UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

WILQ VICENTE DOS SANTOS

**IMAGENS DO POVO NO VÍDEO: ESTADO, LUTAS SOCIAIS E PRODUÇÃO
CULTURAL DAS DÉCADAS DE 1980 E 2000**

São Paulo
2015

WILQ VICENTE DOS SANTOS

**IMAGENS DO POVO NO VÍDEO: ESTADO, LUTAS SOCIAIS E PRODUÇÃO
CULTURAL DAS DÉCADAS DE 1980 E 2000**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Cultura, Política e Identidades

Orientador:

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Santos, Wilq Vicente dos

Imagens do povo no vídeo : estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000 / Wilq Vicente dos Santos ; orientador, Jefferson Agostini Mello. – São Paulo, 2015
140 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão original

1. Vídeo popular. 2. Cultura - Produção. 3. Movimentos sociais. I. Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 791.4502

Nome: Wilq Vicente dos Santos

Título: **Imagens do povo no vídeo: Estado, Lutas Sociais e Produção Cultural das décadas de 1980 e 2000**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Cultura, Política e Identidades

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

*Aos meus pais e irmãos.
Minha companheira Ananda
e ao meu filho João.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é resultado de um conjunto de atividades e reflexões sobre vídeo e cultura popular, que de alguma forma preencheram meus últimos dez anos. Neste sentido estive próximo de várias pessoas que foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, não citarei nomes. A todos, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço a agência CAPES de fomento pelo apoio financeiro à pesquisa. Agradeço a José Carlos Durand, pela orientação inicial, Cicilia Peruzzo, pela valiosa contribuição durante o exame de qualificação, ao Rogério Monteiro pelo apoio fundamental na reta final da pesquisa. Agradeço igualmente a Esther Hamburger e Pablo Ortellado pela participação no exame de qualificação.

Meu agradecimento a Julio Wainer e Luiz Fernando Santoro pela disposição em responder questionamentos e a Evandro Santos, parceiro de muitas conversas. A todos, minha gratidão.

Agradeço muito a acolhida e a interlocução atenta e crítica de meu orientador Jefferson Agostini Mello, com quem pude trocar minhas inquietações e dúvidas nesta etapa final da dissertação.

Agradeço aos meus pais, Fernando e Marineide pela força de sempre, mesmo estando geograficamente distantes e aos meus irmãos, Filipe, Fabiano e Welei, meu muito obrigado. Amo vocês.

Por fim, minha imensa gratidão à companheira de vida e co-orientadora, Ananda Stucker, pela paciência, dedicação, pelo filho lindo, pela ajuda na escrita e nas reflexões sobre o tema e a vida. Com muito carinho e amor.

“...O vídeo apresenta uma perspectiva bastante rica, que reforça o compromisso daqueles que se preocupam com a realidade social latino-americana e brasileira. E isso fazendo uso de um meio de comunicação que não é revolucionário, como muitos acreditam, mas que pode ser um componente privilegiado das lutas populares em todo o continente, colaborando para que as classes populares possam expressar a sua própria visão de mundo, informar-se, registrar a sua história...”
(SANTORO, 1989, p. 113)

RESUMO

VICENTE, WILQ. **Imagens do povo no vídeo: Estado, Lutas Sociais e Produção Cultural das décadas de 1980 e 2000.** 2015. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Trata-se do novo cenário da produção e difusão de vídeo popular, tendo em vista o contexto das transformações na cultura brasileira, com foco nas ações e realizações da Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP dos anos 1980 e do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo dos anos 2000, levando em consideração rupturas e continuidades nas formas organizativas dessa produção. Para tanto, olhamos para o passado recente da cultura brasileira para entender as influências e o lugar atual da produção cultural na realização de vídeo popular. Dois eixos básicos são apresentados para explorar a relação entre contexto social, produção cultural e vídeo popular. Na primeira vertente, analisa-se os mecanismos de produção dos realizadores ligados à ABVP, próxima aos movimentos sociais e populares da época, traçando como se comporta esse grupo de produtores, a partir da análise do vídeo *Há lugar*, de 1987. A segunda vertente, mais atual, insere os vídeos no contexto mais amplo da produção cultural, delineando as determinantes sociais e culturais de seu mecanismo de produção. Percebe-se hoje que o audiovisual não está restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, mas que se desenha também como instrumento no interior de ações culturais e sociais. Neste contexto vamos analisar o vídeo *Qual Centro?*, de 2010. Pretende-se investigar, através do apontamento histórico das mudanças institucionais e legais ocorridas no âmbito federal, estadual e municipal no que tange à política cultural para o audiovisual e para a “diversidade”, alguns pontos da relação entre a produção cultural, as mudanças na concepção de cultura e de Estado, as mudanças na situação político-econômica e a produção de vídeo popular do passado e do presente.

