criação e divulgação artística da região, além de um ambiente propício para a discussão dos problemas dos bairros.

A narrativa de *Curta saraus* é construída, basicamente, a partir dos depoimentos das pessoas que fazem e frequentam os saraus, além de músicas e poesias recitadas pelos artistas locais, registradas em diferentes momentos da realização do vídeo. Esses textos são intercalados com as imagens do público, das manifestações locais e das entrevistas concedidas pelos poetas.

O documentário tem início com imagens das ruas estreitas de uma favela de São Paulo, em que pessoas saem das suas casas e ganham as ruas em direção aos saraus. No trajeto, os poetas convidam os vizinhos a participarem dos saraus e entregam poesias enroladas em papel. Enquanto essas imagens são exibidas, a voz *over* de um jovem recita o seguinte texto de Solano Trindade:

“Cuidado com os poetas! Esses caras são subversivos. Propagam indignação e desordem. Se acham no direito de mudar o mundo. Cuidado! Eles estão por toda parte! São bruxos e bruxas, cujo ritual mais sagrado se chama sarau. Atacam em grupo, numa super dosagem de palavras ritmadas. Atingem seu espírito e modificam-no para sempre. Qualquer pedaço de papel é uma arma na mão de um poeta e se você ver algum deles escrevendo alguma coisa num guardanapo de boteco, pelo amor de Deus, eu insisto, não leia”.



Imagem 3: Pessoas em frente aos bares onde ocorrem os saraus.

A principal demanda identificada em *Curta saraus* é a luta por direitos, particularmente, o direito à expressão e ao consumo cultural e artístico daqueles que moram nas periferias urbanas brasileiras. Nos sentidos e discursos produzidos por este curta documentário, o nós (jovens moradores de favela) identificam na cultura um princípio de mobilização social e de confronto em relação a eles (o poder público).

Em torno do significante “periferia”, ressalta-se a falta de serviços públicos de qualidade. Essa falta, por outro lado, não gera um discurso vitimizador. Em *Curta saraus* é reforçada a vontade coletiva de artistas e realizadores culturais locais, que têm conseguido, muitas vezes sem o apoio do estado, mobilizar os moradores em torno de um cenário cultural próprio.

“Na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem cinema. O único espaço público que o Estado deu foi o ar. Imaginaram que a gente ia se acabar bebendo cachaça e a gente transformou os bares em centro cultural. Então fudeu, cara, porque não tem mais como controlar a gente, porque o que não falta é bar na periferia” (SERGIO VAZ).

“Não tem um poder público que dê lá uma injeção cultural no cidadão. Então é o cidadão que tá manifestando. E as pessoas tem que se manifestar mesmo, porque se a gente não fizer isso, não tem ninguém que vá fazer” (NARUNA COSTA).

As falas remetem à falta de infraestrutura e das condições básicas para a expansão de um cenário cultural e artístico nas periferias urbanas. O nós (moradores de periferia) se contrapõe a “eles” (poder público) num discurso marcado pelo ressentimento. Se esse ressentimento se expressa devido à “ausência” do Estado no que tange ao acesso dos cidadãos a um determinado capital cultural, por outro lado, ele se expressa como uma crítica às formas de presença do poder público nas favelas e periferias urbanas, através das suas políticas remocionistas, do controle policial, das ações de “paz”, entre outras. O texto de Marcelino Freire, recitado pela atriz Naruna Costa, é ilustrativo desse tipo de discurso, como podemos perceber em uma das cenas de *Curta saraus*. Nela, a atriz interpreta uma dona de casa, em um dos saraus organizados pela entidade Cooperifa⁴³:

⁴³ Cooperifa é um coletivo que vem se destacando entre os movimentos culturais em atuação nas periferias de São Paulo, promovendo há cerca de 10 anos uma série de ações culturais no Jardim Ângela, zona sul da cidade. Entre os eventos estão o Sarau Cooperifa, que reúne poetas locais, e o Cinema na Laje, uma programação de filmes exibidos na laje de casas dos moradores do bairro.

“Não visto camiseta nenhuma, não senhor. Não solto pomba nenhuma, não senhor. Não me venha pedir pra chorar mais. Secou. A paz tem hora marcada. Vem governador participar, vem prefeito, senador, até jogador. Vou não! Não vou! A paz é perda de tempo. A paz é uma senhora que nunca olhou na minha cara. A paz não mora aqui no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue! Já disse: não quero, não vou a nenhum passeio, nenhuma passeata, não saio, não movo uma palha, nem morta, nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro, eu não deixo entrar. A paz está proibida! Proibida!”.

Em *Curta saraus*, a poesia e toda a efervescência cultural que tem ocorrido atualmente nas periferias urbanas de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Recife, são associadas a atitudes revolucionárias, além de expressarem o poder de organização de entidades da sociedade civil e a importância da atuação dos artistas locais.



Imagem 4: A atriz Naruna Costa interpretando o texto de Marcelino Freire, citado anteriormente.

. Encontramos neste documentário textos ricos de significação acerca do local onde moram, do poder público, da “relação nós-eles”. O documentário mostra que a cachaça (os vícios, o perigo) não é a única protagonista das relações de sociabilidade vivenciadas pelos seus moradores. A poesia e as manifestações da cultura popular entram em cena como estratégias de reconhecimento e visibilidade dos seus moradores.

Nesse horizonte, os textos e os depoimentos que encontramos em *Curta saraus* coadunam-se com as reflexões de George Yúdice (2004) acerca do recuso à cultura para a promoção da justiça social. Assim como nos mostrou o autor, percebe-se que as tecnologias disponíveis às políticas culturais, tais como o audiovisual, o teatro, a música

e a poesia, não se reduzem simplesmente a um caráter instrumental. Elas podem ser politicamente e filosoficamente apropriadas, gerando interpretações rivais e performatividade crítica.

Retomando as reflexões de autores como Evelina Dagnino e Chantal Mouffe, podemos afirmar que o sarau é o local ou o ponto de encontro entre a cultura e o político, que envolve contestação e diferença. A música, a poesia e as manifestações da cultura popular também são estratégias de angariar novos públicos e participantes, onde o bar e os saraus se transformam numa espécie de ágora, onde são discutidas questões como transporte público, lideranças comunitárias, eleições, representatividade na grande mídia etc, como podem ser visualizadas nas falas abaixo:

“A gente tá tentando criar força através da literatura, né. É a arte que vem de forma engajada. Ela também tem a questão criativa, artística, que quer causar o imaginário, a emoção, tudo que a arte propõe, mas ela tem a proposta de intervir” (MARCELINO).

“Sarau é feito de poesia e a poesia quem faz é o taxista, é uma empregada doméstica, é uma criança, é um velho, é o aposentado, o intelectual também” (SÉRGIO VAZ).

“A riqueza do sarau, do sarau aqui da periferia, é o poder de troca, sem considerar a parte política extremamente rica que tem (...) só no movimento de resistência, que existe em cada espaço, onde são realizados os saraus” (NARUNA COSTA).

“É preciso que a literatura esteja ao lado da batata frita, ao lado da cerveja, ao lado do amigo, ao lado do músico” (SÉRGIO VAZ).

“Nós estamos vivendo a nossa tropicália, é a literatura periférica, a literatura marginal, a literatura divergente, suburbana, não interessa o nome que se dê, ainda sim é feita por nós, por pessoas simples” (SÉRGIO VAZ).

“Muita gente sonhou junto comigo e eu também sonhei num dia que a gente ia falar pro nosso próprio povo com os nossos próprios meios de comunicação. Que a palavra que saia daqui pro povo volte pra onde ela tem que tá, pro povo. O livro é onde ela morre. Certo? Mas quando o cara lê é onde ela nasce de novo” (HAMILTON).

A construção de sentidos em torno da poesia e da produção cultural, pelos diferentes personagens que dão vida ao documentário, pauta-se na percepção do fazer poético como um princípio de transformação social. O poeta é representado como subversivo e a cultura como palco para o reconhecimento social dos moradores de favela, isto é, o recurso disponível que têm em mãos. Ela também é o principal recurso para a mobilização popular e a reivindicação por direitos. Como expresso no depoimento de Marcelino Freire, um dos poetas representados no documentário.

“O artista inquieto, aquele artista que quer modificar alguma coisa, ele interfere na geografia das coisas, né. Além de escrever, ele vai interferindo na sua comunidade” (MARCELINO).

A poesia e a cultura são tratadas, portanto, como investimentos políticos. São recursos capazes de gerar interpretações rivais, que pretendem desestabilizar práticas hegemônicas, estigmas e fronteiras. As falas selecionadas são narrativas individuais que expressam a articulação de uma vontade coletiva (entidades artísticas, ONGs, pontos de cultura ou realizadores autônomos), que percebem na arte, nas tecnologias digitais e na cultura, de maneira geral, um instrumento capaz de gerar transformações coletivas e individuais.

Se em *Iraque – Terra da Esperança* nos deparamos com a falta de discursos alternativos, que possam se contrapor aos estereótipos e aos problemas que marcam a comunidade, em *Curta saraus* o espectador tem acesso a textos múltiplos, onde a busca por reconhecimento social coaduna-se com a ocupação do espaço público, ou melhor, com outras formas de apropriação do espaço público, através da cultura, da poesia, do audiovisual. Aqui, a cultura produzida na periferia ultrapassa a concepção de mercadoria cultural e a noção de cidadão substitui àquela de mero consumidor, que encontramos no terceiro documentário analisado, *Do morro?*

Do morro? traz à cena a saga do cantor pernambucano João do Morro, que através da sua música realizaria uma “crônica social”, abrangente não apenas do dia a dia das periferias urbanas, mas do cotidiano das cidades de maneira geral. O vídeo debate o consumo da música de João do Morro entre as mais diferentes classes sociais, convidando o espectador a reconhecer o canal de comunicação existente entre mundos supostamente diferentes. Inicialmente, embora a fala de João do Morro pretenda desmistificar a imagem das favelas e periferias urbanas como espaços definidos

exclusivamente pela falta, o morro acaba por ser representado como o “outro” da cidade, o outro lado da fronteira.

Esse discurso se contrapõe ao trabalho de redefinição da cidade como espaço múltiplo e plural, empreendido por pesquisadores e intelectuais⁴⁴ em resposta aos antigos discursos, que contribuíram para a nossa percepção da cidade como um espaço segregado e partido entre o centro e a periferia, o morro e o asfalto, os de “dentro” e os que ficam “fora” e “à margem” dela.

Dito isto, o documentário se inicia com o depoimento e as impressões de um vendedor de CDs a respeito da música de João do Morro, seguido de imagens de um dos shows do artista no seu bairro de origem e de dois jovens descendo o morro, como se estivessem caminhando rumo ao asfalto, aos arranha-céus, à “cidade”.

Após essa sequência, nos deparamos com as imagens exibidas pelo aparelho de TV pertencente a um dos bares localizado no Morro da Conceição, que noticia uma matéria sobre o seu artista mais ilustre. As pessoas presentes no bar, entre elas João do Morro, assistem a essas imagens, intercaladas às imagens de transeuntes, do movimento dos ônibus e do cotidiano do bairro. Nesse momento, a *voz-off* de João do Morro afirma:

“O morro da Conceição é a minha base, a minha sede. É aqui que eu tenho a minha fonte de inspiração. Eu posso passar a noite fora, mas aqui é a minha ‘batcaverna’. Eu sou um cara bem família mesmo” (JOÃO DO MORRO).

As estratégias de encenação do documentário são bastante reveladoras a respeito do texto construído. Uma delas nos chamou mais atenção e diz respeito ao local escolhido para a entrevista concedida pelo cantor. De um dos pontos do Morro da Conceição, ele fala para a câmera que exhibe os arranha céus de um dos bairros vizinhos, na tentativa de revelar uma espécie de contraste social.

Essa é uma técnica muito utilizada nos discursos produzidos pelas experiências populares em audiovisual, que tratam da problemática das favelas brasileiras. Podemos encontrá-la em outros vídeos documentários exibidos no festival, no período estudado. O contraste entre prédios (desenvolvimento, modernização, riqueza) e favela (bares,

⁴⁴ A atuação do geógrafo e sociólogo Jailson de Souza e Silva, junto ao Observatório de favelas do Rio de Janeiro, é exemplo desse trabalho de questionamento e revisão. Entre as principais obras, podemos citar *Favela: alegria e dor na cidade*; *Por que uns e não outros: caminhada de jovens pobres para a universidade* e, mais recentemente, *O novo carioca*.

ônibus, esgoto a céu aberto, pobreza, carência etc.) por vezes é utilizado como uma forma de denúncia social.

Por outro lado, é salutar pontuarmos que esta técnica pode expressar certa ambiguidade, que inclui ora uma visão crítica e potencialmente transformadora, ora uma visão paternalista das diferenças entre o “morro” e o “asfalto”. Essas imagens “contrastantes”, frequentemente, corroboram com uma visão dicotômica de cidade, tal como encontramos em telenovelas, filmes e noticiários vinculados e difundidos pela grande mídia.

Elas escondem o que há em comum nas favelas e nos bairros mais luxuosos da Região metropolitana do Recife. E o mais grave: elas ocultam os problemas existentes nos bairros mais valorizados da cidade, como se os vícios, o ócio, a pobreza, as más condições de infraestrutura e a falta de perspectiva entre os jovens, por exemplo, fossem peculiares aos moradores dos morros e favelas.

Junto aos textos editados, essas imagens dicotômicas reforçam os sentidos e os discursos hegemônicos em torno dos morros e das favelas como o “outro”, que vislumbra o desenvolvimento e a riqueza concentrada naqueles prédios tão próximos espacialmente, mais “tão distantes” nas suas dimensões econômica, social e política.

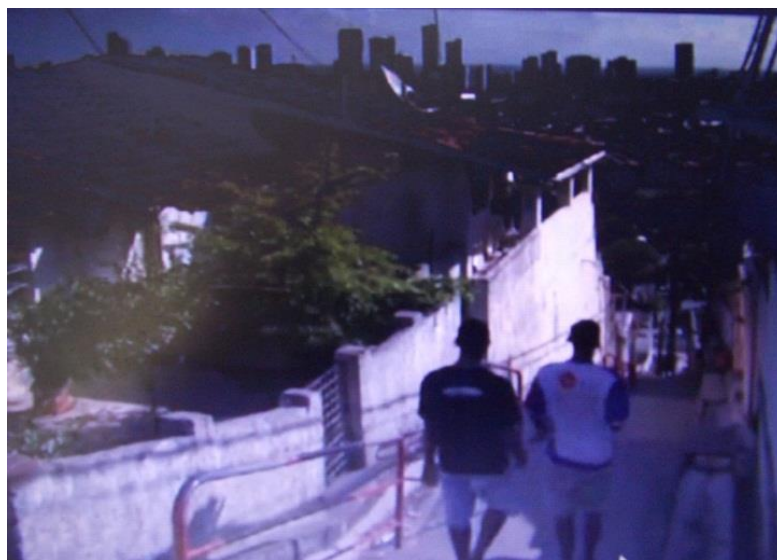


Imagem 5: Jovens descendo uma das escadarias do Morro da Conceição.



Imagem 6: Uma das entrevistas concedidas pelo cantor João do Morro.

Após apresentados o artista e o bairro, João do Morro disserta sobre a adoção do nome artístico e a fama de “cronista social” ou “sociólogo da periferia”, em um dos trechos desta entrevista:

“Do morro... Eu tive receio no começo da reação das pessoas lá fora, mas depois eu achei interessante em mostrar que aqui no morro também tem música, tem cultura, tem muita coisa. Então eu coloquei João do Morro (...) Eu achava que era putaria, que era zona. Mas depois você vai conhecendo as pessoas do meio, a galera cabeça, as pessoas formadoras de opinião, você vai escutando relatos, e você vai percebendo que, poxa, a visão é essa mesmo: cronista social, sociólogo da periferia. Por que isso? Porque são crônicas, são coisas que acontecem no cotidiano da periferia. São coisas que (...) só da periferia não, do dia a dia de todo mundo, do barraco do morro à cobertura mais chique, então é do dia a dia do ser humano, de cada um, de todo mundo”.

Os artistas “cabeça” e “formadores de opinião” são representados como os agentes detentores de um capital cultural e intelectual “legítimo”, “lá de fora”. Em outras palavras, são os peritos que avaliam o estonteante sucesso de João do Morro nas mais diferentes classes sociais. As falas do cantor, nesse sentido, reforçam esse ponto de vista.

Importante observar que no discurso construído pelos entrevistados do documentário, a produção de uma “cultura da periferia”, expressa através da música de João do Morro, é representada como um canal de comunicação entre o “nós” (do morro, das favelas) e “eles” (músicos e consumidores da classe média ou da “alta classe”). Nesse sentido, a “crônica social” musicada por João do Morro é representada como o

elemento aglutinador, que pode diluir as fronteiras concretas e imaginárias da cidade, anteriormente representadas a partir daquelas imagens dicotômicas.

“Os boyzinhos viajam e a periferia entende, essa é uma grande observação. Ele consegue se comunicar com todo mundo, isso é uma coisa muito legal dele” (JONAS).

“Avenida Boa Viagem, lugar de rico, de alta classe, mas ele tá aqui, cara. Por que ele tá aqui? Porque ele fala a realidade, o que a gente tá vivendo aqui” (CESAR).

Podemos identificar em *Curta saraus* e *Do morro?* o discurso de valorização das formas de sociabilidade vivenciadas nas favelas, bem como do seu capital cultural. Esse trabalho de valorização, por outro lado, se distancia daquele discurso produzido no início da década de 1960 sobre as favelas brasileiras, engendrado pelos Centros Populares de Cultura e pela já citada *intelligentsia sem lugar*.

Decerto, há uma valorização da pluralidade social característica dos espaços populares, da relação de proximidade entre os vizinhos, das formas menos impessoais e mais “frouxas” que caracterizam a relação entre comerciante e freguês. Por outro lado, essas imagens deixam de ser atravessadas pelo antigo discurso da favela idílica, ingênua, que estaria mais próxima de um “estado de natureza”, de onde surgiriam “o homem novo” ou a “mulher nova” da revolução social brasileira. Os espaços populares passam a ser problematizados a partir de outras questões, como a sua inserção numa sociedade de consumo em plena expansão.

Em *Curta saraus* e *Do morro?*, os sentidos produzidos sobre a categoria periferia de algum modo mantêm e reproduz os discursos convencionais e hegemônicos. Reforça-se a ideia de periferia como espaço geograficamente delimitado, apartado da cidade. Por outro lado, quanto aos discursos produzidos em torno do papel da cultura, encontramos uma diferença significativa entre os dois vídeos.

Em *Curta saraus*, a cultura e a poesia são entendidas como princípios de transformação social e estratégias de questionamento frente à atuação do poder público nos espaços populares. Já os textos e sentidos articulados no documentário *Do morro?* constroem um discurso acerca da cultura e da música “da periferia” como um bem cultural divertido e exótico, disponível para o consumo da classe média ou da “alta classe”.

Debatida entre os “formadores de opinião”, a música de João do Morro é concebida ora como uma crônica específica do morro, ora como um retrato mais amplo e democrático da cidade, não restrito à classe social. Nos dois sentidos construídos, a música “do morro” é percebida como um canal de comunicação entre os “de dentro” e “os de fora”.

“O João é a crônica do lugar que ele mora. Ele faz um desenho exato, é quase uma história em quadrinho, ele consegue contar essas histórias através do linguajar dele que é ultra popular e super preciso” (LULA).

“Ele consegue contar tudo que está à volta dele de maneira jocosa e que é sensacional” (SUZANA).

“Ele faz uma crônica como Bezerra da Silva fazia, crônica do morro, da bandidagem” (LULA).

“Pra mim João não é nada disso que a galera fala, que é cronista, que num sei o quê... Esse papo de classe média intelectualizada tentando enquadrar o cara em algum rótulo. Pra mim, ele é uma pessoa divertida, que escreve de maneira divertida e sabe utilizar, tirar proveito disso” (CHINA).

“Você via show a 5 reais dele na periferia e às vezes no mesmo dia ele ia tocar na UK Pub a 25, 30 reais. Não que as pessoas manguem de João do Morro, pelo contrário. As pessoas tem orgulho de João do Morro e entendem aquilo que ele canta. Mas quando um produtor chama João do Morro para ir numa casa na zona sul existe uma “gréia” naquele negócio, uma certa excitação, um frenesi de ir ali, porque é João do Morro. Mas na realidade, às vezes, nem conhecem a música toda do cara, mas vão pra ali e “Oba! Vamos brincar de ser pobre”! Eu acho muito bom que paguem e paguem caro” (ROGER).

“Ele tem uma coisa, uma esfera meio *cult*” (MÁRCIO)

“O *cult* é um dos artifícios pra gente poder gostar, sem mexer ou discutir os critérios de qualidade” (MOURA).

Em todas as falas predomina a percepção da música de João do Morro como um canal de comunicação entre dois mundos distantes, diferentes. A sequência de imagens exibida após os depoimentos selecionados reforça o argumento de que a crônica social

produzida na periferia, mas representativa de toda uma cidade, podem “ganhar” o asfalto e a praia, esta última, frequentemente, concebida como o local mais democrático da cidade. Ao som de João do Morro, o jovem vendedor de CDs “ganha” a praia de Boa Viagem, espaço em que todas as classes e diferenças são supostamente niveladas.