Palavras-chave: 1. Vídeo Popular; 2. ABVP; 3. Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo; 4. Lutas Sociais; 5. Produção Cultural.

ABSTRACT

VICENTE, WILQ. **Pictures of the people in the video: State, Social Struggles and Cultural Production of the 1980s and 2000s.** 2015. 140 p. Dissertation (Master of Cultural Studies) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2015.

This research focus on the new stage of popular video production and broadcasting, given the context of changes in Brazilian culture, approaching the actions and achievements of the Brazilian Association of Popular Video - ABVP (1980s) and Popular Video Collective of São Paulo (2000s), taking into account ruptures and continuities in the organizational forms of this production. To this end, we look at the recent past of Brazilian culture to understand the influences and the current place of cultural production in the realization of popular video. Two basic axes are presented to explore the relationship between social, cultural production and popular video. In the first part, we analyze the mechanisms of production of the videomakers linked to ABVP, closed to the social and popular movements of the time, tracing how this group of producers behaves, starting from the analysis of the video *Há Lugar (There is Place)*, 1987. The second part understand videos in the broader context of cultural production, outlining the social and cultural determinants of their production mechanism. We can see today that the audiovisual is not restricted to that market and the cultural industry of cinema, but also as a tool inside of cultural and social activities. In this context we analyze the video *Qual Centro? (Which Center?)*, 2010. We intend to investigate, through the institutional and legal changes in federal, state and municipal levels, with regard to cultural policy to the audiovisual and "diversity", some points of the relationship between cultural production, changes in the conception of culture and state, changes in the political and economic situation, and popular video production, past and present.

Keywords: 1. Popular Video; 2. ABVP; 3. Popular Video Collective of São Paulo; 4. Social Struggles; 5. Cultural Production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - CULTURA E CULTURA POPULAR	24
1.1. Conceito geral do termo cultura.....	24
1.2. O discurso sobre cultura popular.....	34
CAPÍTULO 2 - ESTADO E PRODUÇÃO CULTURAL	41
2.1. Políticas públicas, cultura e democracia.....	41
2.2. Política cultural e o Estado centralizador no regime militar.....	43
2.3. Redemocratização e o Estado mínimo na política cultural.....	48
2.4. A administração pública gerencial e a consolidação das leis de incentivo fiscal à cultura.....	53
2.5. A ampliação do conceito de cultura nas políticas públicas.....	58
CAPÍTULO 3 - MECANISMOS DE PRODUÇÃO DE 1980 E 1990 E HÁ LUGAR, 1987	66
3.1. Mecanismos de produção nos anos 1980 e 1990.....	66
3.2. Análise do vídeo <i>Há lugar</i> , 1987, de Julio Wainer e Juraci de Souza.....	75
CAPÍTULO 4 - MECANISMOS DE PRODUÇÃO DE 2000 E QUAL CENTRO?, 2010	93
4.1. Mecanismos de produção a partir dos anos 2000.....	93
4.2. Análise do vídeo <i>Qual Centro?</i> , 2010, do Coletivo Nossa Tela.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema desta pesquisa – “vídeo popular”, bem como pelas políticas públicas de cultura, surgiu de experiência anterior, pela qual passei em São Paulo a partir de meados da década de 2000. Em 2005, participei ativamente do recém fundado *Fórum de Cinema Comunitário Jovem*. O fórum era uma instância de troca entre o poder público municipal, por meio da Coordenadoria da Juventude da Secretaria Municipal de Participação e Parceria da Prefeitura de São Paulo, e a sociedade civil, através de organizações não-governamentais, universidades e jovens participantes de núcleos de produção, formação e exibição de audiovisual espalhados pela cidade. Os diversos encontros deste fórum resultaram em importantes iniciativas, das quais uma das mais significativas foi a *I Mostra Cinema de Quebrada* (entre outubro e novembro 2005, no Centro Cultural São Paulo - CCSP), a formação do *Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo*¹ em 2008 (existindo até meados dos anos 2011), além da realização de encontros como a *Semana do Vídeo Popular*, que fomentou a visibilidade de diversas produções e iniciativas, fortaleceu o diálogo entre coletivos, além de ter acentuado o debate sobre a questão política e cultural dos processos de criação de audiovisual popular.

Como participante deste processo, tive o privilégio de acompanhar tentativas e erros. Nossas próprias limitações e ingenuidades foram sendo superadas graças ao exercício de experimentar. Impossível, neste momento, não olhar para trás: reuniões, debates, coisas ditas, escritas e o surgimento e a realização de um conjunto de iniciativas.

Hoje presenciamos um fenômeno, talvez inédito, que vem nos últimos anos redefinindo o lugar do fazer cultural na cartografia social brasileira. Para fazer inteligíveis quaisquer fenômenos atuais das principais cidades brasileiras, e quiçá mundiais, hoje se faz necessário um estudo sobre o impacto da produção cultural na vida cotidiana. Como afirmam Patricia Moran e Esther Hamburger, “essa produção cultural, mais que o da política partidária, se apresenta como via privilegiada de um movimento de inclusão com ramificações globais, colocando a cultura em posição estratégica.”² Vale lembrar o esforço realizado nos últimos anos pelo Governo Federal brasileiro para tentar descentralizar e democratizar o acesso às políticas públicas de cultura e reconhecer práticas culturais populares fora do mercado, o que vem contribuindo certamente para redefinir o lugar do fazer cultural.

1. Ver: <http://videopopular.wordpress.com/>

2. MORAN, P.; HAMBURGER, E. “Apresentação”. In: VICENTE, W. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2014, p. 5.

Acompanhando as mudanças verificadas na estrutura social brasileira (a redução da extrema pobreza, a ampliação da classe C, entre outros), parece haver também mudanças estruturais no que tange à produção cultural, que implica na ampliação, no reconhecimento e na maior visibilidade da apropriação dos mecanismos de realização e difusão de formas literárias (saraus), musicais (rap, funk, brega e forró), audiovisuais (cinema comunitário e vídeo popular) entre outros pela população mais pobre do país.

Para Raymond Williams, a cultura desenvolveu-se através dos séculos e passou a referir-se a “conceitos importantes em disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis.”³ Neste sentido, podemos tentar abarca-la de variados ângulos e aplicar o conceito geral de cultura tanto a valores artísticos, culturais, históricos, antropológicos e/ou como mero bem simbólico e econômico. O conceito, chave na estruturação do pensamento contemporâneo, tem se tornado também central na orientação de práticas e ações do Estado. Evidentemente, a discussão em relação ao conceito de cultura é bem abrangente. Cada nação tem sua própria história e práticas culturais peculiares. Por conta disso, a análise do papel do Estado na área cultural deve ser feita em cada país de forma diferenciada. No caso brasileiro, onde a diversidade é um dos traços mais ricos e mais nítidos da cultura, as estratégias de gestão pública necessitam ser pensadas tanto como diretrizes gerais nacionais, quanto em termos de ações em comunidades locais.

A revisão dos papéis e áreas de intervenção do Estado brasileiro foi empreendida a partir do início dos anos de 1990, orientada pelo ideário liberal e também premida pela crise financeira e pelo esgotamento da capacidade pública de realizar os investimentos necessários. “Se na era do ex-presidente Fernando Collor de Mello houve um desmantelamento proposital do financiamento estatal em vigor - fosse por represália em relação ao meio artístico e intelectual que lhe fizera oposição durante a campanha eleitoral”,⁴ fosse pela orientação neoliberal -, no governo do ex-presidente Lula houve uma maior absorção das demandas da classe artística e cultural. Uma das áreas culturais que cresceu muito de importância ao longo dos últimos anos foi a área que contempla a produção audiovisual.⁵

Presenciamos atualmente o momento em que as mudanças na dinâmica cultural nacional e mundial chegam também aos segmentos do cinema e do vídeo. “Cinema de

3. WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 117.

4. RIDENTI, M. “Caleidoscópio da cultura brasileira, 1964-2000”. In: MICELI, S; PONTES, H. (orgs.): **Cultura e Sociedade: Argentina e Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2014.

5. Divulgado pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), o Estudo sobre Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual Brasileiro de 2015 indica que, entre os anos de 2007 e 2013, houve um aumento real de 65,8% no valor adicionado por esse setor à economia brasileira, o que equivale a uma expansão contínua de 8,8% ao ano. <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/VALOR-ADICIONADO-PELO-SETOR-AUDIOVISUAL.pdf>

quebrada”, “vídeo comunitário”, “vídeo periférico”, “vídeo militante” e “vídeo popular” são algumas das maneiras pelas quais produtores e pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas de diferentes modos de atuação neste campo. Diversas concepções e reflexões se apresentam. No entanto, ainda há um caminho a trilhar para que se possa, como postula Antonio Gramsci, “encontrar a identidade real sob a diferenciação e contradição aparente, e encontrar a diversidade substancial sob a identidade aparente.”⁶

Hoje o audiovisual é visto cada vez mais como um setor que não está restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, e também como um instrumento no interior de ações culturais e sociais. Diversas políticas públicas pontuais buscaram contemplar esse setor do audiovisual nos últimos anos, reconhecendo o papel formativo e social que exercem e visando o estímulo à diversidade cultural.