O discurso construído pelo documentário sobre o consumo da música “do morro” por todas as classes, independente da origem social, do nível de escolaridade ou do bairro em que mora, nos passa a sensação de que os conflitos sociais (se é que eles realmente existem) podem ou devem ser apaziguados ali, no show, na mesa do bar, no momento da “gréia”.



Imagem 7: Apresentação de João do Morro e banda em um programa de televisão local.



Imagem 8: Vendedor de CDs na praia de Boa Viagem.

O documentário nos mostra que a cultura produzida no morro está disponível para o consumo e massificação. Suas letras, antes de serem reconhecidas pela crítica que toda crônica social propõe, são lembradas e apreciadas pelo seu teor “jocoso”, “excêntrico” ou “cult”. Consumir a música de João do Morro em eventos como *I love cafusú*⁴⁵, por exemplo, é “brincar de ser pobre” por uma noite, é vestir a fantasia da empregada doméstica, do trabalhador da construção civil, do cobrador de ônibus, da dançarina de brega, numa espécie de performatização do “mau gosto”.

Não se trata, a nosso ver, de uma “inversão carnavalesca”, típicas das paródias e do alegórico, tal como apontada por Mikhail Bakhtin a respeito da cultura popular na Europa renascentista. Além de consolidar o mercado da estética pasteurizada de uma periferia “folclórica”, a música de João do Morro e os consumidores da cena “cult” acabam reforçando discursos estereotipados sobre os espaços populares, tais como o da mulher “suburbana”, representada como “assanhada”, “mal vestida”, “mal educada” e dada aos vícios. Os homens, “cafusús”, por sua vez, são representados como “brutos”, “mal educados”, “mal cheirosos”, mas sexualmente “determinados”, detentores de uma virilidade “selvagem”.



Imagem 9: Registro fotográfico de dois foliões no baile *I love cafusú*, edição de 2011.

⁴⁵ O *I love cafusú* é um bloco carnavalesco criado em 2004 na cidade de Olinda e que se transformou em um prestigiado baile, que hoje ocorre em Recife. Em matéria publicada na Globo.com, afirma uma das organizadoras do evento, Luisa Accetti, “que oficialmente o termo correto é *cafuú*, mas escrever errado faz parte do folclore”. <http://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2012/noticia/2012/01/no-recife-reginaldo-rossi-comanda-previa-do-bloco-i-love-cafusu.html>.

Tomando de empréstimo os conceitos de Fredric Jameson e Jean Baudrillard a respeito do consumo cultural nas sociedades contemporâneas, podemos sugerir que a forma de apropriação da música “do morro”, pela “classe média intelectualizada” e pela “alta classe”, possui o status de *pastiche*, um simulacro destituído de crítica, de interpretações rivais. Não se trata, tampouco, de uma visão alegórico-paródica, tal como encontramos nas leituras tropicalistas do *kitsch* ou dos retratos construídos sobre a “marginalia” urbana pelo cinema de invenção.

A relação dos consumidores da classe média com a música produzida por João do Morro é semelhante àquela que ocorre com o brega. Em pesquisa realizada nos anos de 2008 e 2009 sobre o consumo da música brega entre grupos com status socioeconômico distintos⁴⁶, constatamos um discurso bastante frequente entre o público de classe média. Dos entrevistados, nenhum afirmou consumir a música brega no dia a dia, tampouco conhecer a história ou a realidade dos músicos e da banda, ressaltando, em vários momentos da entrevista, a diferença do seu gosto musical e do seu capital cultural em relação aos consumidores oriundos de bairros populares.

Estes últimos, por sua vez, revelaram nas suas falas o orgulho de conhecer os DJs e os cantores das bandas, bem como os personagens do bairro que inspiram as letras das músicas. Afirmaram ter uma relação íntima de identificação com elas, percebendo no sucesso de algumas bandas e cantores, uma forma de reconhecimento social. No documentário analisado, quando perguntada sobre os motivos para o sucesso da música de João do Morro nas casas noturnas de Boa Viagem, uma jovem responde:

“Acho que é o estilo diferente, entendeu? Aqui, assim, eu acho tudo muito igual, e João do Morro é aquele cara que, assim, ninguém consegue fazer do mesmo jeito e divertir as pessoas do mesmo jeito. Os temas dele são temas que ninguém mais aborda, o ritmo é gostoso, acho que é isso” (ALESSANDRA).

O consumo desses produtos culturais, antes de promover uma comunicação mais orgânica ou uma espécie de identificação entre os diferentes públicos, acaba por

⁴⁶ A pesquisa intitulada “O mercado paralelo do brega” foi realizada com mais dois colegas do curso de doutorado em sociologia deste programa, como forma de avaliação para a disciplina de Métodos e técnicas da pesquisa social quantitativa. O objetivo principal da pesquisa foi identificar o consumo deste gênero musical entre diferentes públicos, adotando uma perspectiva bourdieusiana na análise dos dados. O trabalho encontra-se disponível na página <http://www.alas.fsoc.uba.ar/Congreso-2009/GT-18.html>.

reforçar antigos valores e estereótipos. Divergindo do antigo discurso produzido por sambistas das décadas de 1950 e 60, o da “favela idílica”, os atuais produtos culturais de “periferia”, tal como a música brega ou o funk, constroem outros sentidos acerca da vida no morro e mantem outras relações com o público “de fora”. São produtos de massa, consumidos pela “classe média” ou pela “alta classe” como uma forma de “sair do tédio” ou de se divertir “brincando de ser pobre”. Esse segmento ressalta, sempre que questionado, a sua diferença em relação aos “populares”, indivíduos tão “excêntricos”.

O sobrenome “Do Morro”, nesse horizonte, emerge como uma logomarca, apartada do movimento de ressignificação em torno daquilo que compreendemos por “periferia urbana”. O reconhecimento social do sobrenome “Do Morro” gira em torno do sucesso do João cantor, brincalhão, consumidor, que “venceu na vida” e hoje mora em Boa Viagem. Como podemos perceber na fala de alguns moradores do Morro da Conceição, entrevistados no documentário:

“Eu acho que o fato dele ter assumido João do Morro foi muito importante. Ele não sabe o quanto é forte isso. Ele já é uma referência para os meninos. Os meninos todos cantam a música dele, dançam a música dele e eu acho isso muito bom” (CONCEIÇÃO).

“Ele mora em Boa Viagem, né? Mas tem a logomarca. A logomarca dele é João do Morro” (ANTÔNIO).

Percebido como uma “referência” pelas crianças da sua “batcaverna”, o reconhecimento social, nesse cenário, passa mais pela ideia de inclusão e ascensão social, que de transformação social ou demandas por direitos. O reconhecimento social, completamente desvinculado de uma exigência por redistribuição, realiza-se através do consumo e não do empoderamento de um sujeito, que reivindica o direito à cidade e à cultura no seu sentido político, social e filosófico de ocupação do espaço público, de questionamento das fronteiras simbólicas e concretas da sociedade.

No discurso articulado em *Curta saraus*, o reconhecimento social passa pelo recurso à cultura e à poesia, ambas percebidas como estratégias de mobilização e de discussão pública sobre os problemas do bairro e da cidade. Já no documentário *Do morro?*, encontramos um discurso que associa reconhecimento social à mera inclusão na sociedade de consumo. Nas falas, o sucesso musical é compreendido como uma das

estratégias disponíveis ao morador do morro, no seu ingresso ao outro lado da cidade, ao mundo da “alta classe”.

Ressaltadas as diferenças em ambos os documentários, os sentidos e discursos construídos em torno do significante periferia circunscrevem-se a uma concepção mais tradicional, que permeia o nosso imaginário urbano. Ser periférico, nesses dois discursos, é morar na favela ou no morro, é ter um estilo de vida específico e produzir uma cultura contrastante em relação ao que é vinculado pelos canais hegemônicos.

Além disso, encontramos nos dois documentários a demanda por reconhecimento social, além da percepção da cultura como um recurso disponível às pessoas simples, na sua forma de atuação no mundo e na sua busca por reconhecimento. Mas os sentidos e discursos produzidos em torno do significante periferia não se esgotam aí. O Festival Visões Periféricas abriga uma multiplicidade de temáticas, todas elas identificadas como periféricas.

5.2 A demanda que vem das ruas

Em curtas como *Arte na Rua Keller* e *Lapa de rua*, por exemplo, outras questões são problematizadas sob o guarda chuva “periferia”. Em ambos os documentários, conhecemos a história de duas pessoas que possuem uma relação diferenciada com o espaço urbano, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente.

Arte na Rua Keller e *Lapa de rua* seguem uma abordagem bastante comum no tratamento audiovisual dado às pessoas que vivem em situação de rua. A partir dos depoimentos dos protagonistas, a intenção é dar visibilidade a essas pessoas, às suas histórias de vida, aos seus feitos e anseios. Assim como os moradores de favela e outras posições de sujeito representadas no festival, as pessoas em situação de rua são alvos de estereótipos e estigmatização. Dentre os estigmas mais comuns que essas pessoas carregam, como se fossem verdadeiras chagas, destaca-se a condição de louco.

A associação entre morador de rua e loucura talvez seja o mais comum dentre todos os estereótipos construídos sobre esse contingente populacional. Ser periférico, nesse sentido, é ser o “Outro” da normalidade, da normatividade. É interagir com o espaço público e urbano, desestabilizando-o, ao colocar em suspenso dicotomias como

público x privado, casa x trabalho, dentro x fora, conhecido x desconhecido etc. São ao mesmo tempo invisibilizados e estigmatizados, condensando tudo aquilo que é reconhecido como margem: vagabundos, sujos, loucos, perigosos, coitados etc.

Em mesa redonda organizada pelo Seminário *Deseducando o olhar*, em 2009, uma das idealizadoras da Escola Cinema Nosso, do Rio de Janeiro, conta sobre a experiência de orientar os seus alunos na realização do curta-documentário *Lapa de rua*:

“Como a Lapa tem toda essa mística, que atrai muita gente ainda, os meninos queriam resgatar a história de vida dessa moradora, que já é uma personagem muito antiga desse bairro (...) A história de “dona” Elenice é interessante e tem tudo a ver com a proposta aqui do Visões Periféricas. Ela é criativa e traz a periferia para o centro da cidade. Então a proposta desse documentário foi tornar essa personagem visível, que ela pudesse sair do anonimato. Esse tipo de projeto me atrai muito” (SILVIA RIBEIRO).

Nem íntima, nem anônima, Elenice Quedas é uma das muitas vizinhas nômades e ao mesmo tempo constantes que a Lapa abriga. Uma coletividade indecisa e indecível. A periferia, aqui, está representada por essas personagens “excêntricas”, pessoas que “não são ou não fazem como todos nós”; que rompem ou reinventam o contrato necessário à convivência entre vizinhos, tal como nos mostra Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* (2009).

Corroborando com a proposta do Festival, o documentário pretende dar visibilidade e reconhecimento a esses sujeitos “periféricos”, habitantes de um bairro também periférico. Embora localizado no centro da cidade e mesmo após as ações de enobrecimento e revitalização, a Lapa reinventa sua identidade com base nos fantasmas do passado e do presente.

Nos sentidos construídos pelo documentário, o nós (moradores de rua) se contrapõem a eles (os transeuntes de posse), que escolhem quais são os merecedores do seu auxílio. São os que consomem o bairro em seu sentido mais funcional ou que estão apenas “de passagem”.

“Eu tomava psicotrópico. Aí, de repente, o médico tirou, não quis mais me dar psicotrópico. Eu ia lá, ele não dava. A minha cabeça “embananou” tudo e de repente eu peguei um dinheiro lá em casa e vim pra cá (...). Deus não me queria aqui não, quem me jogou aqui acho que foram os homens” (ERENICE).

Em outro momento:

“Mas eu já vi judiarem dos outros, sim. Coisa que o coração da gente às vezes não aceita (...). Aí na Cruz Vermelha, uma vez, um moço bateu tanto no outro moço. Pegava a cabeça do rapaz e batia, batia, batia no chão. Era tanto sangue que saia. Ninguém fez nada e o outro ficou lá desmaiado no chão. Aí não sei quem foi que chamou a ambulância” (ELENICE).

Em outro depoimento ela revela:

“O pessoal trata melhor os escuros de rua. Eles tem mais preconceito pelos brancos que pelos escuros (...). Os escuros são mais ajudados do que os brancos (...) Hoje eu não tenho mais sonho não. Tenho vontade, sim, de ter minha casa, de ver meu filho. Mas sonho, não tenho mais não, porque eu tive muito sonho bonito e nada desse sonho bonito se realizou”.



Imagem 10: Elenice Quedas, protagonista de *Lapa de rua*.

Assim como Elenice, no documentário de produção paulistana, *Arte na rua Keller*, o espectador se depara com a história de Jayme, que também sobrevive catando material reciclável disponível nas ruas. O objetivo central do documentário é dar visibilidade ao feito de Jayme, uma espécie de “casa-instalação” situada na Rua Keller e que guarda traços semelhantes àqueles que encontramos em movimentos artísticos como o cubismo e o dadaísmo.

Nesse contexto, as fronteiras e dicotomias questionadas pelos narradores do curta-documentário situam-se entre a loucura e a normalidade, entre a arte da Bienal e a arte de rua. Esse questionamento se expressa logo no início do vídeo, com a referência feita à obra de Helen Keller⁴⁷, *A porta aberta*: “Não há barreiras que o ser humano não

⁴⁷ Hellen Keller foi uma escritora e ativista estadunidense que desenvolveu vários trabalhos em favor das pessoas portadoras de necessidades físicas especiais.

possa transpor”. Esse questionamento norteia parte significativa das falas presentes no curta.

“(…) Uma vez eu tava conversando com o médico e ele me falou que a loucura se manifesta de várias formas” (JAIME).

“Nós estamos diante aqui de um trabalho muito interessante. Um trabalho do Jaime aqui, que se a gente pegar partes desse trabalho, com certeza tem relações diretas com vários movimentos artísticos internacionais renomados. Então se a gente pegar esse trecho aqui lembra muito o quadro *Nu descendo a escada*⁴⁸, tá certo? Então lembra muitos esses movimentos todos aí, o dadaísmo, enfim, o próprio expressionismo, algumas fases do Picasso, do Duchamp. Se isso tivesse na Bienal de São Paulo, seria a grande atração da bienal, essa obra como um todo” (DURVAL).

O trabalho de Jayme comunica ao espectador que a cidade e o bairro podem ser reinventados pelos sujeitos. A forma pela qual Jayme interage com o espaço urbano revela que este se traduz não apenas em objeto de conhecimento, mas em espaço de reconhecimento social. Ser periférico, no contexto deste documentário, é refabricar o espaço urbano e público, poetizá-lo a partir de outros usos, que fogem ao pragmatismo e ao consumo apático das grandes cidades. Assim, necessidade e criatividade dão vida ao significativo “periferia”.



Imagem 11: Os realizadores do documentário observam à distância a obra de Jayme.

⁴⁸ Marcel Duhamel, 1912.



Imagem 12: Fragmento da obra do protagonista, discutida em seu valor estético.



Imagem 13: Jayme trabalhando na sua obra em *Arte na Rua Keller*.

Nos discursos e sentidos produzidos em *Arte na Rua Keller*, o nós (loucos, marginalizados) se contrapõem a eles (os normais e os artistas legítimos). Se a demanda primeira que encontramos em *Lapa de rua* refere-se ao direito à moradia, seguido de reconhecimento, em *Arte na Rua Keller* este é a principal busca. A partir da voz do “perito” em arte, o objetivo do documentário é tornar legítima a obra de Jayme, tirá-la do “anonimato”⁴⁹.

A visão periférica, nesses cenários, revela os usos contra hegemônicos e contra assépticos do espaço público. Trata-se de um tema bastante rico para pensarmos as

⁴⁹ Aproveitamos para fazer a nossa homenagem à memória do artista chileno Jorge Selarón. Agradecemos a esses poetas do traço sobre o concreto, que conseguem modificar a cidade e a nossa forma de concebê-la, de ocupá-la.

formas de ocupação e de apropriação do espaço urbano pelos diferentes sujeitos e grupos sociais, numa espécie de política dos lugares.

Por outro lado, a busca por reconhecimento identificada nesses vídeos articula-se no festival a outra demanda que é primeva. Estamos nos referindo ao direito à moradia, em contraposição ao processo de gentrificação que ocorre nos quatro cantos do país. Essa luta também se fez presente de forma representativa no Festival Visões Periféricas, entre 2009 e 2011. Dentre os vídeos que tratam desta temática selecionamos dois, *Qual centro?* e *Nossa história nossa gente – o outro lado da transposição*, produzidos por entidades de São Paulo e Pernambuco, respectivamente.

5.3 O outro lado do desenvolvimento e da “gentrificação”

Nos curta-documentários *Qual centro?* e *Nossa história nossa gente – o outro lado da transposição*, os espectadores são convidados a refletir sobre o processo de desocupação vivenciado por populações em duas situações distintas. Enquanto o documentário *Qual centro?* revela a outra face do processo de gentrificação ocorrido nos últimos anos na região central de São Paulo, no curta *Nossa história, nossa gente* conhecemos o sofrimento da população quilombola das comunidades de Santana e Contendas, ambas localizadas em Salgueiro, Pernambuco. A população sofre com antigos e novos problemas, gerados pelas obras de transposição do rio São Francisco.

O argumento central do documentário gira em torno da relação dos moradores de ambas as comunidades com as obras da transposição. Imagens desta obra abrem o curta, acompanhadas pela música “Berço dos ancestrais”, interpretada pelo grupo de afoxé Ômonilê Ogunjá.

A voz *over* de uma das moradoras apresenta ao espectador a comunidade, sua geografia, e como a população tem sofrido com as obras. Falam da ausência do Estado e da precariedade dos serviços públicos como hospitais e escolas, bem como das promessas políticas feitas no período de eleição.

Neste documentário, a demanda problematizada refere-se à luta pelo direito aos serviços públicos mais básicos, que lhes foram prometidos como moeda de troca. Nesse sentido, assim como ocorre em outros documentários, a exemplo de *Curta saraus* e

Qual centro?, a relação nós-eles é definida a partir da oposição nós (moradores da comunidade) e eles (o poder público). Encenando um diálogo, duas jovens nos informam a respeito da situação da comunidade e a sua percepção sobre as consequências da transposição do rio São Francisco para a população:

- Tanto dinheiro sendo gasto com a transposição e a gente aqui desse mesmo jeito.
- Pois é, e as obras de compensação que iam sair, cadê?
- Sei que o PSE⁵⁰ pra fazer escola depende de vontade política. Tem as outras obras que é o quiosque cidadão... Eu acho que isso vai ficar só em promessa.
- Pois é, os tratores aí toda hora, de dia e de noite, e a gente que tá no prejuízo. Eles estão muito bem.
- Barulho, não é? Sem falar do desmatamento. A gente passando um tempão sem desmatar, cuidando da natureza, pra eles chegarem aí, abrindo uma faixa de terra (...)
- E as estradas, que não tem nem pra onde passar. As estradas estão todas interrompidas. Os animais têm que ficar nos terreiros agora.
- Tu lembra daquela grande obra que ia mudar a comunidade? Que falaram assim “dinheiro não é problema, é uma grande obra que vem mudar a cara da comunidade, depois que a transposição passar, a comunidade vai tá com outra cara”. Já tá ficando com outra cara né, Vanessa?
- Tá, com a cara bem horrível.
- Porque quando eles chegaram eles invadiram e não pediram permissão a ninguém e nem pagaram indenização.
- É. As indenizações até hoje não foram pagas.

Em linhas gerais, o documentário questiona as promessas de “progresso” feitas pelo poder público. Um desenvolvimento que “não chega nunca”, conhecido apenas na sua face “horrível”. A trilha sonora que compõe o argumento do documentário mobiliza o discurso de orgulho da origem africana. A busca pelo reconhecimento da identidade quilombola, expresso nas letras dessas músicas, traduz-se em energia criativa, que impulsiona a luta da comunidade frente ao seu antagonico.

“O povo reescreveu a sua história, com muita luta e muita dor. Hoje o povo é forte e sabe o seu valor, sem esquecer que a batalha não acabou. Não vista esse manto de preconceito, pois eu já sei o meu valor. Meu culto é pra mostrar minha alegria, minha fé no orixá. Olodum, hoje o povo é forte e sabe o seu valor” (Ômonilê Ogunjá).

⁵⁰ Programa Saúde nas Escolas.



Imagem 14: Comunidade de Contendas, Salgueiro – PE.



Imagem 15: Obras da transposição do rio São Francisco, em *Nossa história nossa gente*.

O documentário *Qual centro?*, por sua vez, nos apresenta a outra face do projeto de revitalização da região central de São Paulo, promovendo um debate acerca do processo de desocupação de vários imóveis, ocorrido com maior intensidade nos últimos anos. A ênfase é dada a um grupo de pessoas que vive em condições precárias num posto de gasolina e que se organiza junto ao movimento dos Sem Teto na luta pelo direito à moradia. Esta é, portanto, a demanda central que nos soltam aos olhos assim que nos deparamos com a história de cada um dos personagens do curta-documentário.

A primeira imagem que temos acesso é de uma criança, que de tão pequena mal consegue levantar a louça que é obrigada a lavar. Na sequência, o espectador é levado a

percorrer trechos da região central de São Paulo, onde está localizado o posto de gasolina. No percurso, acompanhamos o movimento dos carros, dos transeuntes e vislumbramos os arranha-céus da “cidade que nunca para”, ao som da música “Despejo na favela” de Adoniran Barbosa:

“Quando o oficial de justiça chegou/Lá na favela/E contra seu desejo/Entregou pra seu Narciso/Um aviso pra uma ordem de despejo/Assinada seu doutor, assim dizia a petição/Dentro de dez dias quero a favela vazio/E os barracos todos no chão/É uma ordem superior/Ôôôôôôô meu senhor, é uma ordem superior/Não tem nada não seu doutor, não tem nada não/Amanhã mesmo vou deixar meu barracão/Não tem nada não seu doutor, vou sair daqui /Pra não ouvir o ronco do trator/Pra mim não tem problema/Em qualquer canto me arrumo/De qualquer jeito me ajeito/Depois o que eu tenho é tão pouco/Minha mudança é tão pequena/Que cabe no bolso de trás/Mas essa gente ai hein como é que faz?”

A música de Adoniran guia o nosso olhar como uma espécie de filtro. A partir dele, captamos aquelas imagens que prenunciam as consequências sociais das políticas de gentrificação das cidades. O termo gentrificação frequentemente é utilizado para descrever projetos de intervenção urbana como empreendimentos. As empresas envolvidas escolhem certos espaços da cidade considerados como “centralidades” e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados.

Tendo em vista eventos de grande porte, como as Olimpíadas e a Copa do Mundo, as políticas de gentrificação/enobrecimento se intensificam em um ritmo nunca visto anteriormente, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Prédios e demais espaços, antes ocupados por famílias sem moradia, são desapropriados para o uso de empresas privadas.

O documentário *Qual centro?* retrata, por outro lado, a mobilização de algumas dessas famílias. Esse tipo de registro tem se proliferado nos últimos anos em várias partes do país. Eles acompanham as tentativas de organização de setores da sociedade civil para conter aqueles projetos que beneficiam primordialmente o setor privado. O grupo recifense Direitos Urbanos⁵¹ é exemplo profícuo deste tipo de mobilização.

⁵¹ O grupo conseguiu se articular e angariar novos participantes através das redes sociais. De acordo com membros da organização, esta mobilização agregou pessoas em torno do desejo comum de participar mais ativamente das decisões políticas, “que regulam ou interferem na vida social da cidade do Recife, buscando alternativas de ação quando o interesse da cidade fica esquecido pela representação política formal”. As discussões giram em torno de estratégias de embargo às iniciativas, privadas ou do poder público, que atentam contra as formas democráticas de apropriação do espaço público.

<http://direitosurbanos.wordpress.com/>

<https://www.facebook.com/groups/233491833415070/?ref=ts&fref=ts>

Nesse horizonte, as experiências populares em audiovisual se consolidam como políticas culturais importantes, ao contribuírem para dar visibilidade a essas demandas, que emergem de vários setores da população. No curta-documentário *Qual centro?* temos acesso aos depoimentos de algumas dessas personagens que dão vida à mobilização coletiva do movimento dos Sem Teto:

“A gente vai pra rua São Bento, para o prédio da Cohab. A gente vai acampar, vai passar a noite lá. Amanhã quando eles chegarem vai ser uma surpresa, né. Mas tem que ser assim, entendeu? A gente tenta fazer tudo certinho, conversar com eles educadamente, fazer tudo na lei, mas se a gente não pressionar, eles não atendem. Eu tô desde fevereiro morando de favor já” (TATIANA).

“O que eu tenho a dizer é que aí não é lugar pra morar, tem muita sujeira, muito rato, o cheiro é horrível. E a gente tá sofrendo muito nesse lugar, entendeu? A gente só não tá sofrendo mais porque a gente é forte e tem um objetivo na vida. A gente quer pagar um apartamento, ter condições de pagar um apartamento, mas precisa que eles olhem pra gente e atendam às nossas necessidades. Eu tô esperando que a prefeitura e a CTTU venha tomar alguma providência” (ELISÂNGELA).

“Eles foram despejados de uma fábrica, em outubro do ano passado e ocuparam esse posto aí. E a prefeitura não tem recebido a liderança pra discutir uma saída para as famílias e não restou outra alternativa a não ser protestar e trazer a público a situação que as famílias tão vivendo (...) As famílias não querem ficar, as famílias querem sair. Nós queremos ser atendidos pela prefeitura para discutir o atendimento dessas famílias. São 146 famílias lá na Animação, mais 36 famílias na rua do Iutí, mais 46 famílias aqui na rua em Viema, vinte e poucas lá no Brás. Então tem que produzir moradia para as pessoas que ganham entre 1 e 3 salários mínimos, ou as pessoas que não tem renda né? E terminam produzindo moradia pra quem tem acima de 3 salários mínimos e a população daqui, quem mais precisa, fica de fora de qualquer programa de habitação para o centro” (AMILTON).

“Eles pensam só em revitalizar o centro, deixar bonito. E as pessoas?” (ANDREZA)

“Eu tô com 36 anos e sou tratada como lixo. Eu vou ver meu filho crescer, ficar com 36 anos e ser tratado como lixo também?” (SONIA).

Em *Qual centro? e Nossa história, nossa gente – O outro lado da transposição*, a categoria periferia circunscreve-se à luta da população frente ao descaso do poder público. Ser periférico, nesse contexto, é estar à margem do ideal de desenvolvimento econômico brasileiro. É lutar pelo direito à moradia e por outros serviços que nos são negados. O “eles” (poder público) é representado como um antagonico em comum e o

Festival consegue reunir, desse modo, tanto a causa dos Sem Teto, quanto às reivindicações das comunidades quilombolas sob a rubrica de periferia.



Imagem 16: Registro de um dos postos do bairro Da Luz após incêndio.



Imagem 17: Mobilização de várias famílias no centro de São Paulo.



Imagem 18: Criança lavando louça na cena inicial de *Qual centro?*

Nas análises que se seguem, encontramos outras posições de sujeito, também representadas como “periféricas” pelo Festival estudado. Elas reivindicam o acesso ao espaço urbano e público, bem como o questionamento das fronteiras existentes entre a homossexualidade e a heteronormatividade. Não circunscrita à noção tradicional de periferia, a demanda coletiva que trataremos a seguir pouco tem a ver com redistribuição. Os conflitos analisados anteriormente, entre o nós (moradores de favela/quilombolas/Sem Teto/pessoas em situação de rua) e o eles (os não favelados/o poder público/os da alta classe) são substituídos pela dicotomia gays x heteros. No entanto, assim como os outros atores sociais representados, a busca por reconhecimento é recorrente: da família, dos vizinhos, dos amigos, da sociedade.

5.4 Quando sexualidade é periferia

Dos documentários analisados, encontramos em *Quenda*⁵² e *Entre*, o tema da homossexualidade discutida sob o ponto de vista dos jovens. Ambos seguem praticamente o mesmo formato de documentário, bastante expressivo na quantidade de falas registradas e editadas. Nestes depoimentos, o espectador é informado sobre as descobertas sexuais dos jovens, sobre o processo de aceitação da família, a relação com os amigos e com os “heteros” de maneira geral.

“Eu não falei pra minha família. Eu cheguei a ter namorada de fachada. A amiga sapatão que vai pra casa fingir que é sua namorada, que é super normal (risos) Aí a noite eu cheguei em casa e tava o meu pai, a minha tia, minha tia avó, todo mundo assim sentado. Aí eu pensei, ué, vai ter jantar em família e ninguém me avisou nada. Aí todo mundo sentou e jantou e eu também jantei. Aí eu ia dormir porque eu tinha que acordar cedo pra poder ir pra escola. Aí eles falaram que não. Que não era pra eu ir dormir. Aí eles começaram a conversar comigo, dizendo que viram umas coisas no Orkut, aí foi aquela choradeira (...) Meu pai ficou atordoado, até hoje ele não sabe conversar direito comigo (...) Eu e meu pai, a gente não conversa muito, ainda mais sobre isso, sobre sexualidade. Durante um tempo, eles não aceitaram, me prenderam em casa. Eles queriam me mudar de escola. Eles não deixavam eu sair e tudo mais. Sendo que um dia, aí, eu cansei. Eu virei e falei: “cara, vocês querem me mudar de escola, mas eu vou continuar fazendo as mesmas coisas só que com pessoas diferentes. Eu sou assim, essa é uma essência minha, sabe” (GIUL).

⁵² Palavra utilizada para designar “escandaloso”, “chamativo” e “absurdo”.

“A minha irmã é uma pessoa maravilha, só que quando éramos menores eu ficava ouvindo o tempo todo: “pô, você não pode ser viado. Pô, pelo amor de deus, né. Não faça isso!” E apesar de hoje saber que ela não ligaria, quando eu falasse e tudo mais, eu já não me sinto mais à vontade. Eu acho que a minha irmã e a minha mãe por causa das palavras e das pequenas atitudes que elas tomaram no passado, elas perderam acesso a essa parte da minha vida (...) Pode até ficar repetitivo, mas eu acho que a coisa que mais me marcou foi a minha mãe. Eu juro pra você como eu não esperava a reação dela. Esperava outra coisa. Nós éramos muito amigos. Eu gostava muito dela, muito dela” (DANIEL).

“Eu entrei na universidade e aí comecei a conviver com uma série de pessoas que têm uma diversidade de origens, de hábitos, de cultura (...) E aí eu conheci uma garota, eu me apaixonei por ela e foi um período muito complicado porque eu não admitia pra mim isso, eu achava que era errado. Meus pais não sabiam disso, ninguém sabia e eu vivi uma relação aos 18 anos (...) Minha mãe disse que tava muito impressionada com o que eu tava fazendo. Que precisava de muita coragem e que não via problema algum. Um detalhe é que minha mãe é evangélica” (MARCELA).

“Eu acho que o contexto familiar é muito importante né. É a própria relação que você tem com a família. “Vou assumir pra minha família que sou lésbica e o meu pai vai me matar ou meu pai vai me bater ou vai me expulsar de casa”. O que eu posso fazer após isso né? Qual a postura que eu posso tomar? Então acho que tudo isso tem que ser analisado” (SILVIA).

Em *Quenda* vislumbramos os depoimentos de três jovens gays, Giul, Caio e Daniel, que nos mostram suas baladas preferidas e contam como enfrentam, em casa e na rua, o preconceito cotidiano contra a sua sexualidade. No documentário, há uma ênfase nas festas que eles frequentam, localizadas nos mais diferentes bairros do Rio de Janeiro, como Copacabana e Madureira. Os três personagens, cada um no seu estilo, contam como a família descobriu sobre sua sexualidade, como é a vida entre os amigos e no local onde vivem.

O documentário *Entre*, por sua vez, possui esse nome devido à proposta inicial dos realizadores, que consistiu em “entrar no armário” de garotas lésbicas paulistanas, com a intenção de discutir como elas vivenciam, enquanto homossexuais, as fronteiras concretas e simbólicas infligidas a elas no dia a dia. As falas revelam, nesse sentido, um trabalho de questionamento dessas fronteiras, que envolve orientação sexual, modos de pensar, de se vestir, de se expressar publicamente e de se apropriar do espaço urbano e público.

Expressar a sua homossexualidade, dessa forma, é manifestar-se como diferença, como sujeito periférico. Consiste em reivindicar novos olhares sobre a população gay, que inclui respeito e reconhecimento. Aqui, a demanda traduz-se na luta por reconhecimento e na busca por direito ao espaço público, isto é, que o espaço urbano possa ser ocupado pela diferença no seu sentido mais político. Como podemos vislumbrar nas falas selecionadas:

“Eu sou uma pessoa que precisa se expressar. Eu preciso botar pra fora o que eu tô sentindo naquele momento. E eu vejo que a forma como eu me visto, a minha aparência, o que eu uso, o que falo, como eu gesticulo, vai falar muito sobre o que eu sou e o que eu quero expressar. Então se hoje eu tô usando um “black power”, um “oclão” ou algo mais é porque eu quero me expressar dessa forma. E, assim, durante um tempo, minha avó e minha tia, elas me prenderam. A minha tia, ela chegou a jogar roupa minha fora, porque ela falava que enquanto eu morasse na casa dela eu teria que me vestir que nem gente e que se eu fosse viado eu teria que ser viado da porta de casa para a rua” (GIUL).

“Eu não tenho problema de sair em São Paulo, abraçar, beijar, ela é minha namorada, da mesma forma que um casal hetero pode se expressar, eu também posso me expressar” (SILVIA).

“Eu não vou deixar de fazer coisas na frente de todo mundo, não vou deixar de beijar a minha namorada porque não tenho nada pra esconder” (MARCELA).

“É diferente eu estar num lugar que eu não posso, no shopping, eu não posso ficar me agarrando, mas isso não quer dizer que eu não vou tratar ela carinhosamente. Eu vou pegar na mão, vou dar beijinho” (CRIS).

“Vou entrar numa balada. A balada não é gay, mas muitas pessoas frequentam. Primeiro, eu não curto balada gay, porque eu não curto música eletrônica. E aí eu vou procurar as coisas que me interessam. Eu gosto muito de MPB, eu gosto muito de *classic rock* e são exatamente os dois tipos de música que toca aqui. Já aconteceu de pessoas me olharem torto em outras baladas que eu frequento também e que não são gays. Mas, assim, sinceramente, eu não ligo, porque essa pessoa não tá tomando conta da minha vida, não tem nada a ver comigo, e, sinceramente, se eu tô ali e se ela tá me vendo já é um grande avanço, porque ela vai saber que não é só ela, não é só heterossexual que pode frequentar aquela festa, uma pessoa gay também pode frequentar o mesmo tipo de festa” (GIUL).

Ao descrever as festas que frequenta, Giul nos informa como é a recepção das pessoas “do outro lado da fronteira”, toda vez que ele decide ultrapassá-la, indo a uma

balada de “heteros”. A fala de Giul quer demonstrar que sua inserção nesses espaços ultrapassa o direito de mera “visita” mediada pelo consumo estandardizado.

A partir dos depoimentos selecionados, podemos perceber como esses sujeitos “periféricos” compreendem o espaço urbano e público, entendido, aqui, como “espaços-signos”, delimitados por representações e relações de poder. A diferença, nesse sentido, deve ocupar esses espaços-signos, como política de reconhecimento. Sob o ponto de vista dos entrevistados, as festas, o shopping, os parques etc. podem funcionar como territórios políticos, de subjetivação. Isso porque a presença do nós (gays) no território deles (heteros) altera, rasura a paisagem “convencional”, esperada.



Imagem 19: Giul, um dos jovens entrevistados em *Quenda*.

Essa presença “indesejada” frequentemente encontra obstáculos, conhecidos antigos de casa e da rua. Como sabemos, o preconceito e a violência são os mais constantes. Nesse sentido, quando perguntados sobre as atitudes homofóbicas que precisam enfrentar no dia a dia, relatam:

Isso foi logo quando a gente se conheceu. A gente tava no parque da Luz e a gente tava sentada (...) e uma moça, ela falou coisas absurdas. “Duas mulheres se beijando era uma obscenidade” (...) Ela xingou, falou pra gente tomar vergonha na cara, e ficou parada, esperando uma reação, pensando que a gente ia xingar (...) eu simplesmente virei e disse: “olha, desculpa, mas a gente não é atração turística pra você parar e ficar olhando pra gente” (CRIS).

“Eu saio de casa aí eu ando um pouquinho, aí no final da minha rua tem um ponto de moto taxi (risos). E aí, todo dia, imagina você todo dia, nove e meia da manhã, você acordando cedo, indo pra faculdade e depois da faculdade você tem que ir trabalhar (...) e você começa o seu dia ouvindo “VIADO!”. Todo dia é assim (...) Aí a gente começou a enfrentar isso de frente. Começou

a não ignorar o fato de ser chamado de viado. Então como é que isso funcionou? Quando a gente era chamado de viado aí a gente respondia “heterozinho”, quando a gente passava e eles falavam “ah, passa borboleta”, a gente mandava se fuder, quando eles mandavam a gente se fuder, a gente dizia vamos mesmo, vamos juntos. A gente passou a chamar os caras homofóbicos de gostosos, de ficar “zoando” com eles. Pra mostrar pra eles que, tipo, que não são apenas eles que podem “zoar” a gente, que eles também têm motivos para serem ‘zoados’”.

“E quando isso já mexe com o fetiche masculino e você também mexe com a moral da pessoa, a pessoa fica muito mais propensa a te agredir. Então, eu nunca sofri, mas também não fico abusando. Não é em qualquer lugar, a gente anda juntas, mas no centro de São Paulo, onde tem muita gente, então não é em qualquer lugar” (SILVIA).

“O negócio é o seguinte: não mexe comigo que eu não mexo com você. Se eles vierem falar comigo e quiserem brigar, como eles falam, né, eu não vou correr, eu vou pra cima” (CAIO).

“É uma busca, as pessoas querem te rotular de todo jeito. Você é lésbica, você é a passiva, você é a ativa, você é machinho, então as pessoas buscam o tempo todo esses estereótipos e eu acho que isso empobrece qualquer pessoa” (SILVIA).



Imagem 20: Marcela, entrevistada em *Entre*.



Imagem 21: Zoom in de camiseta. Parada do orgulho gay de Niterói em *Quenda*.



Imagem 22: Plano *plongée* de um dos realizadores “entrando no armário”, na cena inicial de *Entre*.

No documentário *Entre* é interessante notar que a afirmação do nós (gays, lésbicas) não se estabelece apenas no confronto com eles (heteros). “Eles”, nesse contexto, também inclui os homens. Já em *Quenda*, tal diferenciação entre homens e mulheres não é trabalhada, ou pelo menos as mulheres não são representadas como um antagonico.

“Mulher é carinhosa, mulher é diferente, você quer bater um papo, ela vai te entender. Mulher vai chegar e vai querer realmente saber como foi o seu dia. Homem não, que se dane! Ele vai querer a comida dele lá, ele quer você lá” (CRIS).

“Tudo flui muito bem com a mulher, né. Você chega, ela quer te ouvir, ela quer falar, e é uma coisa que flui. O significado de mundo mesmo, o que você acha das pessoas, das coisas, a forma como você enxerga o mundo. Acho que isso dá uma grande facilitada. Já me envolvi com homens que a gente tinha muita afinidade, mas ao mesmo tempo faltava alguma coisa. Pra mim faltava alguma coisa, não é que falte alguma coisa nos homens. Pra mim faltava alguma coisa nos homens com os quais eu me relacionava” (SILVIA).

A partir destes depoimentos podemos ter acesso às demandas dos sujeitos representados. Além disso, conhecemos como se estabelece a relação nós-eles e quais são os sentidos atribuídos ao espaço público. Esses sentidos são atribuídos como parte da busca por reconhecimento das reivindicações em curso, empreendidas pelo movimento LGBT. Ser periférico, nesse contexto, é estar “do lado de cá” da fronteira, isto é, da não heteronormatividade. Rasurar a paisagem convencional, “hetero”, nesse sentido, é expressar-se politicamente.

Em se tratando de paisagens convencionais, os próximos “periféricos” representados no Festival também possuem uma relação de reivindicação frente ao

espaço público. Suas reivindicações, decerto, são distintas em relação às dos moradores de favela, dos quilombolas que sofrem com as obras da transposição do rio São Francisco, do movimento gay e dos que lutam pelo direito à moradia. Estamos nos referindo à população idosa e às pessoas portadoras de necessidades físicas especiais. Assim como ocorre com todas as outras diferenças representadas, os documentários *Aloha*⁵³ e *Moderna idade* mostram a busca por reconhecimento desses grupos, numa sociedade que também lhes é tão hostil.

5.5 Mapeando outras fronteiras

Em *Aloha*, conhecemos um pouco da história de um grupo de surfistas, que devido a acidentes ou erro médico, passaram à condição de portadores de necessidades físicas especiais. Tratando do direito à acessibilidade, o vídeo mostra como o *surf* se transformou numa prática agregadora e socializadora para esses indivíduos.

O curta-documentário se inicia com a ida do grupo a uma praia no Grajaú – SP, onde praticam o chamado surf adaptado. Dentre os personagens representados, destaca-se Taiu, que ficou conhecido mundialmente por ter consagrado o nome do Brasil no cenário do surf internacional, nas décadas de 1980 e 90. A partir de algumas falas, nota-se como o *surf* é representado: como um recurso capaz de restaurar ou manter os laços de sociabilidade muitas vezes partidos após o acidente.

“O surf me ajudou a ter amigos, o surf me ajudou a ser alguém” (JOJÓ).

“Qualquer esporte que eu quisesse praticar, eu teria que praticar junto com as pessoas que também tem alguma deficiência. E o surf possibilitou que eu esteja ali com os que foram meus amigos da vida inteira, está ali socializando com eles, me divertindo, viajando. É por isso que eu digo que o surf envolve muita coisa” (GUTO).

“O surf adaptado é uma modalidade, de acordo com a necessidade de cada um, na maioria, de pessoas com deficiência” (GUTO).