A noção de “diversidade cultural” já vinha fazendo parte da agenda política internacional desde meados da década de 1990, sendo a UNESCO⁷ uma das principais protagonistas na formulação e difusão do conceito, através do relatório “Nossa Diversidade Criadora”, em que aparece como motor para o desenvolvimento humano e sustentável, viabilizando o respeito às diferenças e a tolerância entre os povos e visando “a consolidação de um entendimento mais amplo da cultura, como ponto central para o desenvolvimento humano e, portanto, para o desenvolvimento das nações em um mundo globalizado.”⁸

Neste contexto, são relevantes as políticas culturais desenvolvidas nos últimos anos pelo Estado para esse gênero de produção, o vídeo popular. Essas políticas começaram a incentivar a realização audiovisual alternativa no começo dos anos 2000, operacionalizadas em parceria com a sociedade civil, associações culturais e ONGs. Um exemplo, é o Edital dos Pontos de Cultura,⁹ linha de apoio vinculada ao Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura – MinC, criado em 2004 para fomentar espaços de formação e centros de produção de

6. GRAMSCI, A. **Quaderni del cárcere**. Edizione critica Dell’Istituto Gramsci di Roma a cura de V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1977, p. 2268.

7. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO foi fundada em 16 de novembro de 1945 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

8. BRANT, L. **Mercado Cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004, p. 17.

9. Criado em 2004 os Pontos de Cultura são projetos financiados e apoiados institucionalmente pelo Ministério da Cultura - MinC e implementados por entidades governamentais ou não-governamentais, que visam a realização de ações de impacto sociocultural nas comunidades. Parte-se do reconhecimento de atividades culturais já existentes na sociedade civil para destinar recursos e infra-estrutura técnica para os projetos. O Ponto de Cultura é a ação prioritária e o elemento de articulação entre as demais atividades do Programa Cultura Viva.

vídeo em comunidades de produção cultural diversificadas. Na concepção do programa, a atividade audiovisual “pode se configurar como um fim em si mesma, em projetos diretamente vinculados à produção de curtas-metragens, oficinas de vídeos-de-bolso, atividades de cineclubismo, entre outros; mas também como meio de comunicação através do qual se dá o registro e a difusão de conteúdos culturais imateriais.”¹⁰

Também é importante citar, no âmbito municipal paulistano, o Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais – VAI,¹¹ da Secretaria Municipal de Cultura, criado também em 2004 com viés semelhante ao dos Pontos de Cultura, e também iniciativas da Secretaria do Audiovisual do Governo Federal - SAV, como o Edital de Apoio a Egressos de Projetos Sociais,¹² de 2008. Não por acaso, a vitalidade da produção do vídeo influenciou a ampliação e a criação de outros editais específicos para a área de audiovisual popular, como o Revelando os Brasis,¹³ de 2004, Olhar Brasil,¹⁴ de 2005, e Nós na Tela,¹⁵ de 2009.

Os editais de seleção de projetos tornaram-se ao longo da década de 2000 o principal modelo de financiamento estatal à cultura no Brasil (direto), ao lado das leis de incentivo fiscal (indireto), que se estabeleceram na década anterior (a chamada Lei Rouanet¹⁶ é de 1991 e a Lei Mendonça,¹⁷ do município de São Paulo, é de 1990). Tais ações do Estado acabam por atingir a relação entre duas esferas simbólicas básicas – o polo da indústria cultural e o polo da produção de cultura popular, sendo o “popular” um termo que encampa disputas

10. FÉR, E. M. “O Audiovisual na Rede dos Pontos de Cultura da Grande São Paulo”. Dissertação (Mestrado) - Programa em Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo: 2009, p. 12.

11. O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13540 (de autoria do vereador Nabil Bonduki) e regulamentado pelo decreto 43823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda do Município de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

12. “Edital de Egressos Sociais” da SAV, de 2008, apoiou à produção de obras audiovisuais digitais inéditas, de curta-metragem, dos gêneros ficção, documentário ou experimental, destinado exclusivamente a pessoas físicas integrantes ou egressas de projetos sociais com foco na linguagem audiovisual, desenvolvidos por entidades sem fins lucrativos. Foram selecionados 20 projetos para receber o apoio individual de até R\$ 30 mil. Essa linha de financiamento durou apenas dois anos.

13. “Revelando os Brasis” é um projeto de formação e inclusão audiovisual de moradores de pequenas cidades. Qualquer brasileiro maior de 18 anos, residentes em municípios com até 20 mil habitantes, podem inscrever uma história original real ou de ficção no Concurso Nacional de Histórias. Esta ação é desenvolvida pela SAV/MinC e a OSCIP Instituto Marlin Azul desde 2004.

14. O “Olhar Brasil”, é um programa da SAV, de 2005. Tinha como missão apoiar a produção audiovisual independente, favorecendo a formação e o aprimoramento de técnicos e realizadores. Também visava formar e consolidar parcerias para o desenvolvimento da atividade audiovisual nas diversas regiões do país, através do funcionamento dos Núcleos de Produção Digital - NPD.