⁵³ A palavra é de origem polinésia e significa “bem vindo” ou, de forma ampla, “o que é meu também é seu”. Ela passou a ser utilizada por surfistas do mundo todo, como uma forma de saudação ao mar e às ondas.

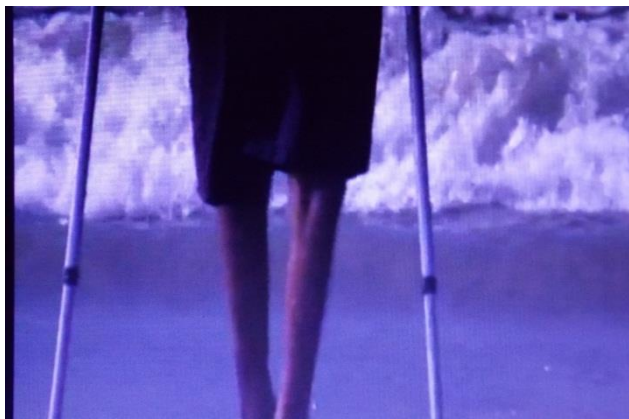


Imagem 23: Plano fechado em um dos surfistas representados no documentário.

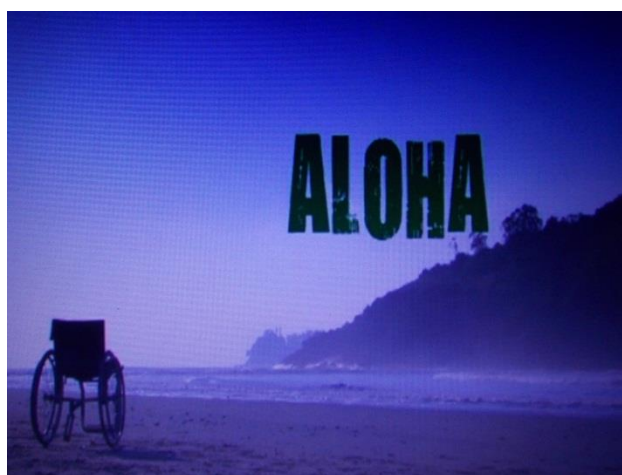


Imagem 24: Cena final do documentário.

Aloha, no contexto do documentário, é uma saudação à vida. É a celebração de sujeitos, cujos corpos estigmatizados acabam por rasurar a paisagem convencional, reservada aos “corpos saudáveis”. Ser periférico, mais uma vez, é transpor fronteiras, nesse caso, entre nós (portadores de necessidades físicas especiais) e eles (os não portadores). No horizonte amplo de *Aloha*, discutir a acessibilidade por meio do *surf* adaptado é pensar politicamente. É criar condições para que as fronteiras e diferenças sejam questionadas.

Já em *Moderna idade*, o sujeito periférico problematizado é o idoso. Nesse documentário, os idosos se apresentam como empoderados a partir do uso que fazem das tecnologias de comunicação e informação. O curta-documentário mostra como esses sujeitos se utilizam da internet, não apenas como uma ferramenta para superar uma suposta solidão, mas como um veículo para a produção de conhecimento ou expressão da sua subjetividade: como eles percebem o mundo, a família e os amigos.

A fronteira identificada nas falas é representada pelo questionamento da relação entre nós (o idoso) e eles (os jovens, os ricos da sociedade). É questionado também o padrão de beleza nas sociedades capitalistas, orientada pela dinâmica do mercado e por um ideal de juventude.

“No mundo dos ricos a perenidade depende da aparência. “Enfeiou”, dançou!” (NEUZA).

“Eu acabei de escrever o meu livro. Ele fala de msn, ele fala de Hotmail, ele fala de outros sites de relacionamento, ele fala até do Orkut, ele fala do idoso, das expectativas do idoso, das carências do idoso, coisas que o idoso tem vontade de falar, mas ele se prende e não tem para quem falar. Ele se fecha, porque a família não o ouve (pausa). A sociedade não o ouve, e se torna, em muitos casos, invisível completamente (...) O que abriu esse horizonte, pra mim, foi a internet, o computador” (AMÉLIA).

Assim como a poesia e os saraus nas periferias de São Paulo, bem como o audiovisual para a população de Terra da Esperança em Alagoas, a apropriação da Internet por pessoas idosas como Amélia e Neuza traduz-se em política de reconhecimento.

Através dessa tecnologia, as personagens representadas em *Moderna idade* podem reescrever suas histórias de vida, reconstruí-las a partir do seu próprio ponto de vista. O nós (idosos), tão hostilizados numa sociedade que não sabe/quer envelhecer, encontram na Internet um canal de comunicação com o eles (os jovens, a família, a sociedade).



Imagem 25: Curso de informática do Sesc – SP, destinado à “terceira idade”.

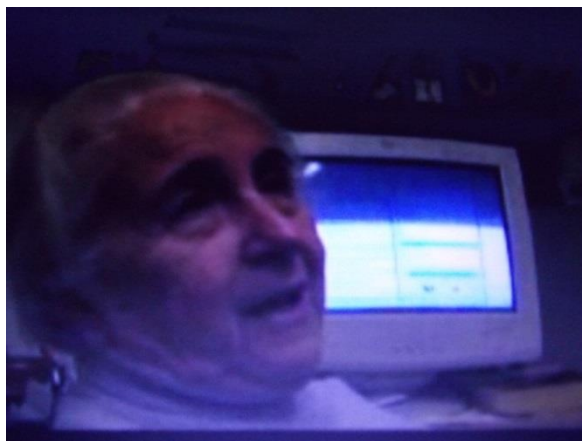


Imagem 26: Neuza, uma das entrevistadas em *Moderna idade*.

Essas são apenas algumas das posições de sujeito em movimento no Festival Audiovisual Visões Periféricas, entre 2009 e 2011. Nesse mesmo período, encontramos ainda reivindicação por direitos e por reconhecimento social nos documentários sobre os mestres da cultura popular da Bahia e de Pernambuco, os indígenas do norte do país, a comunidade cigana de Goiás, os catadores de lixo do centro do Rio de Janeiro, nas transexuais de Fortaleza, entre outras.

São minorias, diferenças que resistem à totalização, cujas identidades são sempre negociadas a partir da identificação de um Outro, que se apresenta com um antagônico a superar, seja através de políticas públicas, seja através de mudança de “mentalidade” ou de política de reconhecimento.

Vimos a partir dos vídeos como as identidades representadas, sob o significante periferia, são negociadas constantemente. Elas não são fixas, pelo contrário. São identidades relacionais, performatizadas sempre a partir de elementos externos constitutivos.

A seleção dos vídeos realizada pelos organizadores do Visões Periféricas revela uma concepção de periferia que se distancia do discurso nacional-popular, predominante nas políticas públicas de cultura desenvolvidas ao longo dos anos no Brasil, cuja principal intenção era forjar uma ideia de integração do país. Como vimos no primeiro capítulo, a cultura popular, naquele contexto, recebia um tratamento simbólico-integrador, que valorizava elementos como perenidade, autenticidade e enraizamento.

O indígena, por exemplo, não emergia como sujeito político, possuidor de demandas, denúncias e reivindicações a cumprir. Forjava-se a ideia do indígena como um personagem fetichizado, repleto de estereótipos e revelador de uma suposta passividade e harmonia do povo brasileiro.

A diferença e os conflitos entre a cultura política da época e os representantes do popular (o sambista morador da favela, indígenas, quilombolas etc.) eram silenciados e ocultados por um ideal de música “civilizatória” ou de cinema “educativo”, surgido da necessidade de tentar controlar as imagens produzidas sobre o país e sua realidade, instrumentalizando essas imagens para as mudanças econômicas e sociais em curso.

Em contrapartida, a periferia em análise neste trabalho não acena para uma representação “cosmética” da favela e das periferias urbanas, como identificou a pesquisadora Ivana Bentes no Cinema da Retomada. Tampouco alude àquelas construções meramente “idílicas”, onde a favela é representada estritamente pelos seus aspectos “positivos”, que reivindica sua inserção no cartão postal para o consumo do turista “pacificado”.

Decerto, as imagens “pastichizadas” existem e circulam no Festival, mas elas não são as únicas, nem são hegemônicas. Nesse cenário, as reivindicações das comunidades tradicionais partilham do mesmo espaço que as demandas originárias do movimento gay, das mulheres, dos moradores de favela, dos artistas de rua etc.

Hoje, utilizando os canais que têm disponíveis, a exemplo do Festival, as experiências populares em audiovisual visualizam a possibilidade de se expressarem, de levar a público as suas demandas, as suas inquietações e reivindicações políticas, ocupando o centro comercial da antiga capital do país com o seu olhar sobre a realidade na qual estão inseridas. Cada uma, ao seu modo, busca traduzir e modificar essa realidade.

Entre o contar e ser contado emergem possibilidades de performatização e de hibridização das diferenças, de identificação entre essas pessoas, que não abandonam, por outro lado, o que lhes é específico. Naquelas ruas projetadas para excluir todo tipo de diferença, que não se adequasse ao modelo higienizador de cidade, surgem políticas culturais, que expressam tentativas de articulação de novos discursos e de instituição do social.

São grupos que estiveram “vagueando como meteoritos” (SANTOS, 2008), excluídos e estigmatizados pelo cânone ocidental, mas que retornam como rasuras, como periferias empoderadas. Articulam, a partir da apropriação da tecnologia

audiovisual, novos sentidos sobre o que é ser homossexual, ser poeta, feminista, morador de favela etc.

Nesse horizonte de expansão da experiência, do presente, a intenção dos organizadores do Festival é dilatar o conceito de periferia, reinventá-lo. Se este significante, durante tanto tempo, foi ocupado por sentidos negativos, estereotipados, o objetivo agora é ressignificá-lo, contribuindo para a sua abertura semântica. Para isso, é preciso “deseducar o olhar” e descolonizar a mente.

Retomando as reflexões teóricas aqui adotadas, o trabalho de fixação dos novos sentidos atribuídos à periferia traduz-se num processo de instituição do social, típico da lógica política e do trabalho de tradução cultural. Como vimos no capítulo metodológico, a lógica política está relacionada a esse momento de instituição do social, quando determinado regime de significação está em suspenso. Sob esse ponto de vista, os sentidos convencionais atribuídos ao significante periferia, no contexto do Festival, estão em aberto. Forças políticas diferentes disputam a hegemonização de novos sentidos.

Trata-se de um processo de ressignificação que só pode se efetivar a partir da construção de uma vontade coletiva, compreendida não como um projeto determinado pela estrutura econômica ou pelo poder público, mas como um reflexo do jogo de forças que atuam na sociedade ao longo da história. No bojo deste argumento, a lógica fantasmática dos novos discursos em torno do significante periferia assume um papel fundamental.

Assim como funcionam as ideologias, no sentido gramsciano, as forças fantasmáticas mobilizam e organizam seja pequenos grupos, movimentos sociais ou as massas. Elas funcionam como um terreno fértil sobre o qual os indivíduos se movimentam, adquirem consciência de sua posição e lutam a favor ou contra um projeto de sociedade. Dito isto, a partir das falas de organizadores e participantes do Festival, registradas em diferentes momentos do nosso trabalho de campo, analisaremos os discursos e sentidos construídos em torno do significante periferia e como por intermédio dele é forjada uma vontade coletiva.

5.6 A reinvenção da periferia como projeto político-cultural

“Ser periférico é cada vez menos uma condição social, geográfica ou econômica e cada vez mais uma atitude criativa e curiosa diante da vida. É comunicar-se com pessoas que estão do outro lado do mundo, mostrando ao mundo um pedaço do seu” (Organização do Festival Visões Periféricas).

No discurso médico, o termo “visão periférica” corresponde à propriedade da visão capaz de perceber o que está fora do foco principal. Visão esta também conhecida como visão tangencial. A visão periférica, nesse sentido, consegue enxergar pontos a sua frente e ao redor do seu campo visual, ou seja, é aquela que se forma fora da mácula, na periferia da retina.

Afirmam os admiradores do futebol arte que a diferença entre o jogador mediano e o gênio também está no desenvolvimento da sua visão periférica, condição imprescindível para uma boa atuação no teatro. Já no circuito audiovisual analisado, a expressão visão periférica é incorporada a um projeto político-cultural dos seus realizadores, que objetiva criar estratégias de visibilidade das diferenças e da pluralidade social brasileira, sem obscurecer ou ocultar as demandas dessa mesma pluralidade.

Sob a ótica da Teoria do Discurso, o significante periferia, *a priori*, corresponde a um espaço vazio de sentido. Mas como campo de luta da significação, é marcado pelas tentativas de projetos políticos distintos de fixar sentidos, de ocupá-lo (LACLAU e MOUFFE, 1985). Se o significante periferia, tradicionalmente, esteve presente no imaginário ocidental e urbano como um espaço geograficamente delimitado pela pobreza, pela violência e marginalidade, nos diversos discursos em circulação no Festival, encontramos a demanda por “novos olhares” sobre o que é periférico.

Nesse sentido, o Festival, desde 2008, tem expandido constantemente a noção de periferia, não mais restrita à localização geográfica ou à classe social dos realizadores. Essa abertura semântica tem sido um dos aspectos que mais nos interessa no processo de análise dos discursos em circulação no Festival. Isso porque a categoria periferia, nos termos utilizados pela Teoria do Discurso, foi transformada no ponto nodal, no

significante privilegiado que aglutina todas as diferenças reunidas e problematizadas nesse circuito de exibição audiovisual.

Os organizadores e realizadores que participam do Festival Audiovisual Visões Periféricas contribuem para a construção de um ideal de periferia pautado na valorização, no reconhecimento e na visibilidade de grupos e indivíduos, que performatizam suas identidades em contraposição a uma percepção estereotipada e estigmatizada sobre si mesmos. Algumas dessas posições de sujeitos precisam lidar com o descaso do poder público, outras com o isolamento social, mas todas elas são vítimas de preconceito e lutam por diferentes direitos e reconhecimento social.

Se a comunicação comunitária orienta suas ações a partir de uma idealização do “agir comunitário” e o vídeo popular, por sua vez, ficava restrito ao campo de atuação dos movimentos sociais, o “cinema de periferia” empreendido pelo Festival analisado propõe uma hibridização das mais diferentes periferias ali representadas. Trata-se da construção de uma cadeia de equivalências, que requer a criação de novas posições de sujeito. A periferia, nesses termos, torna-se um híbrido que permite a articulação de várias demandas em torno de si.

A heterogeneidade dos participantes, das temáticas abordadas e dos formatos utilizados no festival, desse modo, condiz com os deslocamentos de sentido que a abertura do conceito de periferia, empreendida pelos organizadores do evento, permite. Sob esse ponto de vista, o Festival se realiza como um espaço de manifestação da diferença, do político.

A partir da fala de uma das organizadoras do evento, Olga Itzel, fica nítido que a categoria periferia é utilizada para desestabilizar qualquer tipo de fechamento do social ou de separação das diferenças. No depoimento que segue abaixo, podemos perceber como a noção de “periferia” se transformou num campo de significação em constante negociação e expansão:

“Porque antes a gente era muito conhecido na cidade por ser um festival que exhibe produção de periferia. As pessoas tinham um conceito de que eram apenas filmes feitos por moradores de periferia, mas desde 2008 exibimos filmes de qualquer lugar e realizador, independente de classe social e econômica. Hoje nosso maior interesse é criar um espaço de exibição de filmes, encontro de pessoas e discussões que sempre estejam repensando esse conceito de periferia (...) A gente pega o nome periferia, que teria essa conotação de tudo que está fora, do que está a margem, fora do sistema, e atualiza isso agregando outros valores e sentidos através das diversas mostras do festival e suas propostas. É a gente criar um espaço onde as pessoas se

eduquem; onde as pessoas, de alguma maneira, saiam do seu lugar; onde elas entrem em contato com algo que é diferente de si” (OLGA ITZEL).

Periferia, nesse contexto, envolve questões de orientação sexual, geracionais, culturais, econômicas etc., que requerem uma descolonização da mente, isto é, novos sentidos, novas problematizações, em suma, novos olhares. Esses realizadores propõem concepções alternativas de mulher, do negro, do morador de favela, do poeta marginal etc.

Além do reconhecimento de antagônicos em comum, o discurso que une as mais diversas “visões periféricas” reunidas no Festival é a concepção do direito à cultura, à comunicação e ao espaço público como forma de reconhecimento e de visibilidade das mais diferentes reivindicações políticas.

Desse modo, o processo de articulação que forja uma vontade coletiva é também uma ação pedagógica, tal como encontramos nas falas de alguns dos organizadores e participantes do Festival Visões Periféricas.

“Outra questão é que não se tem uma educação audiovisual dentro das escolas, onde os alunos, que estão sendo alfabetizados na escrita e na leitura, também possam ser alfabetizados na linguagem audiovisual. Acabamos atropelando as coisas ao passar de uma tradição oral para uma tradição audiovisual, e não passamos pela escrita e a leitura. Então, é fundamental, sem esquecer a parte da escrita e da leitura, ter uma alfabetização audiovisual. Senão a gente fica achando que a televisão ou a forma de produção audiovisual que estamos acostumados a ver é uma só. Para começar a ter vontade de ver algo diferente, é preciso criticar aquilo que se vê, e assim, começar a perceber que existem outras formas de fazer. Isso acaba gerando uma série de consequências como a vontade de produzir” (NELSON ANTUNES).

“A gente tá fazendo a nossa parte, né. Os festivais funcionam como uma rede que cada um vai tecendo, transformando a cada ano. E todos nós nos transformamos com essa rede. O Fepa e o Visões Periféricas são exemplos disso, dessa comunhão. Cada um se identifica a partir das suas experiências com a entidade onde atua, com a sua comunidade ou grupo social que pertence. Sem dúvida esse espaço é um espaço de troca e de comunhão, onde podemos unir forças” (TAMIRES ALEIXO).

“Entendo que esse tipo de evento sirva pra gente divulgar nossos trabalhos, esses trabalhos que não têm vez em outros circuitos. O pessoal aqui tá fazendo história, é algo inovador mesmo, sem rotulações, sem encaixotar nada nem ninguém. Ser periférico pra mim é ser múltiplo, é não se encaixar em tipos ou formatos dados, seja lá por quem for. Aqui eu posso divulgar o meu trabalho, que em festivais como o da Cufa talvez não fosse possível. Lá a rapaziada ainda tá muito ligada a uma concepção, uma visão de mundo que é a da favela. Aqui não (...) E o audiovisual ajuda a agente ampliar as possibilidades e a mostrar a nossa cara, que é a cara do Brasil” (ALISSON SANTANA).

Em outro momento, Alisson afirma:

“Eu não sou da “periferia”, vamos dizer assim. Não moro em favela. Mas eu me sinto periférico, sim. É outro formato, é uma questão de identificação, eu acho. Aqui a gente constrói outra coisa, é outro olhar. Aqui você encontra ciganos e indígenas fazendo ficção ou longas em formato de documentário mesmo, como é o caso do Escuta Gajón⁵⁴ Tem os quilombolas de Conceição das Crioulas, que realizam um trabalho incrível. E tem o pessoal das favelas também. Então, assim, aqui não tem preconceito (...) O Visões Periféricas tá reivindicando uma redefinição do que a gente entende por periferia. E todo mundo tá construindo isso aqui, juntos. Há uma vontade e uma mobilização muito grande. Tem gente que vem do Pará, do Ceará, do Rio Grande do sul. Tem o pessoal da mostra ibero-americana também. E vem todo mundo discutir mesmo, cada um com a sua experiência pra contar o que tem feito na sua cidade (...) São muitas as periferias aqui representadas (...) E todo mundo se identifica como visão periférica, porque cada um aqui tem uma história, um outro olhar sobre o Brasil pra contar, pra fazer refletir. Essa é a mágica, a vontade de cada um” (ALISSON SANTANA).

Ao se apropriarem de uma concepção alternativa de educação audiovisual e das tecnologias digitais, os informantes acreditam que os mais diferentes “periféricos” têm a oportunidade de realizar uma espécie de “tradução cultural”, onde as mais diversas vozes e identidades podem construir vínculos de identificação e estratégias de reconhecimento.

As ações são voltadas, portanto, para a contestação daqueles sentidos mais convencionais de se conceber as periferias, as comunidades. Reforça-se, com isso, a importância da performatividade, capaz de gerar interpretações rivais.

Divergindo dos discursos e das ações pedagógicas que prevaleceram no Brasil nas décadas de 1960 e 70, a busca dos participantes do Visões Periféricas não parece ser a “conscientização do povo”. Esta, aliás, parece ser uma categoria em desuso nesse cenário. A intenção, aqui, é “sair do seu lugar”, é deparar-se com o outro dialogicamente, a partir de um processo de identificação/não identificação.

A relação com o público também parece ser outra, se compararmos com as plateias do Cinema Novo, do movimento de vídeo popular ou das produções da comunicação comunitária. Esse foi um aspecto que nos chamou bastante atenção. Difusas pela cidade, as várias salas de cinema que abrigam o Festival agrega um público heterogêneo, curioso em conhecer o “cinema de periferia”. São trabalhadores autônomos, estudantes da rede pública, universitários, artistas, funcionários públicos

⁵⁴ Documentário realizado por membros de uma comunidade cigana, hoje localizada em Goiás. O vídeo foi um dos mais elogiados na mostra competitiva do Visões Periféricas na edição de 2009.

etc. que, ao realizar o seu percurso de rotina, são seduzidos pela programação do Visões Periféricas.

A partir dessas estratégias de visibilidade, os discursos produzidos por moradores de favela, poetas, gays, idosos, quilombolas, feministas, mestres da cultura popular, entre outros, são articulados a uma concepção imprecisa de periferia, mas ao mesmo tempo nodal, dotada de potencialidades e de diferença. Ser preconceituoso, no contexto do Festival, é possuir uma visão/concepção restrita de periferia. É concebê-la a partir de antigos discursos e representações.

Não se trata, por outro lado, de mera “fragmentação do social”, fortemente criticada e denominada por Terry Eagleton e Fredric Jameson de manifestações “pós-modernas”. Nos termos utilizados pela Teoria do Discurso e pelos Estudos Pós-coloniais, esses meteoritos são diferenças no seu sentido político. Em outras palavras, são elementos que foram articulados precariamente ou marginalizados em discursos/projetos hegemônicos passados e que retornam como novas ou antigas demandas reconfiguradas, para serem novamente articuladas por projetos de sociedade e programas políticos.

Assim, em oposição aos limites impostos pelos sentidos convencionais atribuídos à periferia, engendrados por uma percepção dicotômica de cidade (espaço segregado, geograficamente delimitado, reduto de violência, pobreza, das “classes perigosas” etc.), a reinvenção da periferia no contexto do Festival emerge como um significante impreciso, um equivalente genérico que permite a inclusão de uma série de diferenças numa cadeia de identificação:

“Nunca nos acomodamos por sermos reconhecidos como um Festival de filmes de periferia ou de realizadores de periferia porque sempre vem junto uma visão meio paternalista quando a gente fala de cinema de periferia, como se fosse um gênero diferente de cinema e como se cinema de periferia pudesse ser delimitado de alguma maneira: seja pela origem dos diretores ou o lugar em que o filme é feito. A gente nunca quis rotular o Festival, que essa periferia fosse uma coisa muito clara (...) Para a gente, esse terreno meio impreciso é interessante, afinal são tantas e múltiplas as periferias desse país, do mundo. E elas estão em franca transição se pensarmos que a capacidade de comunicação colocada hoje pela tecnologia configura de uma outra forma o imaginário sobre esses espaços. Estamos mais interessados em uma noção de periferia que se alimente constantemente desses deslocamentos. Isso é saudável para repensarmos o nosso lugar no mundo e nossa maneira de agir nele, de nos relacionarmos (...) A periferia aqui é uma palavra aberta à circulação de sentidos. A diversidade um projeto universal, a “diversalidade”, onde todo mundo, junto e misturado, participa e se reinventa. Mais do que isso, o Visões Periféricas é um espaço para multiplicar imagens e sons, criar

novas redes de comunicação e criação, refletir um mundo em permanente movimento (...) Acho que o Fórum tem que discutir tudo. Mas que tipo de bandeira o Fórum terá? Temos que levantar algum assunto específico? Se pelo lado pragmático é importante defender uma bandeira, para que esse tema tenha uma visibilidade e para que possamos concentrar esforços, eu percebo também que precisamos pensar de uma forma global” (NELSON ANTUNES).

Os deslocamentos de sentido são imprescindíveis a todo trabalho de desconstrução e de tradução cultural. Tornar um significante impreciso e aberto a deslocamentos facilita a “estrangeiridade da língua”, que pressagia a mudança social (BHABHA, 2005). A abertura semântica possibilita novas entradas cognitivas por onde emerge o híbrido. Além disso, a criação de novos sentidos em torno de um projeto político-cultural como o Festival Visões Periféricas não implica em meras descobertas ou vontades individuais dos seus organizadores.

Essa reinvenção do conceito “periferia” sugere uma publicização de concepções individuais ou coletivas para a obtenção de uma ambiência cultural. Por outro lado, não há garantias de que esses novos sentidos fiquem imunes às fixações institucionais posteriores, que tendem a sedimentar o novo na forma de um senso comum, aparecendo como um dado em si mesmo.

O discurso de reinvenção da periferia empreendido pelo Festival Visões Periféricas deve ser entendido como um projeto político cultural, resultante de uma articulação de diferentes discursos e posições de sujeito, todas estas identificadas como periféricas.

Tentando desvencilhar-se de uma concepção “paternalista” de “cinema de periferia”, são selecionados vídeos que “possuam uma visão interessante de mundo”, “independente da origem ou da classe social dos realizadores”. São incorporados, portanto, diferentes posições de sujeito em torno de um significante comum. Essas diferenças, por sua vez, não deixam de ser atravessadas por conflitos.

O morador do morro representado naquela tela pode expressar conteúdos indesejáveis à população gay⁵⁵, enquanto uma determinada visão de mundo indígena pode se contrapor à causa feminista. São conflitos que emergem da convivência entre as

⁵⁵ A polêmica que encontramos no documentário *Do morro?* entre o cantor João do Morro e representantes do movimento gay da cidade do Recife é emblemática nesse sentido.

diferenças. Estas, por outro lado, ao serem amparadas pelo discurso de reinvenção e expansão da periferia, acaba por fazer parte de uma cadeia de equivalência.

Nesse horizonte, as unidades fantasmáticas possuem um papel ativo e criativo no processo de construção de uma cadeia de equivalência. É um princípio a partir do qual os indivíduos constroem uma unidade entre uma multiplicidade de vontades individuais que se agregam, em busca de uma mesma finalidade.

A vontade coletiva é resultado da articulação político-ideológica de forças históricas dispersas. Desse modo, ao tentar compreender como ocorre o processo de articulação das diferenças em torno de um equivalente comum é preciso identificar quais são os antagônicos e as demandas que convergem, possibilitando a unidade do grupo.

Utilizando as orientações teórico-metodológicas elencadas, é importante lembrarmos que quanto mais genérico é um equivalente, a exemplo do conceito “periferia”, maiores são as possibilidades de inscrição de demandas sociais em seu campo de representação e, conseqüentemente, ampliam-se as possibilidades de identificação. Entretanto, a articulação de diversas demandas em uma cadeia de equivalência torna a fronteira antagônica, que determina o adversário comum, menos evidente (MUTZENBERG, 2002).

Como vimos na seção anterior, vários elementos antagônicos foram identificados nas falas e imagens exibidas pelos mais diferentes “periféricos”. Nelas encontramos discursos de confronto ou reação aos heteros, aos não moradores de favela, ao poder público, ao padrão de beleza e juventude, entre outros. A partir das análises realizadas, percebemos como todas essas posições de sujeito, identificadas como periféricas, se colocam na posição de sujeitos estigmatizados, além de problematizarem, de alguma forma, a percepção da cidade como um espaço partido e a necessidade de ocupação política e cultural do espaço público pela diferença. Ao mesmo tempo, em diversas falas analisadas a partir do material audiovisual, podemos perceber como injustiça econômica e desrespeito simbólico estão fortemente imbricados.

O estabelecimento de uma cadeia de equivalências delimita uma fronteira antagônica na qual as diferentes demandas que compõem a cadeia compartilham um “nós” (periferia), que emerge em oposição a um “eles” (centro, alta classe, heteros,

poder público). Dessa forma, a identificação dos mais diferentes atores sociais como “periféricos” se engendra na articulação de uma cadeia de equivalências na qual suas demandas são representadas.

Ao se articularem em uma cadeia de equivalência, o indígena, a feminista e o morador de favela estão criando uma nova posição de sujeito: o periférico, que contesta os sentidos convencionais e passa a ser dotado de conteúdo político. Nesse processo de articulação entre diferentes posições de sujeito, outros elementos são excluídos, ocultados.

Os participantes e realizadores, frequentemente, se reconhecem como sujeitos pertencentes ao que não é hegemônico na sociedade, da cidade, das fronteiras que distinguem a “normalidade” da “não normalidade”, o morador de favela da “alta classe”, a heterossexualidade da homossexualidade, o “estranho” do “não estranho” etc. Esses periféricos afirmam, ao mesmo tempo, que estas fronteiras devem ser desmistificadas, questionadas, diluídas:

“Por que um médico que mal conhece a “dona” Elenice tem a autoridade de rotulá-la de louca? Como ela vive, como é o cotidiano dela, o que temos em comum com essas pessoas que vagam pelas ruas da Lapa e por outras ruas, pela cidade? Acho que é esse tipo de pergunta que deve ser feita. O visões Periféricas pode ajudar a derrubar essas barreiras, não pode?” (ALISSON SANTANA).

“Há barreiras concretas e imaginárias na nossa cidade. O tempo todo precisamos lidar com elas. Algumas pessoas não conseguem enxergar, né. E por que? Falta conhecimento, sensibilidade (...) Quando estou com a câmera penso o tempo todo como traduzir para as pessoas essas barreiras, esses muros” (NATHALIA ALVES).

“E não é preciso ser pobre pra se confrontar com o preconceito. Não é só o morador de favela que sofre com o preconceito e com obstáculos que temos que enfrentar no dia a dia. Isso tudo aqui é periferia e é ser criativo também” (CLARIANE SANTOS).

“Lembro quando a gente terminou a primeira oficina do Cinema Nosso. Foi uma emoção muito grande! Começou tudo como uma brincadeira e logo depois os meninos estavam fazendo registros lindos. Não é preciso ser formado nas melhores escolas para saber se expressar, mostrar sua sensibilidade (...) E hoje os trabalhos têm avançado muito, tanto no seu aspecto técnico e formal, quanto na questão do conteúdo, das abordagens. Há sempre uma vontade muito grande em transformar a visão que se tem sobre a

periferia, deseducar o nosso olhar. Sim, esse trabalho todo de reunião das Epas, dos diferentes grupos de trabalho do Fepa, são formas que vamos encontrando de deseducar o nosso olhar, de questionar as fronteiras para ultrapassá-las logo em seguida, fazendo uma junção, uma mistura disso tudo aqui” (SILVIA RIBEIRO).

“Deseducar o olhar” prevê não apenas a democratização das novas tecnologias e do audiovisual. Trata-se de um processo de redefinição, de instituição do social, próprios da lógica política, uma vez que requer mudanças nas formas de pensar, de perceber a si e o outro, o diferente.

Ao afirmar que a câmera pode ajuda-la a traduzir as barreiras “concretas” e “imaginárias” existentes na cidade, na sociedade, Nathalia está nos dizendo que entre as diferentes posições de sujeito, há um processo de identificação com o periférico a partir do reconhecimento de antagônicos em comum: aqueles que estigmatizam, que possuem o “monopólio da fala”, da razão metonímica, do cânone ocidental.

Sua materialidade pode ser percebida na concentração de renda, no poder público, nos meios de comunicação, na autoridade médica, na heteronormatividade, no padrão de beleza. São expressões de um projeto de modernidade e de um ideal de modernização pautados na razão instrumental, no pensamento dicotômico e no horror às diferenças, elementos que reverberam numa concepção segregadora de cidade e de espaço público.

“São muitas as barreiras e os obstáculos que enfrentamos todos os dias. Se a gente parar pra analisar é um absurdo, é uma barbárie. Mas o preconceito mata. Mata gay, mata morador de favela, indígenas, morador de rua. São muitos os casos todos os dias (...) É como se você não tivesse o direito de tá ali, sabe, na rua, em determinados locais. É como se a gente não pudesse sair do nosso lugar, do gueto, da caixinha que estabeleceram pra gente” (DANIEL MACHADO).

“O Visões Periféricas, todo o trabalho da Imaginário Digital, do pessoal, tem dado uma “oxigenada” muito grande no debate sobre o uso do audiovisual na área da educação, seja ela formal ou não formal. Houve um amadurecimento muito grande da década de noventa pra cá. Esse formato atual de festival e de fórum é exemplo disso. Há uma vontade de mobilização maior, eu acho, frente ao poder público também. É uma questão de imaginário, de mudança de mentalidade, mas é uma mobilização em prol dos nossos direitos também. Principalmente ao direito de comunicação. A vontade maior aqui é que as nossas visões se façam mais visíveis e que nossa voz se faça mais aguda” (SILVIA RIBEIRO).

“O audiovisual é um recurso de articulação política e mobilização dos jovens quilombolas. Nesse contexto de luta pela regularização fundiária de Conceição das Crioulas surgiu, em 2005, o Crioulas Vídeo, primeira

produtora formada por jovens quilombolas que moram e atuam dentro de um quilombo. A equipe de vídeo foi criada para fortalecer o sistema de comunicação da comunidade e do movimento – articulação difícil por causa da infraestrutura nas localidades, inclusive de telefonia – promovendo a visibilidade interna e externa das comunidades” (MARCIO ARRUDA).

Não é raro que no contexto do Festival a busca por reconhecimento social e descolonização da mente venha acompanhada por outras demandas ligadas à redistribuição e justiça social. Do mesmo modo, a construção de uma vontade coletiva questionadora das fronteiras “que matam” envolve um sentimento de pertença a um projeto ou programa. Como vimos a partir das falas dos entrevistados, este projeto não está dado previamente, tampouco é propriedade de qualquer coletividade. As vontades coletivas, assim como ocorre no contexto do Visões Periféricas, emergem da articulação de forças dispersas e de diferentes demandas difusas no interior de determinados grupos sociais. (MUTZENBERG, 2002).

Não se trata, aqui, de uma descentralização, em que a dispersão das posições de sujeito é transformada numa efetiva separação. Por isso o aspecto da articulação é fundamental. “Negar a existência de uma ligação prévia e necessária entre as posições de sujeito não significa que não existam constantes esforços no sentido de estabelecer entre elas ligações históricas, contingentes e variáveis” (MOUFFE, 1996, p. 106).

O significativo periferia, nesse sentido, embora submetido a um processo de “expansão” e de contestação, é transformado em ponto nodal, isto é, no significativo privilegiado que articula as diferentes demandas em uma cadeia de equivalência no Festival. A sua hegemonização se apresenta como verdade ou valor geral. Ela consiste, em linhas gerais, numa aliança de forças e sua visão de mundo é o resultado de uma síntese de vários componentes ideológicos em uma “vontade coletiva”.

A partir das pesquisas e análises realizadas, fica nítido que dentre os vários componentes ideológicos presentes e articulados na cadeia de equivalência “periférica”, dois deles, em especial, precisam ser problematizados. Estamos nos referindo aos discursos da diversidade cultural e de hipervalorização da juventude. O jovem, em especial, emerge como o agente responsável por concretizar as mudanças previstas. Nesse horizonte, confirma-se um consenso, a saber, a hegemonização do discurso do protagonismo juvenil em vários setores e grupos sociais representados no Festival e no Fórum.

Realizando o mapeamento dos participantes do Visões Periféricas e do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, podemos constatar que suas produções são, majoritariamente, frutos de oficinas de vídeo destinadas à população jovem. São cursos promovidos por Pontos de Cultura, ONGs e outras entidades, frequentados por jovens quilombolas, feministas, indígenas, moradores de favelas, entre outros, que se utilizam do audiovisual para construir relatos sobre os mais variados temas.

O vídeo *Moderna idade*, por exemplo, embora trate de questões relacionadas à população idosa, é roteirizado, dirigido e editado por jovens paulistanos formados nas oficinas do Kinoforum. E esse não é o único caso. Seja lá qual for a temática abordada sob o ponto nodal periferia, os jovens aparecem como os principais idealizadores e realizadores dos projetos audiovisuais.

Há entre os organizadores e os realizadores uma aposta no jovem como aquele agente mais sensível às mudanças, capazes de comunicar/prenunciar ao resto da sociedade as transformações sociais em curso. Assim como sugeriram Melucci (1996, 2001) e Mannheim (1976), sua ação é interpretada como uma espécie de indicador, uma mensagem enviada à sociedade, a respeito de seus problemas cruciais, como podemos perceber nas falas a seguir:

“Essa garotada tem muito talento. Essa geração nova pega tudo muito rápido, estão atentos a tudo e todos possuem um poder de interação e de comunicação muito grande, próprio a essa sociedade de informação. Acredito que há uma postura a ser desenvolvida por essa juventude, mas as sementes já estão aqui (...) Postura que é política mesmo. É cultural, está ligada ao acesso às tecnologias digitais, e é política também. E ninguém melhor que o jovem para divulgar toda essa mudança, para fazê-la repercutir” (OLGA ITZEL).

“O jovem tem uma inquietação, uma maneira de lidar com a diversidade que eu acho que é próprio dele. Se você olhar ao redor vai ver que o jovem predomina aqui. Em todos os vídeos, em todas as entidades e coletivos, o jovem é a maioria. Acho que é por causa da inquietação política e da facilidade de lidar com os equipamentos” (TAMIRES ALEIXO).

“Somos mais fortes unidos. No Brasil e no mundo há muitas provas disso. Estamos mais propensos à mobilização, a se organizar em grupos, acho que é isso. No Visões Periféricas não seria diferente (...) Seja gay, morador ou não de periferia, o jovem tem que ir para as ruas mesmo. Hoje em dia tem os movimentos sociais, tem as redes sociais, os festivais...” (DANIEL MACHADO).

“O protagonismo juvenil não deve ser retórico, quer dizer, uma etiqueta, um rótulo. Os jovens precisam cumprir o seu papel de vanguarda na sociedade, de comunicadores, gerando mudanças sociais mais profundas (...) Quais mudanças? Gerar empatia, justiça e igualdade social (...) O que não falta é

gente querendo tirar uma casquinha dos cofres públicos. Então prefiro manter uma relação mais distante com os negócios do Estado. O fazer audiovisual necessita de apoio, mas a mágica só acontece com o jovem, com a sua participação efetiva” (SILVIA RIBEIRO).

“Percebe-se que essa garotada se sente reconhecida e feliz de estar em um espaço que não os percebe de uma forma paternalista. Eles sentem a autoestima lá em cima, percebem que estão fazendo, que têm uma coisa diferente para falar, e que são mensageiros de um novo Brasil, de um novo cinema, de uma nova estética. Os jovens se veem protagonistas de uma coisa muito nova que está acontecendo neste país” (NELSON ANTUNES).

Os informantes creem que os jovens são eminentemente comunicativos e potencialmente revolucionários. Não podemos negar que a constante emergência dos jovens como novos “portadores de cultura” é um fenômeno imprescindível para a vida social, pois podem vir a contribuir para a vitalidade e dinamicidade das sociedades.

Em várias falas, a juventude aparece como o “porta-voz” das mais diferentes posições de sujeito articuladas no Festival. Isto é, como o agente que ocupa o lugar central na articulação das demandas em torno do significante periferia. Em conformidade com o discurso do protagonismo juvenil, largamente difundido pelos meios de comunicação de massa, gestores públicos, ONGs e fundações internacionais, organizadores e participantes do Visões Periféricas delegam ao jovem a força motriz que impulsionará mudanças sociais significativas.

Certamente, o tipo de envolvimento dos jovens com os movimentos sociais e a sua atuação frente ao poder público é um elemento que deve ser levado em conta nas análises. A participação desses jovens em fóruns e redes, além da organização das demandas que são colocadas em pauta para serem discutidas com as secretarias e os governos, são aspectos que demonstram um amadurecimento do sistema democrático que o país tem vivenciado nas duas últimas décadas.

Esse amadurecimento político pode ser percebido nos seguintes depoimentos, registrados em diferentes momentos da pesquisa:

“O Cinema Nosso dialoga com outros coletivos e ONGs. Com a secretaria de cultura e com Pontos de Cultura também. A gente participa de fóruns, como o antigo Fepa, que você mencionou. O objetivo é sempre esse, reunir o maior número possível de grupos. A gente aprende com o outro. Um dá força ao outro. Daqui as nossas deliberações chegam às secretarias de cultura, às prefeituras. O negócio é não desistir, é continuar levando a periferia para o centro da cidade, discutindo as nossas identidades” (ALISSON SANTANA).

“Qual o papel da juventude nesse processo todo? Pra mim é o acesso que nós temos à informação, aos suportes, que os mais velhos da minha comunidade muitas vezes não têm. Sem falar das opiniões muitas vezes restrita e preconceituosa mesmo que eles têm. Acho que os mais jovens se jogam mais, estão mais abertos à novidade, à discussão, ao aprendizado” (CLARIANE SANTOS).

“Acho que o pessoal não está aqui só para divulgar os vídeos, entendeu? Tem muita discussão, muito debate, palestras. Você viu o “deseducando o olhar” como acontece? É um momento de união, mas de muita discussão também. Todo mundo aprende muito. O que eu aprendo aqui eu levo para o meu trabalho” (VALKÍRIA GÓES).

Assim como os organizadores do Festival e os autores citados acima, reconhecemos a importância da juventude como agente revitalizador da sociedade, isto é, como uma possível força desbravadora de uma “democracia militante”. O audiovisual e as políticas culturais, nesse sentido, podem se transformar em elementos aglutinadores de sociabilidades, de práticas coletivas e de interesses comuns.

O problema, porém, está nas formas de apropriação ideológica deste argumento, uma vez que esses não são os únicos sentidos construídos e compartilhados quanto à participação política e cultural dos jovens nas sociedades contemporâneas. Como vimos no primeiro capítulo, no projeto de integração nacional do Estado Novo, o porta-voz das mudanças sociais profetizadas pelas políticas públicas varguistas eram os intelectuais. Era confiado a estes o papel de porta-vozes de toda uma nação e, principalmente, da vontade popular, que legitimava o projeto de integração nacional em curso.