15. O Edital “Nós na Tela” da SAV, de 2009, visou apoiar a produção de obras audiovisuais inéditas, de curta-metragem, dos gêneros documentário ou telereportagem, com duração de até 15' minutos - relacionados ao tema “Cultura e Transformação Social”. Foram selecionados 20 projetos, com orçamento de até R\$ 30 mil cada, realizados por jovens das classes C, D e E, com idade entre 17 e 29 anos e que estivessem envolvidos em projetos sociais.

16. Lei nº 8.313/91, elaborada quando o Ministro da Cultura era o embaixador Sérgio Paulo Rouanet.

17. Lei nº 10.923/90, dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo.

simbólicas pelo seu significado. Para Humberto Eco, um “conceito-fetichê”, de tão “genérico, ambíguo e impróprio”¹⁸ que esse termo nos pode parecer. Investigar as relações entre ONGs (que trabalham recursos mais vultuosos de editais e incentivos fiscais), coletivos culturais, movimentos sociais e populares (com nenhum incentivo ou com um fomento pontual destes novos editais), e as ações e políticas governamentais é um dos caminhos desta pesquisa.

Recentemente, a chamada “cultura popular” passou a ser valorizada como um “símbolo da abertura à diversidade cultural, que se coloca como valor no mundo contemporâneo” [...] “bem como símbolo da desigualdade e, portanto, de enfrentamento da realidade social.”¹⁹ Para Stuart Hall, o termo popular nos “indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as classes populares”. Assim, a cultura popular “é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta.”²⁰

Hoje vivemos um momento de “alargamento da área cultural”, como pondera Humberto Eco, que podemos ver traduzido na produção e circulação de uma arte e cultura popular/periférica/comunitária no teatro, dança, literatura, artes plásticas, audiovisual etc. Se a indústria cultural não dispõe mais da velha exclusividade quando se trata de produção cultural, desponta agora a cultura popular/periférica/comunitária como polo de investimento e atenção. Uma avaliação efetiva do impacto destas políticas no cenário cultural e político brasileiro não tem sido estudada, senão de maneira pontual e dispersa. Também as imagens que derivam deste processo não têm sido estudadas. Essa pesquisa pretende contribuir, neste sentido, para o alargamento da compreensão acerca da existência ou não de rupturas estéticas, conceituais, políticas e culturais e a relação entre estas esferas, tendo como referência o processo histórico brasileiro das décadas de 1980 e 2000.

No que tange à sociedade civil organizada, a discussão sobre a política cultural para o audiovisual popular tem acontecido em diferentes esferas de organização – caso, por exemplo, do *Fórum de Experiências Populares em Audiovisual* – o FEPA. O Edital de Apoio à Egressos de Projetos Sociais surgiu a partir de uma reivindicação encaminhada por representantes deste encontro, realizado no Rio de Janeiro em junho de 2007, que solicitava a extensão dos editais da SAV para além do apoio às produtoras comerciais. A demanda era de

18. ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 8.

19. STUCKER, A. “A periferia nos Seriados Televisivos Cidade dos Homens e Antonia”. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 30.

20. HALL, op. Cit., pp. 290-291.

que atendessem também aos núcleos populares de produção e formação audiovisual, tais como grupos, coletivos sem constituição jurídica e outras organizações da sociedade civil sem fins lucrativos.

Outro exemplo de embate entre o governo e a sociedade civil organizada, tendo como alvo as políticas culturais para o audiovisual, aconteceu através do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, um grupo que em 2008 procurou reunir de maneira permanente realizadores e produtores com o objetivo de fortalecer sua atuação, apoiar outras iniciativas e popularizar os meios de produção, exibição e difusão. O coletivo participou de maneira ativa do debate sobre as políticas públicas para o setor no âmbito municipal e no âmbito federal, tendo conquistado inclusive uma cadeira no Conselho Consultivo da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura entre 2009 e 2012.

É necessário dizer, porém, que tais iniciativas, como o Programa VAI – da Prefeitura de São Paulo, Pontos de Cultura - do MinC, editais como o Curta Afirmativo,²¹ de 2013, Carmen Santos Cinema de Mulheres,²² de 2013 e Edital Jovem.Doc,²³ de 2015 todos ligados a SAV do MinC, não implicaram em alterações estruturais das políticas de investimento do Estado e na regulação do mercado.

Tendo isso em vista, esta pesquisa aponta para o cenário de que, no fundo, a política da diversidade cultural pensada nesses programas e editais tem feito parte de um esforço de apaziguamento das tensões de classes sem mudanças efetivas nas estruturas de investimento, repasses de recurso e regulação do mercado por parte do Estado. Desta maneira, o conceito de diversidade cultural, que tem motivado iniciativas pontuais bem-vindas, parece fazer parte de

21. Edital “Curta Afirmativo”, de 2013 – Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual. Fomento à produção de até 30 obras audiovisuais de curta-metragem com temática livre, de até 30 minutos, dirigidos ou produzidos por jovens negros, de 18 a 29 anos, pessoa física, podendo ser ficção ou documentário, com a possibilidade de utilização de técnicas de animação. No valor individual de até R\$ 100 mil, para fins de produção da obra e cópias. Esse edital, no entanto, foi suspenso pela primeira vez em 2013, e em abril de 2014 uma nova suspensão foi impetrada pela justiça com a possibilidade de ser definitivamente anulado. O motivo das sucessivas suspensões foi uma Ação Popular promovida contra a União por determinação do Juiz da 5ª Vara da Seção Judiciária do Maranhão. Essa Ação Popular afirma que o edital lesiona o patrimônio público e ofende os princípios jurídico-constitucionais da legalidade, da impessoalidade, da moralidade e da isonomia.

22. O Edital “Carmen Santos Cinema de Mulheres”, de 2013 – Apoiou a produção cinematográfica feita por mulheres e reconhecer o trabalho de diretoras e de técnicas no universo audiovisual brasileiro. Apoiou 10 obras audiovisuais de curta-metragem, de até 5 minutos, no valor de até R\$ 45 mil cada, e 6 obras audiovisuais de média-metragem, de até 26 minutos, no valor de até R\$ 90 mil cada.

23. Edital “Jovem.Doc”, de 2015. Serão selecionados 10 projetos de autoria de jovens de 18 a 29 anos de idade. Os selecionados receberão um prêmio de R\$ 100 mil para uso na produção do documentário. As propostas deverão abordar questões relacionadas aos universos dos jovens nos centros urbanos, suas conexões com o mundo digital e cidadania. Além de temas mais transversais: Cidadania dos jovens: inclusão e liberdade, Cidadania e participação do jovem na vida comunitária, Cidadania e culturas urbanas, Cidadania e cultura digital, Produção cultural, Prática esportiva e Mobilidade territorial.

um esforço de construir uma representação ideológica do Estado em que ele não aparece como um organismo de classes, mas como expressão de todas as energias nacionais.

No que se refere aos aspectos político-culturais, o princípio da diversidade cultural, fortalecido nas últimas décadas, se traduz na defesa do respeito à pluralidade das culturas e pelo reconhecimento das identidades culturais. A ideia de diversidade é mobilizada como um vetor que pode proporcionar um equilíbrio no mercado de bens culturais, que, por sua vez, é marcado por fortes desigualdades e concentração nas mãos de poucos, tanto no âmbito da produção e difusão como no consumo de bens e serviços culturais. Tal perspectiva da diversidade vem sendo utilizada na estruturação da interlocução entre o Estado e os agentes culturais que pressionam por políticas públicas para o setor, sob a ótica do direito à cultura e em último caso a cidadania.

Nesse contexto, em que se abre campo para tais políticas, mas timidamente ainda, parte da atuação dos grupos de produção e difusão de audiovisual popular, tal como o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, foi a de reivindicar a ampliação de determinadas políticas culturais pelo Estado.

É possível dizer que há sempre espaço para que as contradições inerentes a esses aspectos do atual panorama político-cultural brasileiro criem, a depender da organização e formulação interna de determinados grupos, condições para algum grau de instabilidade política que possa motivar modificações. A cultura, então, aparece como um elemento fundamental na organização das classes populares, capaz de abrir caminhos para a construção de uma força coletiva, contrapondo-se às concepções de mundo oficiais. Portanto, um movimento provocativo, diversificado e fragmentado, conferindo a cada produção cultural um olhar, a construção de ambiências e contextos de insurgência, numa efervescência cultural inédita. Mas com frequência organizados em nichos e guetos de variados recortes - socioeconômico, sociocultural, etário, territorial e de gênero.

Para Éric Maigret, “a cultura também é um espaço de relações de força, não simplesmente uma diversão inocente ou uma arte desinteressada. Mas, o vínculo que é estabelecido entre cultura e dominação econômica ou política permanece um vínculo rígido: a infraestrutura (o econômico) determina a superestrutura (cultura).”²⁴ Nesse caso, verificamos que existe, em última instância, um complexo desdobramento do “controle político e econômico” na concepção dos bens culturais em circulação.

24. MAIGRET, É. **Sociologia da comunicação e das mídias**. São Paulo: Editora SENAC, 2010, p. 99.

Nessa encruzilhada estão presentes trabalhadores que, sempre entre o tempo obrigatório do trabalho e o necessário descanso, encontram na produção cultural e no audiovisual seus instrumentos de luta e espaços de rara liberdade e coletividade. Mais do que o mero reconhecimento, mais do que por vezes se espera com as novas “oportunidades” que lhes oferecem, na prática esses produtores e seus coletivos culturais parecem estar justamente questionando e reinventando os termos de um binômio, de um lado, uma “cultura de proposta”, de outro, uma “cultura de entretenimento”.