Já no discurso político-pedagógico dos movimentos socioculturais de esquerda, que floresceram no período de interregno democrático, o sujeito histórico da mudança social era representado pelo homem do povo, de origem rural ou morador de favela. O porta-voz da mudança, por outro lado, era o estudante universitário, o jovem intelectual e artista de classe média, que havia renunciado para si próprio o papel de protagonista no trabalho de conscientização de uma população, aos seus olhos, alienada.

Na esteira das transformações ocorridas nas últimas décadas e registradas por nós ao longo do trabalho – o consenso em torno da educação e da cultura como recursos disponíveis ao combate da desigualdade social; o discurso de valorização da diversidade cultural e a aparente passagem da juventude como problema para a juventude como solução – identificamos deslocamentos de sentido e certa ambiguidade quanto ao papel do jovem nas sociedades contemporâneas, que reverberam nas falas dos participantes do

Visões Periféricas. Nesse cenário, os jovens são representados como “porta vozes” de um “novo Brasil” que precisa ser “descoberto”.

Como foi dito anteriormente, o discurso do protagonismo juvenil emerge com mais força no Brasil e no mundo a partir da década de 1990, com as mudanças engendradas pela UNESCO e por fundações internacionais. Nesse contexto, o jovem pobre urbano, em especial, passa a ser concebido, concomitantemente, como problema social e sujeito de direitos.

Algumas das falas localizadas no trabalho de campo reiteram as diferenças de orientação que muitas vezes encontramos, simultaneamente, tanto em programas e ações do terceiro setor, quanto nas políticas públicas dirigidas ao controle social do “tempo juvenil”. De um lado, há aquelas que se restringem à formação de mão-de-obra entre a população jovem. Por outro, há aquelas que aspiram à realização dos jovens como sujeitos de direitos.

“Esses realizadores não querem mais ser rotulados como jovens da inclusão social, vindos da periferia, e que estão fazendo vídeo para sair da marginalidade. São rótulos com que nos acostumamos a lidar dentro do terceiro setor, e que ainda são muito fortes nesta área. Mas vejo que essa juventude está cansada de ser rotulada. Eles estão querendo ser reconhecidos como artistas, cineastas, realizadores, com propostas estéticas e artísticas. Estão também em uma fase de querer ocupar um espaço dentro do mercado e de ter um canal de diálogo com as políticas públicas de audiovisual. Então, o fórum (FEPA) surgiu como uma consequência dessas transformações (...) Existe um preconceito muito grande em relação ao audiovisual feito a partir de projetos sociais porque essas obras são realizadas muito em função de processos educativos, e não têm a intenção de formar técnicos ou profissionais. São processos educativos que querem fazer o jovem expressar-se ou inseri-lo em questões de cidadania. Mas os jovens já estão a fim de dar esse passo para frente, de tomar outro rumo. É importante que eles comecem a participar dessa estrutura econômica para que esse trabalho conquiste outro tipo de reconhecimento. Essa produção está conseguindo mostrar um tipo de Brasil que a gente não está acostumado a ver. E que só os jovens podem mostrar” (NELSON ANTUNES).

“A mudança é muito simples: ser jovem hoje em dia tem outro significado. Todo mundo exige o tempo todo que você tome uma atitude (...) Pra mim, a participação social é a nossa maior conquista, com câmera ou sem. Espero continuar fazendo parte do Fepa e do coletivo... o próprio nome já diz tudo” (ALISSON SANTANA).

Ocorre certa ambiguidade nos sentidos construídos quanto ao papel da educação e da tecnologia audiovisual. Em alguns momentos, essas tecnologias são abordadas,

concomitantemente, como ferramenta para o desenvolvimento econômico, inclusão social via inserção no mercado de trabalho e promoção da cidadania.

Decerto, a apropriação audiovisual pelos jovens participantes do Visões Periféricas não se limita ao uso instrumental da cultura com vistas à diminuição da desigualdade social e à inclusão. Para nós, isso ficou bastante evidente no trabalho de campo e nos relatos selecionados. A “pedagogia da precariedade”, do “qualquer coisa serve”, muito em voga na atuação do terceiro setor (LIUNGHI, 2008), é constantemente questionada pelos organizadores do Festival e demais realizadores presentes.

Em alguns casos, há uma preocupação por parte de professores e oficinairos em oferecer aos jovens um suporte técnico e cultural que os motivem a desenvolver o fazer artístico *per si*, estimulando a experimentação do audiovisual enquanto linguagem. Não se trata, tampouco, da retomada de uma visão pedagógica de outrora, que encarregava à tecnologia audiovisual o trabalho de “conscientização”.

Ao contrário das ações pedagógicas dos Centros Populares de Cultura da UNE ou do Movimento do Vídeo Popular da década de 1980, muitos dos projetos e entidades analisadas pretendem ir além do rótulo da “conscientização” e da “inclusão social”, ensaiando formas de experimentação da linguagem audiovisual, bem como o seu diálogo com outros formatos e suportes.

O discurso de reinvenção da periferia, como vimos a partir dos vídeos e dos depoimentos selecionados, articula uma série de diferenças, todas elas com demandas e reivindicações em negociação. A partir delas, tem-se construído um nós (periféricos) em contraposição a antagonismos nem sempre comuns (poder público, heteros, os que estigmatizam, os da “alta classe” etc.). Essa identificação não está dada de antemão e a cada ano o Festival vai encontrando novas formas de problematização da relação nós-eles, uma vez que o significante periferia está em aberto.

Os esforços de articulação político-cultural entre as demandas no contexto do Visões Periféricas, a nosso ver, são importantes para o desenvolvimento de políticas públicas mais democráticas, que não se restringem ao setor do audiovisual. Essa articulação publiciza as lutas sociais e viabiliza novos formatos de negociação entre os movimentos e o Estado, modernizando a cultura política.

As relações e negociações mantidas entre o Fórum/Festival e o Estado, definitivamente, devem ser analisadas tendo em vista essa multiplicidade de posições de sujeito e de demandas que mapeamos neste trabalho, em contraposição a uma visão reducionista de “cinema de periferia”, enredada a uma concepção de identidade que, em

nosso país, sempre teve a cara das elites brancas ou dos subalternos “folclorizados”, como bem nos lembra Durval Muniz de Albuquerque:

“Lampião, Jesuíno Brilhante, Jararaca, podem se tornar símbolos de uma pretensa identidade cultural agora que estão mortos e não oferecem mais perigo; quando vivos eram apenas facínoras e monstros humanos. Capoeira e maracatu se tornam manifestações típicas, quando se transformam em danças ou rituais pacificados e dentro da ordem. Talvez em pouco tempo o rap e o hip hop tornem-se expressões da identidade nacional, quando forem finalmente domados em sua diferença e capacidade de questionamento (ALBUQUERQUE, 2007, p. 76).

Finalizando as nossas análises, identificamos no Visões Periféricas um importante espaço de expressão dos grupos não hegemônicos, dos periféricos, ou seja, dos conflitos que atravessam o social e que são ocultados, excluídos, mas que retornam. O Festival problematiza, desse modo, um desafio recente, colocado para todos os agentes que participam da relação entre política cultural e Estado, que é o de saber governar a diferença e o conflito, sem reduzi-los ou apagá-los, aceitando-os como indicador de potência e transformação.

Mas as experiências atuais nos mostram como permanece problemática a relação entre Estado, como agente da sedimentação e da institucionalização e as formas de produção política-cultural, que com seu trabalho de contestação e de instituição do social, ameaçam sempre escaparem dos controles sobre as suas virtualidades.

Considerações finais

A utilização do audiovisual como política de reconhecimento, certamente, não consiste em um fenômeno recente, mas a extensão dessa prática, nos últimos anos, adquiriu proporções inimagináveis. Desde o vídeo militante, prenunciado por Godard na França dos anos 1960, passando pelas investidas cinematográficas do CPC e do Movimento de Vídeo Popular no Brasil, projetos de democratização dos meios audiovisuais têm sido mobilizados no mundo todo.

Frequentemente, são setores populares ou grupos subalternizados, sobretudo, jovens, que encabeçam o ativismo audiovisual em países como França, Inglaterra, México e Argentina. No Brasil, como vimos, essa tendência também se faz presente. Os diversos coletivos, ONGs e Pontos de Cultura, envolvidos na produção de novos

conteúdos, percebem nos cineclubes e festivais a oportunidade de divulgar o material realizado e fazer com que essas obras repercutam para além das fronteiras dos movimentos sociais ou das entidades promotoras.

A partir da experiência do Festival Visões Periféricas, o objetivo deste trabalho foi analisar como as diferenças representadas nesse circuito ensejam formas de articulação discursiva em torno do trabalho de reinvenção do conceito de periferia. Para isso, foi realizada uma pesquisa histórica que nos possibilitou compreender também aproximações e diferenças entre as atuais experiências populares em audiovisual e movimentos mais antigos, como os já citados.

Tentar compreender a construção de uma identidade/projeto político-cultural “periférico”, a partir da construção de uma cadeia de equivalência que aglutina tantas diferenças, possibilitou abordar as redefinições da categoria periferia a partir de uma perspectiva que transcendesse a sua dimensão socioeconômica.

Esses periféricos foram concebidos aqui como os “Outros”, os estrangeiros do projeto hegemônico de modernidade, como definido por Homi Bhabha (2005) e Boaventura Santos (2008). Ancorado nos valores eurocêtricos de civilização, controle e higiene, junto à especulação imobiliária, o processo de “modernização das cidades”, ocorrido no século XIX, manteve o cerceamento do convívio entre as diferenças no espaço público, mesmo com a emergência de ideais como igualdade e liberdade. A cidade, portanto, se manteve como um espaço partido, abundante em fronteiras concretas e imaginárias.

O Visões Periféricas, sob esse aspecto, tem problematizado as fronteiras vivenciadas pelos mais diferentes sujeitos, independente da sua classe social. O Festival se efetiva como um espaço de troca de experiências, onde a imprecisão do uso da categoria periferia tem sido importante para o reconhecimento e a articulação de diferentes demandas, de diferentes forças históricas dispersas.

O processo de articulação de um nós (periféricos) ocorre a partir da identificação de antagônicos em comum: o poder público, os não moradores de favela, os heteros, o poder médico, os meios de comunicação, os transeuntes de posse etc. Todos eles são percebidos como agentes que possuem o poderio econômico e/ou o monopólio da fala. São os responsáveis por estigmatizar, por “encaixotar” o estranho e o diferente em categorias, destinando a eles as mais variadas formas de gueto. Nesse processo, injustiça econômica e desrespeito simbólico se imbricam dialeticamente.

Há na luta pela hegemonia em torno da educação audiovisual uma tensão entre a utopia da educação como emancipação e as anti-utopias de “docilização” e “eficientização” dos sujeitos para o mercado. Em contrapartida, no tratamento ambíguo dado às tecnologias digitais, entre a lógica da inclusão e da democratização, o uso da tecnologia audiovisual não se reduz simplesmente ao seu caráter instrumental.

A partir das demandas representadas nos vídeos analisados, essa apropriação também se apresenta como performatividade, baseada no questionamento das normas e da experiência, onde os agentes realizam uma prática reflexiva do autogerenciamento frente aos modelos impostos por determinada sociedade ou formação cultural. Com isso, as experiências populares em audiovisual põem em prática várias políticas culturais, ao pretenderem dar novos significados às interpretações culturais dominantes da política e desafiar práticas discursivas reproduzidas pelos meios de comunicação de massa, pelo pensamento dicotômico ocidental etc.

Nessa perspectiva, a experiência do Festival Audiovisual Visões Periféricas e do Fepa não deve ser entendida como mero “subproduto” da luta política, mas ao contrário, são eventos constitutivos dos esforços dos movimentos sociais para redefinir o sentido e os limites do próprio sistema político.

Por outro lado, devido ao caráter interdiscursivo de todo discurso, foi preciso chamar a atenção para os enunciados sedimentados em forma de componentes ideológicos, incorporados ao projeto de reinvenção da periferia.

Se o discurso de reinvenção da periferia assume a proposta político pedagógica de contestação de um sistema de significação hegemônico e de instituição do novo, próprio da lógica política, em contrapartida, ele revela os obstáculos que uma cultura política pode impor a um projeto não hegemônico de sociedade, cuja unidade é sempre forjada de maneira precária, que tenta reunir uma pluralidade de diferenças e suas respectivas demandas em torno de um equivalente comum.

A natureza das formações discursivas e dos campos de hegemonia é a heterogeneidade. Um discurso não deve ser concebido como um bloco compacto que se oporia a outros (o discurso comunista contra o discurso democrata-cristão, por exemplo), mas como uma realidade “heterogênea por si mesma”.

Nesse sentido, o fechamento de uma formação discursiva é fundamentalmente instável, “não se constituindo em um limite que, por ser traçado de modo definitivo, separa um interior e um exterior, mas inscrevendo-se entre diversas formações

discursivas, como uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica” (MAINGUENEAU, 1997, p. 112).

A ocupação do espaço público e urbano pela diferença, a vontade de dissolução das fronteiras simbólicas e materiais da cidade, bem como o reconhecimento e a visibilidade das lutas quilombola, indígena, feminista, gay etc., são algumas das pautas que fazem do discurso de reinvenção da periferia uma vontade coletiva e um projeto político-cultural legítimo, potencialmente combativos e transformadores, capaz de vitalizar espaços alternativos de exercício do político.

Esses projetos emergem da postulação de uma exigência da democracia, onde múltiplas formas de articulação de demandas vieram à tona, nas duas últimas décadas, versando a linguagem dos direitos, pedindo atendimento de carências ou reconhecimento de identidades. Nesse contexto, a cultura, a educação e o audiovisual são percebidos como partes integrantes, imprescindíveis a uma nova ordem em processo de fixação institucional.

Os componentes ideológicos incorporados pelo discurso de reinvenção da periferia, por sua vez, são compreendidos como tentativas de deter o fluxo da significação. Diversidade cultural e protagonismo juvenil são discursos que conseguiram ampla aceitação nos mais diferentes setores e que ganha força ao incorporar as críticas que são destinadas a eles. No Brasil, o discurso de hipervalorização da juventude, por exemplo, coaduna-se com um sistema de enunciados sedimentado desde o contexto pós-abolição da escravatura.

Em suma, a produção de sentidos quanto ao papel da juventude pobre urbana e ao uso que esta faz da educação e da tecnologia audiovisual, de maneira frequente, sucumbe a esse discurso: o da necessidade do controle do tempo juvenil através da arte, da cultura, da educação, a fim de tirá-lo da marginalidade, percebido como um destino a ser ludibriado.

Do mesmo modo, na tentativa de dar coerência estrutural a um projeto em negociação, ontologicamente contingente e precário, o enunciado diversidade cultural é incorporado para dar estabilidade, para deter a abertura semântica. Nesse processo de fechamento, periferia se entrelaça às concepções de comunidade e de diversidade cultural idealizadas pelas atuais políticas públicas de cultura.

São discursos institucionais, portanto, que são mobilizados junto a outros discursos em circulação no Festival. Esses sistemas de significação ora se

complementam, ora se contradizem, e os deslocamentos de sentido nem sempre são tão perceptíveis, em tempos de confluência perversa.

Como vimos, a luta pela terra, pela moradia digna e o direito à cidade são algumas das demandas redistributivas que acompanham a busca por reconhecimento social da periferia, no seu sentido mais político. O recurso ao audiovisual pode, sim, vir a contribuir para a elevação da autoestima dos personagens representados. É preciso ter em mente, porém, que a elevação da autoestima se constrói com a descolonização da mente, na rasura do pensamento dicotômico com a presença da diferença. Para isso, é importante combatermos a reprodução de conteúdos estigmatizantes, que insiste numa valorização do jovem periférico como uma solução para os problemas que, paradoxalmente, afirmam ser inerentes a ele.

Referências bibliográficas

ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Editora Scritta, 1994.

_____. “Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil”. In: *Juventude e contemporaneidade*. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, ANPEd, nº 5 e 6, 1997.

ALBAGLI, Sarita e MACIEL, Maria Lucia. “Informação, poder e política: a partir do sul, para além do sul”. In: *Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social*. Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

ACANDA, Luis Jorge. *Sociedade civil e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006.

ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE, Durval. “Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea”. In: *Políticas culturais no Brasil*, RUBIM, Antônio e BARBALHO, Alexandre (Org.), Salvador, EDUFBA, 2007.

ALVARENGA, Clarisse Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. UNICAMP, Departamento de Multimeios, dissertação de Mestrado, 2004.

ARMES, Roy. *O Vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo, Summus, 1999.

BARBALHO, Alexandre. “Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença” In: *Políticas culturais no Brasil*, RUBIM, Antonio e BARBALHO, Alexandre (Org.) Salvador, EDUFBA, 2007.

_____. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Rio Grande do Sul, Editora Unijuí, 1998.

BARBOSA DA SILVA, Frederico A. *Caderno de Políticas Culturais, Volume 3 – Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2007.

_____. “Cultura Viva e o digital”, In: *Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Frederico Barbosa, Lia Calabre (Org). Brasília, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2011.

BARRET, Michèle. “Ideologia, política e hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffé” In: *Um mapa da ideologia*, Zizek, Slavoj (Org). Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

BARTHES, Roland. *S/Z; uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

BAUDRIILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Edições 70- Brasil, 2000.

BAUER, Martin W. & GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.

BENTES, Ivana. “Sertões e subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo”, In: *A missão e o grande show: Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois* (Org.) Ângela Maria Dias. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

BURGOS, Marcelo B. “Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: Alvito, Marcos; Zaluar, Alba (Orgs.). *Um século de favela*, Rio de Janeiro, FGV, 1998.

BURIY, J. “Teoria do Discurso e Educação: reconstruindo o vínculo entre cultura e política”. *Revista Teias* v. 11, n. 22, p. 07-29, maio/agosto 2010.

_____. “Identidade e cidadania: a cultura cívica no contexto de uma nova relação entre sociedade civil, indivíduos e Estado”. **Texto trabalhado durante o 1º Módulo do Curso Nacional de Formação Político-Sindical da ENFOC**, em Brasília, durante os dias 04 a 15/07/2008.

_____. “Teoria do discurso e análise do discurso: sobre política e método”, in: *Métodos qualitativos nas Ciências Sociais e na prática social*. (Org). Silke Weber e Thomas Leithauser, Recife, Editora universitária da UFPE, 2007.

CADERNUTO FILHO, Reinaldo. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação de mestrado. ECA, USP, 2008.

CALABRE, Lia. “Políticas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 31, 2003.

_____. “Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas”, In: *Políticas culturais no Brasil*, RUBIM, Antonio e BARBALHO, Alexandre (Orgs), 2007, Salvador, EDUFBA, 2007.

CARVALHO, Maria Alice R. *Quatro vezes cidade*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 1994.

CARVALHO, Murilo. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1990.

_____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 5ª edição, São Paulo, Editora Cortez, 1990.

_____. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. 1ª edição, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COHN, Gabriel. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”, In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, DIFEL, 1984.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*, Rio de Janeiro, Editor Graal, 1999.

COSTA, Sérgio. “Pós-colonialismo e Différance”, In: *Dois Atlânticos: Teoria Social, Anti-Racismo e Cosmopolitismo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

_____. “Desprovincializando a Sociologia: a contribuição pós-colonial”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 21 nº. 60 fevereiro/2006

COUTINHO, Carlos Nelson (2005). *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro, DP&A.

DAGNINO, Evelina. “Cultura, cidadania e democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana” In: *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

DAGNINO, Evelina. “Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?” In: Daniel Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004.

_____. “Confluência perversa, deslocamentos de sentidos, crise discursiva”. *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO*, 2004. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100918091218/10dagnino.pdf>

DIAS, Angela M (1999). *A missão e o grande show: Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1999.

DOMINGUES, João L. P. “Programa Cultura Viva: Políticas culturais para a emancipação das classes populares”. UFRJ, Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Rio de Janeiro, 2008.

DÓRIA, Carlos Alberto. “Os compadres e o mercado”. *Revista Trópico*, 2004. Disponível em: www.uol.com.br/tropico/html/textos/2749,1.shl.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo, Editora Boitempo, 1997.
 _____ *A ideia de cultura*. São Paulo, Editora Unesp, 2005.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília, Editora UNB, 2001.

FALCÃO, Joaquim Arruda. “Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional”, In: *Estado e cultura no Brasil*, (org.) Sérgio Miceli. São Paulo, DIFEL, 1984.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2006.

FECHINE, Yvana. “O vídeo como um projeto utópico de televisão”. In: MACHADO, Arlindo (Org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

FÉR, Ester. “O audiovisual na rede dos Pontos de Cultura da Grande São Paulo”. Dissertação de mestrado, Programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, 2009.

FERREIRA, Jonatas. “A ideia de democracia digital em Heidegger”. *Análise Social*, vol. XLV (196), 2010.

FERREIRA Jonatas; ROCHA, Maria Eduarda. “Entre a Inclusão e a Democracia Digital: a atuação do Estado e do terceiro setor em comunidades pobres da Região Metropolitana do Recife”. *Liinc em Revista*, v.5, n.1, março, 2009, Rio de Janeiro, p. 100- 116, 2009.