Para Arlindo Machado, “tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar.”²⁵ Para além do olhar sobre os aspectos socioculturais de tais iniciativas, hoje podemos olhar para essa produção audiovisual tal como criações artísticas. Compartilhando da ideia de André Costa,

[...] queremos questionar se o que estamos contemplando aqui não pode ser compreendido como a produção de uma experiência estética gerada por um conjunto de saberes, técnicas e atividades específicas. Esse conjunto de instrumentos (videoteca, mostras, debates, formas de vídeo participativo) não comporia um aparato técnico (e tecnológico) para uma imersão de certo público no campo estético?.²⁶

Qual então é a relação que se estabelece entre o suporte/tecnologia do vídeo e o termo popular? Quais as implicações de se adjetivar o “vídeo” com o termo “popular”?

A criação e a experiência estéticas nesse caso são indissociáveis da experiência e da ação política, como lembra Williams. Parte fundamental da expressão dessa cultura da “periferia”, “popular” ou “comunitária” é o audiovisual como instrumento de mudança territorial na cidade, como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, por vezes articulando uma postura de luta de classes, por vezes buscando uma inserção ainda que marginal em um “mercado audiovisual”, tensão permanente nas disputas pelo significado desse campo. Os vídeos, em geral, refletem essa disputa. Refletem também seu contexto, sendo muitas vezes pensados como instrumentos de luta por transformação, abordando alguns dos problemas sociais que a periferia escancara com mais força – a discriminação do negro, a luta por moradia, por saúde, educação e cultura são algumas das questões proeminentes.

25. MACHADO, A. “A experiência do vídeo no Brasil”. In: MACHADO, A. (org.): **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 2001.

26. COSTA, A. F. “Videografias no espaço”. Caderno Sesc Videobrasil 3, 3, 2007, p. 78.

Qual a implicação desse novo contexto socioeconômico e cultural no modelo, na prática e no ambiente da produção de vídeos?. Deste modo, a pesquisa procura, em uma de suas principais vertentes de investigação, compreender como se processam tais práticas culturais, no entrelaçamento da cultura, das políticas culturais e da produção e difusão do audiovisual na contemporaneidade. É importante destacar, porém, a necessidade de se olhar para esse conjunto para além de um “reflexo” ou “expressão” de determinada realidade. A ideia de “mediação”, tal como proposta por Williams aponta para a necessidade de se reconhecer na produção audiovisual e cultural um processo ativo de relação entre sociedade, arte e política.

A pesquisadora Rose Satiko, em texto publicado em 2011,²⁷ apontou para as transformações ocorridas na perspectiva dos grupos de produção e difusão de audiovisual popular, tal como o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, ao longo da década de 2000, vislumbrando o crescimento do engajamento político, social e cultural. Em suma, o processo pelo qual passaram alguns dos muitos núcleos de audiovisual popular na cidade de São Paulo, explicita a procura por construir um discurso contra-hegemônico, a partir do reconhecimento de uma identidade com as classes subalternas.

Essa recente produção de vídeos, festivais e projetos realizados nas diversas regiões da cidade,²⁸ além de continuar a servir como instrumento nas lutas socioculturais, tem se diferenciado pela adoção de um regime colaborativo e formativo sob o qual são realizadas todas as etapas que definem a cadeia de produção audiovisual, desde a formação de pessoas à distribuição e difusão dos produtos. Hoje, impulsionado pelo aumento do acesso aos instrumentos digitais, esse crescimento trouxe consigo uma nova agenda de demandas para o setor cultural e político. Certamente, dentro de um novo contexto social, político e tecnológico.

A pesquisa foca-se em campos interdisciplinares, investigando como se organizam e se reconfiguram os diversos entrelaçamentos que essas dimensões assumem no mundo contemporâneo. O papel da cultura na dinâmica social traz uma dimensão crucial no conjunto das ações e, também uma nova configuração, que envolve o poder público, coletivos culturais, ONGs e associações diversas ligadas ao cinema e ao vídeo, artistas e produtores culturais. O vídeo e essa noção de popular são entendidos como um fenômeno cultural de afirmação de

27. HIKIJI, R. S. G. “Imagens da Quebrada”. In: Seminário Estéticas das Periferias – Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole, 2011.

28. Projetos de audiovisual aprovados no Programa VAI ver: <http://programavai.blogspot.com.br/>

grupos sociais excluídos dos aparelhos culturais, dos recursos públicos e de uma infraestrutura tacanha.