_____. “Democracia Digital: para além da ideia de justiça distributiva” In: *Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social*, Maciel, M; Albagli, S (org). Rio de Janeiro, Garamond, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____. *A ordem do discurso*, São Paulo, Editora Loyola, 2005.

FRASER, Nancy. “A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação”. Texto da conferência de abertura do colóquio “Globalização: Fatalidade ou Utopia?” (22–23 de Fevereiro de 2002), organizado em Coimbra pelo Centro de Estudos Sociais e publicado na revista virtual *Eurozine*.

_____. “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista”. In *Democracia hoje: Novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Brasília, Editora UNB, 2001.

FREYRE, Gilberto (1995). *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Freud. Obras completas*. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1986.

GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos R. “Cinema Brasileiro: 1930 – 1964”, In: *O Brasil Republicano: Economia e Cultura*, v. 4. São Paulo, Ed. DIFEL, 2003.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. “Os irmãos inimigos. A década de 50” e “Nacional-popular. Nacional-popular? A década de 60”, In: *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

GATTI, André. Verbete: cineclube In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

GLAYNOS, Jason e Howarth, David. “Logics”, in: *Logics of critical explanation in social and political theory*. New York, Taylor & Francis e-Library, 2007.

GOHN, Maria da Glória. *História dos movimentos e lutas sociais*. São Paulo, Edições Loyola, 1995

_____. “Teorias sobre os movimentos sociais: o debate contemporâneo” In: XV Congresso da SBS, Curitiba, 2011.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São. Paulo: Atlas, 1999.

HALL, Stuart. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 16ª edição, 2007.

HOLLANDA, Heloísa B. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Ed. Ática, 1997.

JORGE, Marina Soler. "Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80". *História Questões & Debates*. 2005.

LACLAU, Ernesto. "A Política e os Limites da Modernidade", in Holanda, Heloísa B. de (ed.) *Pós-modernismo e Política*. São Paulo, Rocco, 1992.

_____. "Inclusão, exclusão e a construção de identidades", in Amaral, Aécio e Burity, Joanildo (ed.) *Inclusão Social, Identidade e Diferença: perspectivas pós-estruturalistas de análise social*. São Paulo, Annablume, 2006.

_____. "La democracia y el problema del poder". *Actuel Marx*, n. 1, Argentina, 2001.

_____. "Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social". *CEDLA (Centro de Documentação Latino-Americano)*, Amsterdã, Outubro de 1983.

LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estratégia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires, Editora Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Técnicas de pesquisa*. 3^a edição. São Paulo: Editora Atlas, 1996.

LIUNGHI, Marcia. *Viajando em seu cenário: reconhecimento e consideração a partir de trajetória de rapazes de grupos populares do Recife*. Recife, departamento de Antropologia, UFPE, Tese de Doutorado, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MANNHEIM, K. *Diagnóstico de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MAZRUI, Ali; AJAYI, Ade. "Tendências da filosofia e da ciência na África", In: MAZRUI, Ali (Org.). *História Geral da África: África desde 1935*. São Paulo, Cortez: Unesco, 2011.

MBEMBE, Aquille. "As formas africanas de Auto-Inscrição". *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001.

MELUCCI, Alberto. "Juventude, tempo e movimentos sociais". *Revista Brasileira de Educação*. Set-Dez, N. 7, 1996.

_____. *A invenção do presente*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2001.

MICELI, Sérgio. "O processo de construção 'institucional' na área cultural federal (anos 70)", In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, DIFEL, 1984.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento científico: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1993.

_____. *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

MOUFFE, Chantal. “Democracia, cidadania e a questão do pluralismo”. *Revista Política e Sociedade*, n. 3. p. 11-26, Outubro de 2003.

_____. *O regresso do político*, Lisboa, Editora Gradiva, 1996.

_____. “Wittgenstein, la teoría política y la democracia”. *Revista de Filosofía y cultura democrática*. Ano 3, n. 9, 2003.

_____. “Por um modelo agonístico de democracia”. *Revista Sociologia Política*, n. 25, Curitiba, junho de 2006.

MUTZENBERG, R. *Ações coletivas, movimentos sociais: Aderências, conflitos e antagonismo social*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2002.

_____. “A questão dos Movimentos sociais na atualidade”, In: MARTINS, C.B. MARTINS, H.H.T. *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Sociologia*, São Paulo ANPOCS, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*, Campinas, Papirus editora, 2007.

OLIVEIRA, Henrique Luiz P. “Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)”. São Paulo, departamento de história, PUC-SP, Tese de doutorado, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

PERUZZO, Cicília M. K. *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

_____. “Direito à comunicação comunitária, participação e cidadania”. *Revista Semiosfera*, ano 5, nº 8, 2004.

_____. “Revisitando os conceitos e comunicação popular, alternativa e comunitária”. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa “Comunicação para Cidadania”, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília-DF, INTERCOM/UnB, 6 a 9 de setembro de 2006.

PORTELLI, Huges. *Gramsci e o bloco histórico*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Estado, Cinema e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

RIZINI, Irene. *Olhares sobre a criança no Brasil: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Editora Universitária: Amais, 1997.

RUBIM, Antonio (2007). “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios” In: *Políticas culturais no Brasil*, RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre (Org). Salvador, EDUFBA, 2007.

_____. “Crise e políticas culturais” In: *Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia etall (Org). Salvador, EDUFBA, 2011.

SALES, Ronaldo. “Laclau e Mouffe : desconstrução e genealogia”, In: *Pós-Estruturalismo e Teoria do Discurso: em torno de Ernesto laclau*. (Org.). Mendonça, D. e Rodrigues, L. Porto Alegre, EDIPUCRS.

SANTORO, L. F. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*, São Paulo, Summus Editorial, 1989.

SANTOS, Boaventura. “Uma Sociologia das ausências e uma Sociologia das emergências”, In: *A gramática do tempo*, São Paulo, Cortez, 2008.

SARAVIA, Enrique. “Política e estrutura institucional no setor cultural na Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai” In: *Cultura e democracia Vol. 1*. Cadernos do Nosso Tempo, Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

SARKOVAS, Yacoff. “O incentivo fiscal à cultura no Brasil”. *Blog do Canal*, 2005. Disponível em: www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000355.html. ver se confere!!!

SCHAUN, Ângela. *Educomunicação: reflexões e princípios*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, In: *Cultura e política*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

SOARES, Ismar de Oliveira. “Comunicação/Educação: a emergência de um novo campo e o perfil de seus profissionais”. *Contato*, Brasília: Ano 1, nº 1, jan/mar 1999.

SODRÉ, Muniz. “O mercado de bens culturais”, In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, DIFEL, 1984.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOUZA, Regina. *O discurso do protagonismo juvenil*. USP, Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2006.

SPOSITO, Marília. “Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação”. *Revista Brasileira de Educação*. Jan-Abr, 2000.

SPOSITO, Marília e CARRANO, Paulo. “Juventude e políticas públicas no Brasil”l, *Revista Brasileira de Educação*, Set /Out /Nov /Dez, Nº 24, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1988), “Can the subaltern speak?”, in C. Nelson e L. Grossberg (orgs.), *Marxism and the interpretation of culture*, Londres, Macmillan, 1988.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Crítica à imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. São Paulo, Cosac e Naify, 2006.

TAVARES, Luiz Eduardo. “Cineclubes como expressão da diversidade”. *Revista Agarrás*, edição 3, ano 1 - setembro & outubro de 2006.

TURINO, Célio. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo, Anita Garibaldi, 2009.

_____. “Ponto de cultura: a construção de uma política pública”. *Cadernos Cenpec*, v. 5, n. 7. 2010.

VALLADARES, Licia. “A gênese da favela carioca. A produção anterior às Ciências Sociais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15, nº 44. São Paulo Oct. 2000

_____. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

VELLOSO, Monica Pimenta. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. In: *O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo*, V. 2, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2003.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

ZALUAR, A. e ALVITO, M. *Um século de favela*. Rio de Janeiro, FGV, 1998.

_____. *A máquina e a revolta*. Rio de Janeiro, Editora brasiliense, 2000.

ZALUAR, Alba. “Democratização inacabada: fracasso da segurança pública”. *Revista Estudos Avançados*, 21 (61), 2007.

DOCUMENTOS CONSULTADOS:

GIL, Gilberto. Discurso na solenidade de transmissão do cargo. 02/01/2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gil-na-solenidade-detransmissao-do-cargo/>

_____. Que acontece quando se liberta um pássaro? Pronunciamento sobre o Programa Cultura Viva. Berlim, Alemanha, 2/09/2004. In: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária 3ª. Edição revisada.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MINC, 1995.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura Viva. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania*. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Programa Nacional de Cultura. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wpcontent/uploads/2008/10/pnc_2_compacto.pdf

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Execução Orçamentária por Segmento/Região (Fundo Nacional de Cultura - FNC) 1995 a 2006*. Brasília: Fundo Nacional de Cultura, 2006.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária. Editado pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura. 3ª. Edição revisada. Brasília, 2003.

MINISTÉRIO DA CULTURA 1ª. Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. ISBN 978-85-60618-00-2

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A Imaginação a Serviço Brasil*. Caderno Temático de Programa de Governo. São Paulo, 2003.

PONTOS DE CULTURA. CARTA - *Viva a Cultura!* 2007. Disponível em: www.iteia.org.br/carta-viva-a-cultura/17.

UNESCO (1982). *Um mundo e muitas vozes: comunicação e informação na nossa época*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas / Unesco.

_____. Declaração do México, Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, México, 1985, ICOMOS- Conselho Internacional de Monumentos e Sítios)

_____. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Paris, 2005.

_____. (2003) Políticas Culturais para o desenvolvimento, uma base de dados para a cultura. UNESCO, Brasília.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2007.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2008.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2009.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2010.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2011.

Anexos

Anexo 1: Roteiro de entrevista

1. Sobre a trajetória pessoal:

- Dados gerais: em que entidade atua, onde mora (cidade/bairro), quantos anos têm, onde fez o curso de formação em audiovisual, onde trabalha.
- Como foi o seu primeiro contato com o equipamento audiovisual?
- Quais foram as suas motivações para ingressar no curso de formação em audiovisual? (Para alunos e ex-alunos)
- Quais foram as motivações que o fez conceber essa experiência? Como foi todo o processo de concepção do projeto? (Para gestores de entidades ou realizadores: Visões periféricas, Imaginário digital, Cinema Nosso, Fepa).
- Você faz parte de alguma outra ONG, partido político ou movimento social? Fale sobre sua atuação política e cultural de maneira geral.

2. Falar da sua experiência como integrante de uma EPA (Experiência popular em audiovisual)

- Quais são as principais propostas e objetivos do grupo?
- Como é o dia a dia? Quais são as atividades desenvolvidas?
- Quais são as suas atribuições?
- Como se dá a sua relação com o/a professor/a? Ou, como se dá a sua relação com os/as alunos/as?
- Como se dá a sua relação com os outros alunos?
- O que você tem gostado mais de aprender/desenvolver no grupo?
- Qual o seu envolvimento com a comunidade/bairro onde reside ou onde o grupo está localizado? Fale sobre a sua relação com a associação de moradores ou outras entidades existentes na localidade?
- O que é periferia ou visão periférica pra você?
- Qual a importância desses festivais, a exemplo do Visões Periféricas?

- Qual a importância do Fepa?
- Na sua perspectiva, qual a importância do grupo e do audiovisual na sua vida e na vida da comunidade?

3. Sobre financiamento e políticas públicas

- Como o grupo consegue angariar recursos para os seus projetos, ações e despesas em geral?
- Qual a relação do grupo com o Estado? Ele é beneficiado por políticas públicas voltadas para o setor da cultura? Na sua opinião, qual a importância dessas políticas públicas?
- Para você, quais seriam as outras alternativas de financiamento desses grupos?
- Você não acha que seria importante manter uma autonomia em relação aos recursos do Estado?
- Ao seu ver, qual a importância política de ações como os pontos de cultura e dos grupos de formação audiovisual?

4. Sobre audiovisual, política e juventude

- Você acha que cultura, política e audiovisual se misturam? Como? Por quê?
- Para você, qual o papel ou a contribuição política do grupo do qual faz parte?
- Para você, qual a importância das políticas públicas voltadas para a juventude?
- No seu entender, qual o papel da juventude? Como os jovens podem contribuir para a mudança social?
- Você acha que o seu grupo, assim como o audiovisual contribui para a mudança social? Para melhorar a nossa sociedade? Como? Por quê?

Anexo 2: Texto de divulgação da primeira edição do Festival Visões Periféricas, realizado em 2007

Reunir num único espaço a produção nacional de vídeos vinculados a escolas e oficinas populares que utilizam o audiovisual como meio de expressão cultural é o

principal objetivo do Festival Audiovisual Visões Periféricas. As inscrições são gratuitas e podem ser feitas até dia 30 de março de 2007, com preenchimento da ficha via site do Observatório de Favelas e envio, via correio, do material a ser exibido.

O Festival Visões Periféricas, patrocinado pela Petrobrás, terá sua abertura no seis de junho de 2007, e as principais mostras acontecerão no espaço cultural da Caixa Econômica Federal no centro do Rio de Janeiro.

Periferia Plural

O Observatório de Favelas, proponente da iniciativa, considera de extrema relevância a realização desse Festival, pois entende que ele irá contribuir para a representação da periferia sob diversos ângulos, abrindo um espaço de discussão e afirmação da alteridade. O Visões Periféricas reconhece periferias não apenas como os espaços que margeiam os grandes centros urbanos, mas também aqueles que, mesmo distantes desses centros, estão excluídos do processo de representação audiovisual de sua realidade, como oficinas e escolas de meios rurais, como aldeias indígenas e quilombolas.

Mesmo que esses espaços hoje tenham uma ascensão de produção audiovisual, com diversas iniciativas em todo o Brasil, essa produção ainda é raramente exibida publicamente, dentro e fora de suas comunidades. Sem esse espaço de exibição, essas experiências populares, que dão vida a novos olhares sobre as diversas periferias da sociedade brasileira, têm o seu poder de transformação limitado. E o papel do Festival Visões Periféricas é simplesmente difundir essas iniciativas.

Mostras

A Mostra Retrospectiva irá resgatar a produção nacional que deu origem e alimentou o movimento popular de audiovisual da década de 80 até os dias de hoje. Já a Mostra Competitiva reunirá a produção nacional produzida por oficinas e projetos populares de audiovisual inscritos no Festival e serão premiados o Melhor Filme (pelo júri popular) e Prêmios de Crítica Social, Retrato da Periferia e Coisas Nossas. Além

disso, serão realizadas intervenções audiovisuais e exposições em diversos locais da cidade.

Patrocínio: Petrobras, lei de incentivo à Cultura, Governo Federal

Anexo 3: Carta da Maré, elaborada no primeiro Visões Periféricas em 2007

Nos últimos cinco anos, em todas as regiões do Brasil houve uma ampliação de experiências de formação audiovisual ligadas aos espaços populares. Esse crescimento evidenciou a necessidade de encontro e diálogo para identificar estratégias de fortalecimento dessas iniciativas, possibilitar a troca de experiências e dar visibilidade a essa diversidade de olhares.

A periferia se representa pela multiplicidade de olhares diferenciados sobre sua história, memórias e tradições, sobre a vida e a experiência das pessoas, sobre aspectos poéticos e sutis que lá encontram sobre o outro lado dos fatos e da notícia e sobre a crítica à maneira como a mídia convencional mostra as coisas. Entendendo periferia como representações próprias, que podem se colocar como um contraponto à visão imposta pela mídia convencional - que revela esses lugares como violentos e separados do resto da sociedade - caso conquistem espaços de exibição públicos, ampliando seu alcance.

Não existe, de forma alguma, uma representação da periferia a partir dos que lá estão produzindo, mas muitas e diferenciadas representações, todas válidas e necessárias para o grupo que se expressa. O principal na diversidade das produções audiovisuais brasileiras, tal como em qualquer produção artística, é o que leva a pensar, tanto quem cria, como quem assiste.

A Carta da Maré sai do Primeiro Fórum de Experiências Populares em Audiovisual que aconteceu no dia 09 de junho de 2007, no Rio de Janeiro, dentro da programação do Festival Audiovisual Visões Periféricas. O encontro reuniu 42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual. O Fórum evidenciou a necessidade de um reconhecimento público dessas produções periféricas, bem como adequações das políticas públicas para essas expressões populares. Assim, escrevemos essa Carta Aberta ao 301

Ministério da Cultura com nossas propostas sobre os temas formação, produção e difusão do audiovisual pelo Brasil.

PROPOSTAS

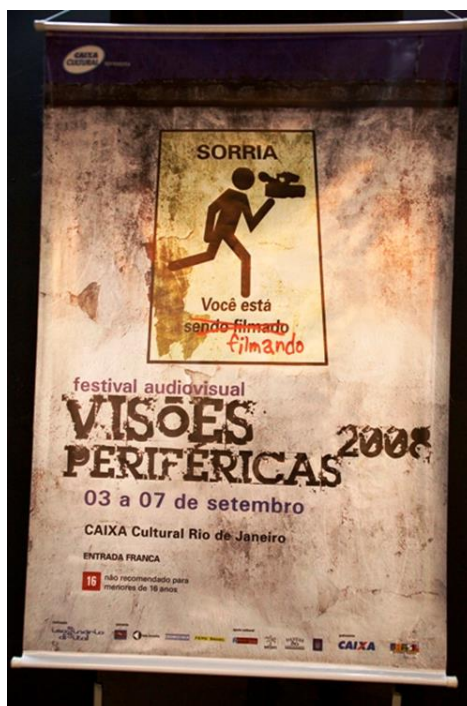
1. Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções, para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de tv e noticiários;
2. Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ong`s, oscips, coletivos, etc...) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do Brasil (regionalização da produção). Esses editais devem promover a diversidade sócio-cultural de cada região. Para isso, propomos um diálogo com as instituições que desenvolvem trabalho nessa área, de modo a que se considere a importância dos processos educativos, as especificidades dos grupos/sujeitos, a continuidade e sustentabilidade das ações, os critérios de avaliação, a distribuição dos produtos, etc;
3. Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional;
4. Reivindicar contrapartidas das TV`s públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual;
5. Incentivar a formação de platéias para o que é produzido pelos núcleos populares de formação audiovisual através dos cineclubes, escolas e espaços de exibição alternativos, festivais e mostras;
6. Apoiar o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), no sentido de torná-lo uma atividade itinerante, representado em diferentes eventos de audiovisual do país. Uma das propostas colocadas para apoio imediato é criação de um site do FEPA.
7. Criar um espaço de discussão para se pensar uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, utilização do audiovisual como instrumento pedagógico etc;

8. Fomento à integração das universidades públicas, as instituições de comunicação comunitária e o poder público, de modo a estimular pesquisas e o desenvolvimento de ações, especialmente no campo da formação de comunicadores e educadores.
9. Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia.
10. Desenvolver uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, etc

Rio de Janeiro, 10 de Junho de 2007

Assinam esta carta as seguintes instituições e coletivos:

Observatório de Favelas/RJ, Cinema Nosso /RJ, TV Morrinho /RJ, Ascine / RJ, ABD&C / RJ, Cinemaneiro /RJ, Bem TV/RJ, Rede Jovem de Cidadania (Associação Imagem Comunitária) /MG, Juventude de Atitude (Associação de Imagem Comunitária) /MG, Favela é isso aí / MG, Kinoarte -Londrina /PR, Associação Quilombola de Conceição das Crioulas-PR, Movimento Cultural Arte e Manhã - Caravelas /BA, Auçuba – Comunicação e Educação- Recife /PE, Vídeo nas Aldeias-Rio Branco/AC, Festival Um Amazonas /AM, Amacine Futuros Cineastas / AM, Ação Jovem Indígena /MS, Anthares Multimeios /SP, Associação Kinoforum /SP, Cinema de Guerrilha / SP, Instituto Criar de TV e Cinema /SP, Ong Ação social Pankararú /SP, Aldeia-Fortaleza /CE, Associação Cultural Faísca -Riacho Fundo/ DH, Centro de Referência Undergrond-DH, Rede terceiro Setor /Rj, UFRJ /RJ.



Anexo 4: Organização do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (2008)

O movimento de audiovisual nas periferias é altamente plural e atravessado por características as mais variadas possíveis, dependendo da faixa etária, região, metodologia e mesmo do que se entende por periferia no Brasil. Desde junho de 2007 ele vem se aglutinando em torno do **Fórum de Experiências Populares em Audiovisual** ou simplesmente **FEPA**. Por ser um Fórum ainda em vias de construção, seria muito precipitado definir objetivamente o que ele é, mas isso, ao contrário de ser um problema, é sua principal virtude. O FEPA está sendo construindo de baixo para cima, tentando mobilizar experiências de audiovisual nas periferias de todo o Brasil para discutir o que vem a ser esse movimento, como ele pode contribuir de forma articulada para a construção de políticas públicas no setor audiovisual.

Não é um esforço simples devido à heterogeneidade das experiências, mas é um esforço necessário para que esse movimento tenha impacto global nas estruturas de comunicação do país. Mesmo com tão pouco tempo o FEPA já conseguiu produzir uma carta de recomendações e reivindicações que chegou até a secretaria do audiovisual do Ministério da Cultura. O resultado foi um convite da secretaria para que o Fórum ocupasse uma cadeira no Conselho Consultivo da SAV e o lançamento de um edital de produção para alunos e ex-alunos de projetos sociais com foco na formação em audiovisual. Em agosto de 2007, em encontro realizado na Mostra Kinoikos, chegou-se a um consenso preliminar do que é o Fórum e sua missão:

Quem é parte integrante do FEPA?

Organizações Não Governamentais, Pontos de Cultura, Coletivos Populares que desenvolvem atividades na área de formação, produção e exibição audiovisual.

Sua missão: refletir sobre a atividade dessas experiências e contribuir para a criação de políticas públicas e privadas com o objetivo de ampliar o seu potencial transformador e democratizante. Seus três braços: 1 – fomento à produção e exibição da produção popular; 2 – profissionalização e geração de renda para jovens formados em oficinas e cursos populares de audiovisual; 3 – educação audiovisual.

Neste ano, o Encontro 2008 do FEPA reúne coordenadores, alunos e ex-alunos de 11 estados para prosseguir avançando em sua organização e na criação de políticas públicas para o audiovisual. Ele também vai contar com a participação de representantes da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas e o Conselho Nacional de Cineclubes.

Temas do Fórum 2008

1) ORGANIZAÇÃO DO FÓRUM – elaboração de uma carta de princípios que irá reger o Fórum e sua forma de organização (O que é o FEPA? Quem faz parte do FEPA? Como ele irá funcionar daqui pra frente?)

2) POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS EPAS – Discussão de editais (principalmente aquele voltado para projetos sociais, lançado pelo MinC), Plano Nacional de Educação Audiovisual, inserção na TV pública

3) PESQUISA E ANÁLISE DE METODOLOGIAS DE APRENDIZAGEM EM AUDIOVISUAL – elaboração de seminários, pesquisas e publicações na área.

4) COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL – elaboração de um portal para a publicação e disponibilização de informativos e espaços virtuais de discussão

5) AUTOSUSTENTABILIDADE DAS EPA`S – como cada EPA pode gerar processos de auto sustentabilidade.

6) PARCERIAS INSTITUCIONAIS – promoção do diálogo com outras entidades do audiovisual ou áreas de atuação (no nível municipal, estadual e federal) que possam dialogar com o trabalho das EPA`s contribuindo para o seu desenvolvimento.

Programação

Dia 04/09 (Quinta-Feira)

13 às 15h: Apresentação / Dinâmica do Fórum

Dia 05/09 (Sexta-Feira)

10 às 11h - Pesquisa e Análise de Metodologias de Aprendizagem em Audiovisual

11 às 12h - Comunicação Institucional

13 às 15h - Projetos para a auto-sustentabilidade das EPA`s

15 às 17h - Parcerias institucionais

Dia 06/09 (Sábado)

10 às 12h: Políticas Públicas para as EPA`S

13 às 15:30h : Organização do FEPA

Dia 07/09 (Domingo)

10 às 12h: Organização do FEPA

13 às 17h: Organização do FEPA

Anexo 5: Relato do I Encontro do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual / FEPA/ 2008

Entre os dias 04 e 07 de Setembro foi realizado na Caixa Cultural do Rio de Janeiro o Encontro 2008 do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, que reúne desde Junho de 2007 Organizações Não Governamentais, Pontos de Cultura e Coletivos que desenvolvem atividades regulares na área de formação audiovisual em

espaços populares. Nessa ocasião foram discutidos temas pertinentes ao desenvolvimento e estruturação do Fórum com o objetivo de seguir contribuindo de forma organizada e democrática com as políticas públicas na área do audiovisual, em especial aquelas desenvolvidas pela Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura, onde o FEPA possui assento em seu Conselho Consultivo desde Setembro de 2007. O Encontro, que aconteceu ao longo de 04 dias, ocorreu em forma de plenária permanente e contou com a participação de instituições e coletivos de 11 Estados da Federação. Os temas discutidos foram:

- 1 - Organização do Fórum
- 2 - Políticas Públicas para as EPAS (Experiências Populares em Audiovisual)
- 3 - Pesquisa e Análise de Metodologias de Aprendizagem em Audiovisual
- 4 - Comunicação Institucional
- 5 - Sustentabilidade das EPAS
- 6 - Parcerias Institucionais

Segue um relato resumido das discussões e suas principais resoluções:

Em votação foi deliberado que a interlocução entre o FEPA e a Secretaria do Audiovisual feita através da ocupação titular de um assento em seu Conselho Consultivo será exercida por um membro eleito a cada 02 anos sem direito a reeleição, passando esse tempo a vigorar a partir do Encontro 2008. Os interlocutores dos Grupos de Trabalho autônomos na ocasião ficarão pelo período de 01 ano. Toda a Reunião do Conselho da SAV será comunicada com antecedência ao FEPA e o seu titular no Conselho fará um relato após. Também se tirou um indicativo para que o Encontro 2009 aconteça em outros estados, além do Rio de Janeiro e São Paulo.

Políticas Públicas para as EPAS

O Encontro 2008 do Fórum tirou as seguintes resoluções:

No tocante a atual Edital para Egressos de Projetos Sociais o Fórum exige:

- Simplificação do processo de seleção do edital. A versão atual é vista como extremamente burocrática e fora de sintonia com o universo de candidatos que atende, egressos de projetos de formação em audiovisual e sem experiência com os tradicionais editais.
- Reconhecimento dos Coletivos Populares como espaços de formação informais, desde que seja comprovado por material gráfico ou audiovisual.
- Ampliação do objeto do edital para as áreas de formação, exibição e distribuição.
- Exibição dos filmes vencedores na TV Brasil

O Fórum também entende a necessidade de se fomentar uma discussão sobre educação audiovisual no país através da realização de Seminário sobre Cinema e Educação proposto em parceria FEPA, CNC e ABD à Secretaria do Audiovisual. Esse Seminário deve envolver todos os segmentos da sociedade civil interessados no tema e apontar para a criação de um Plano Nacional de Educação Audiovisual.

Em Relação à TV Pública o FEPA entende que deve haver uma aproximação efetiva entre as Experiências Populares em Audiovisual e a TV Brasil no que diz respeito à uma produção colaborativa para a sua grade.

Pesquisa para Análise de Metodologias de Aprendizagem em Audiovisual

O Fórum reconhece a importância da diversidade de Experiências Populares de formação em Audiovisual e a necessidade de compartilhamento, troca e difusão dessas Experiências entre si e para o público em geral interessado no tema Educação Audiovisual. Entende que as metodologias desenvolvidas pela EPAS é uma de suas maiores riquezas e que, portanto, merece especial atenção do poder público no tocante a sua sistematização e divulgação. Por isso foi deliberado que as EPAS irão disponibilizar um texto síntese de suas metodologias no site do FEPA (em construção) e que esta divulgação é um primeiro passo para uma sistematização de maior fôlego que possa resultar em uma publicação impressa e ser disponibilizada gratuitamente para o público interessado, em especial as próprias EPAS e a Rede de Ensino Público.

Comunicação Institucional

O FEPA entende a necessidade de divulgar seu trabalho e por isso já está em construção um site para abrigar informações pertinentes ao Fórum e às EPAS, divulgar suas ações e organizar suas discussões internas.

Sustentabilidade das EPAS

O Fórum entende a importância das EPAS, principalmente aquelas que estão em vias de institucionalização ou o fizeram recentemente, se qualificarem para a participação nas leis de incentivo municipais, estaduais e federais. Com o objetivo de instruir e esclarecer sobre essas referidas leis, chamou o especialista Antônio Leal para um explanação sobre as referidas leis, gerando inclusive uma interessante discussão sobre outras possibilidades de sustentabilidade, como a criação de cooperativas de produção formadas por alunos e ex-alunos das EPAS.

Parcerias Institucionais

É fundamental a integração do FEPA com outras entidades do Audiovisual, entender suas demandas e reivindicações e apoiarem-se mutuamente no exercício de uma cidadania audiovisual plena e na democratização do audiovisual em todo o território brasileiro. Por isso o FEPA contou com a participação do Presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, Antônio Claudino de Jesus, e da Diretora da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metrageiros, Saskia Sá, para uma troca de informações e estreitamento dos laços e afinidades que ligam essas entidades ao Fórum. O FEPA entende a importância dessa aproximação no sentido de ampliar o conhecimento das EPAS sobre questões fundamentais para a democratização do

audiovisual no Brasil, oferecendo uma ampla perspectiva de atuação política e profissional para os jovens formados pela Experiências Populares em Audiovisual.

O FEPA apóia junto ao CNC e ABDN:

Ampla e imediata revisão da legislação de direito autoral que, por sua imprecisão e falta de atualidade contribui para a restrição da circulação dos bens culturais e permite que, através de manobras legais e abusos de poder econômico, se limite de forma escandalosa o acesso da quase totalidade da população brasileira ao conhecimento, à informação e à cultura; Reconhecimento do direito de organização do público e da responsabilidade do Estado, em todos os níveis, de proteger e estimular essa organização através de dotações orçamentárias para a sustentação das entidades representativas do público - em particular os cineclubes e suas entidades representativas locais, regionais, nacionais e internacionais. O FEPA também destaca a presença dos coordenadores do Circuito Brasil, Frederico Cardoso e Rodrigo Bouillet, que nessa ocasião explanaram sobre o Programa de disseminação de pontos de exibição em todo território brasileiro e o comparecimento do Secretário do Audiovisual Silvio Darin no encerramento do Encontro 2008.

Rio de Janeiro, 07 de Setembro de 2008

Marcio Blanco - Relações Institucionais do FEPA

Anexo 6: Texto de divulgação do Seminário Deseducando o olhar, ocorrido na edição de 2009

Deseducando o olhar

Seminário Nacional de Educação Popular em Audiovisual

23 a 25.07

O audiovisual é uma linguagem com mais de 100 anos de existência e influência sobre o imaginário do ser humano em todo o mundo. Molda hábitos, cria gostos, dissemina informação e opinião. Pouco se discute sobre a apropriação dessa linguagem em contextos de educação e o seu impacto sobre a formação do ser humano. Atualmente, o Brasil possui experiências em diversas regiões do país que procuram fazer uma interface entre essas duas áreas do conhecimento, o audiovisual e a educação. São experiências no âmbito do ensino informal ou popular que estão criando suas próprias metodologias. Ao contabilizarmos essas experiências e seu alcance no cenário nacional torna-se imprescindível nos voltarmos a elas e refletirmos sobre suas práticas e importância no movimento de renovação da linguagem, democratização dos meios de produção e difusão e transformação da sociedade.

O Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA-Brasil,) em parceria com a Associação Imaginário Digital, abre um espaço entre os dias 23 e 25 de julho para essa reflexão. Estão convidados palestrantes de diversas partes do país e experiências na área para falarem sobre suas práticas. A programação está dividida em cinco eixos temáticos. Confira:

► 23.07 (quinta)

10 às 12:30h

Mesa 01 – Audiovisual na educação, uma ferramenta multidisciplinar ou uma linguagem com campo específico?

14 às 16:30h

Mesa 02 – Audiovisual, memória e identidade cultural

► **24.07 (sexta)**

10 às 12:30h

Mesa 03 – Interferências na imagem de massa, o antídoto cineclubista

14 às 16:30h

Mesa 04 – Deseducando o olhar, uma apropriação livre do audiovisual pelos coletivos

► **25.07 (sábado)**

10 às 12:30h

Mesa 05 – Papel das novas mídias na Educação

As mesas de debates vão acontecer na sala 1 de cinema da CAIXA Cultural RJ (Almirante Barroso, 25 – Centro).

As vagas estão limitadas a 100 e será dado um certificado para participantes que frequentarem 75% das mesas.

Realização:

Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA – Brasil)

www.fepabrasil.org.br

Imaginário Digital

www.imaginariodigital.org.br

Apoio institucional:

Cidadela - Arte, Cultura e Cidadania

CAIXA Cultural

Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural

Anexo 7: Convocatória da Secretaria do Audiovisual para a composição do Conselho Executivo. Documento disponibilizado na antiga página do FEPA Brasil



Brasília, 9 de outubro de 2010

Prezados dirigentes de entidades do setor cinematográfico e audiovisual;

A Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura vem convidá-los a indicar dois nomes cada, para recomposição de seu Comitê Consultivo.

O Comitê é o principal instrumento de que a SAV dispõe para discutir suas políticas com o setor, bem como os modos de implementação e os efeitos dos programas e linhas de ação sobre as atividades que nos cabe fomentar.

Em nossa gestão, instituímos e temos mantido rigorosamente a periodicidade semestral das reuniões. Além disso, dilatamos para dois dias a duração dos trabalhos, para que todos os segmentos representados disponham do tempo necessário para formular suas sugestões, crítica e comentários. Nossas expectativas se confirmaram plenamente - nas reuniões realizadas em 2008 e 2009, desfrutamos de um sereno e produtivo ambiente de trabalho, que nos ajudou a balizar e calibrar as atividades da Secretaria.

A primeira reunião com a atual composição do Comitê se deu em 26 de outubro de 2007, no mesmo dia em que fui anunciado para o setor e para a imprensa como sucessor de Orlando Senna à frente da SAV. Completam-se dois anos e, após quatro reuniões, é tempo de proceder a renovação dos conselheiros, de modo a assegurar a mais ampla representatividade daqueles que são indicados por entidades que, nos últimos meses, passaram por processos eleitorais e mudaram suas diretorias.

Até o dia 10 de novembro de 2009 estaremos recebendo, por meio do endereço eletrônico ana.santana@cultura.gov.br, a indicação de dois nomes de cada entidade consultada, para renovar as representações dos seguintes segmentos que compõem o Comitê:

- Cineclubes
- Animação
- Diretores de filmes de longa metragem
- Diretores de filmes de curta metragem
- Pesquisadores e Críticos
- Produtores independentes para televisão
- Jogos eletrônicos e conteúdos digitais
- Roteiristas
- Emissoras públicas de televisão
- Ensino de cinema
- Experiências populares em audiovisual
- Festivais
- Técnicos
- Produtores de cinema

Encorajamos vivamente as entidades regionais, ou mesmo as nacionais, a promoverem consultas às diretorias das demais entidades representativas do mesmo segmento, de modo a que, sempre que possível, nos sejam encaminhados nomes consensuais. Esse procedimento também visa o estabelecimento de canais de consulta entre as entidades, de modo a garantir que a participação em reuniões seja antecedida de consultas e seguida de relatórios, tornando o Comitê Consultivo um fórum cada vez mais irrigador de discussões sobre as políticas públicas setoriais.

A equipe da SAV examinará os nomes recebidos e promoverá, por meio de portaria, a nomeação dos novos membros, pelo período de dois anos, admitida uma recondução. Procuraremos respeitar as indicações das entidades e arbitraremos casos de duplicidade de representação de uma mesma categoria, em razão de atuações regionalizadas ou de particularidades estatutárias. Nosso objetivo será a composição de um colegiado

legitimamente representativo do conjunto de segmentos com os quais a SAV se relaciona, considerando ainda a necessidade de contemplar algum equilíbrio regional.

O prazo estipulado não sofrerá dilatação e não serão considerados nomes enviados após 10 de novembro, de modo a que possamos proceder aos trâmites necessários e convocar a próxima reunião do Comitê, com nova composição, para os dias 3 e 4 de dezembro próximo.

Saudações,

Silvio Da-Rin

Secretário do Audiovisual

Anexo 8: Diretrizes gerais do Festival Visões periféricas, edição de 2010.

A proposta do festival de 2010 segundo a ONG Imaginário Digital:

- Compôr um painel multicultural sobre a realidade e a produção cultural das múltiplas periferias do Brasil (favelas das grandes metrópoles, comunidades quilombolas e ciganas, sertões, aldeias indígenas etc.);
- Divulgar os filmes produzidos em projetos, coletivos informais, pontos de cultura, oficinas e escolas populares que utilizam o audiovisual como meio de expressão e desenvolvimento social;
- Desenvolver uma reflexão profunda sobre essas obras, promovendo o intercâmbio entre as diferentes instituições e grupos realizadores existentes no Brasil e em países ibero-americanos;
- Usar e divulgar a tecnologia e as novas mídias a serviço da democratização dos meios de produção e difusão do audiovisual;
- Promover a liberdade de expressão, fruição estética e intercâmbio de conhecimentos;
- Divulgar as produções surgidas no contexto da cultura digital, assim como refletir

sobre o seu impacto na cultura, na renovação da linguagem audiovisual e na sociedade do conhecimento.

- Promover a mistura de olhares e refletir sobre o próprio conceito de periferia a partir das inovações tecnológicas em curso;

A programação será composta pelos filmes mais representativos produzidos de 2008 a 2010, além de filmes convidados de qualquer época. O festival será realizado entre 18 e 24 de outubro no Oi Futuro em Ipanema na cidade do Rio de Janeiro.

Anexo 9: Criação da rede de experiências ibero-americanas em educação audiovisual (Edição de 2010)

A criação da *Rede de Experiências Ibero-americanas em Educação Audiovisual – festivais, mostras, escolas, oficinas e produções independentes* foi anunciada durante o encerramento da 4ª edição do [Festival Visões Periféricas](#) no último dia 24 de outubro no Oi Futuro em Ipanema, no Rio de Janeiro (RJ). A rede nasceu com o intuito de divulgar e promover a circulação dos filmes que participam de festivais e mostras da região ibero-americana, bem como criar um espaço de diálogo entre as iniciativas de educação em audiovisual existentes nesses países. Marcio Blanco e Karine Mueller do Festival Visões Periféricas (Brasil), Ramiro Garcia do Festival Nacional de Cine y Video Comunitario [Cineenmovimiento](#) (Argentina) e Daniel Bejarano do [Festival Ojo AL Sancocho](#) (Colômbia) firmaram o acordo que inicialmente irá promover a circulação dos filmes vencedores da última edição dos três festivais. Leia a carta de compromisso na íntegra:

Miradas en Movimiento / Visões em Movimento

Rede de Experiências Ibero-americanas em Educação Audiovisual – festivais, escolas, oficinas e produções independentes

Nos distintos países da região ibero-americana, múltiplas experiências no âmbito da educação audiovisual buscam promover novos olhares sobre a sociedade e seus diversos aspectos. Essas experiências estão comprometidas com a construção de uma identidade ibero-americana que incentive a pluriculturalidade e os valores de liberdade, solidariedade, paz e justiça.

A partir da produção e difusão audiovisual essas experiências fomentam e facilitam o intercâmbio de conhecimentos, saberes, práticas e pessoas com o objetivo de criar espaços de reflexão sobre a identidade e as questões sociais e culturais de seus países. Essas experiências estão distribuídas em todos os países da região ibero-americana e desempenham um papel muito importante em seus locais de origem. Neste momento identificamos uma necessidade de criar diálogos entre os países e suas experiências em educação audiovisual. Por isso estamos reunidos hoje para dar início a conformação de uma rede que dê visibilidade, reconhecimento e promova a integração entre essas experiências em nível ibero-americano.

Reuniram-se no dia 24 de outubro de 2010, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), durante a 4ª edição do Festival Visões Periféricas representantes de três países: Argentina, Brasil e Colômbia para firmar um convênio de colaboração mútua que realize esses objetivos.

Como primeira ação, os representantes aqui presentes se comprometem a produzir uma edição em DVD de filmes selecionados em cada um de seus projetos para que circulem em festivais e mostras da região ibero-americana no ano de 2011. Também se comprometem com a construção de um portal na internet que abrigue informações dos integrantes da rede que chamaram de Miradas em Movimiento / Visões em Movimento - Rede de Experiências Ibero-americanas em Educação Audiovisual – festivais, escolas, oficinas e produções independentes.

Assinam este compromisso,

Marcio Blanco e Karine Muller

Festival Visões Periféricas

Associação Imaginário Digital

Ramiro Garcia

Associação Civil Cineenmovimiento

Festival de Video Comunitario Juvenil

Daniel Bejarano

Festival de Cine y Video Ojo al Sancocho

Sueño Films Colombia

Objetivos e compromissos:

- 1 – Criar um portal bilingüe na internet para permitir a circulação de informação e filmes entre festivais e mostras que trabalhem com jovens realizadores de projetos de educação audiovisual.
- 2 – Realizar mostras simultâneas nos países que assinam o acordo.
- 3 – Cada festival ou mostra se compromete a legendar os filmes vencedores para fazerem parte de uma compilação que será produzida no final de cada ano para circular nesses festivais e mostras no ano seguinte.
- 4 – Abrigar filmes e material pedagógico que possam ser compartilhados na internet para utilização de professores e educadores de diversas áreas do conhecimento.
- 5 – Criar perfis no Facebook, Twitter e outras redes sociais para divulgação.
- 6 – Criar, manter e atualizar o blog da Rede.
- 7 – Responsabilizar-se por enviar e circular material nos países que assinam o acordo. O Festival Visões Periféricas está responsável por compilar os filmes em uma master que será enviada para os outros países.

Anexo 10: Material de divulgação do Festival

Oficina de VJ no festival de 2009.



Seminário Deseducando o olhar, edição de 2009.



Público no Festival de 2009. Centro Caixa cultural – RJ.



Um dos cartazes de divulgação do Festival