É importante avaliar se essas iniciativas efetivamente nos revelam algum ganho de cidadania ou organização política, como apontado anteriormente, explorando na pesquisa se o vídeo evidência uma elaboração simbólica própria e, investigando os limites de diversificação dessa produção cultural. Algumas perguntas não serão de todo respondidas, mas certamente a pesquisa poderá contribuir para que sejam melhor estruturadas, apontando caminhos futuros de trabalho. Sendo assim, a dissertação final é dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, são abordados os termos “cultura e cultura popular” no âmbito dos Estudos Culturais, de maneira a captar as especificidades de sua relação com tantas dimensões distintas. Para tanto, o capítulo trabalhará com uma bibliografia fundamental para o entendimento da cultura contemporânea, enfocando autores como Raymond Williams, Edward Palmer Thompson, Edward Said e Stuart Hall, estudiosos atentos às dinâmicas entre os polos da cultura erudita, da indústria cultural e da cultura popular, os processos de produção da cultura, as configurações de grupos socialmente marginalizados. Além dos trabalhos desenvolvidos de maneira peculiar por Marilena Chaui e Renato Ortiz sobre as questões do nacional-popular e da ideologia, campo de tensão permanente na área cultural brasileira, também abordados nesta pesquisa.

No segundo capítulo, a centralidade que a cultura ocupa no mundo contemporâneo, tal como apontada por Stuart Hall, é o ponto de partida. Indo ao encontro desta perspectiva, Antonio Albino Canelas Rubim,²⁹ aborda a culturalização operada no campo da política, compreendida como a agregação de novas demandas aos temas tradicionais da política moderna. Por fim, é de grande interesse para essa dissertação uma revisão de um campo de pesquisa ainda incipiente em torno das políticas culturais no Brasil, dentre os quais, além de Rubim está a pesquisa de Lia Calabre.³⁰

No terceiro capítulo da dissertação, a trajetória do vídeo popular no Brasil das décadas de 1980 e 1990 e os mecanismos que movem a sua produção são expostos tendo como referência a obra pioneira de Luiz Fernando Santoro, “A imagem nas mãos, o vídeo popular no Brasil”, de 1989, e a tese de Luiz Henrique Pereira Oliveira, “Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984 a 1995)”, de 2001. O primeiro estudo traz um panorama da articulação dos realizadores da Associação

29. RUBIM, A. A. C. (org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

30. CALABRE, L. **Políticas públicas no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro; Fundação Getúlio Vargas, 2009.

Brasileira de Vídeo Popular – ABVP.³¹ Já a segunda, elabora uma revisão sobre a primeira. São estudos fundamentais, na medida em que tentam conceituar a ideia de vídeo popular e as condições que engendraram a produção do período.

No quarto capítulo, será realizada uma avaliação sobre os mecanismos de produção da década de 2000 até meados de 2010, procurando traçar o desenvolvimento das relações entre a produção de vídeo popular e as novas políticas culturais do Estado, inserindo os vídeos no movimento mais amplo de produção cultural.

O terceiro e quarto capítulo também são dedicados à análise de vídeos dos dois distintos períodos, dialogando com seus respectivos mecanismos de produção. Pretende-se, nessa etapa do trabalho, verificar como a produção de vídeos populares buscou estabelecer um diálogo entre passado e presente e como se articula seu ponto de vista político, através dos curtas documentários *Há lugar*, 1987, de Julio Wainer e Juraci de Souza e *Qual Centro?*, 2010, do Coletivo Nossa Tela. A periferia como símbolo territorial, São Paulo como cenário. Iremos adotar a análise videográfica como um meio para a reflexão. O propósito ao analisar estes vídeos é verificar a recorrência ou não de um discurso próprio de “dar” a voz ao outro. A intenção é localizar possíveis disputas, rupturas, tensões tendo em vista os aspectos sociais, econômicos, políticos, culturais do período, relacionando forma e conteúdo dos vídeos com a estrutura social e política do Brasil e suas transformações ao longo das décadas.

A temática abordada nos vídeos é a luta por moradia. Ao longo das décadas, muito material videográfico foi produzido por movimentos sociais, produtores independentes, ONGs, institutos de assessoria, ativistas e coletivos de vídeo. Vários temas são proeminentes – terra, saúde, saneamento básico, educação, emprego, meio ambiente, gênero, discriminação racial e mais recentemente, o discurso em torno do direito à cultura. Ao optar pela temática da moradia nos documentários *Há Lugar* e *Qual Centro?*, busca-se mostrar como um tema crônico na vida cotidiana de milhares de trabalhadores e trabalhadoras do Brasil se repete com o passar dos anos, verificando diferentes perspectivas conforme cada período e contexto particular.

Ao analisar esses dois documentários, a pesquisa não nega a existência de vídeos ficcionais nos períodos abordados nessa dissertação (1980-1990 e 2000-2015). Temos conhecimento da realização de diversos vídeos não-documentários, web-séries, vídeo-poesias

31. Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP foi fundada em 1984 com o objetivo de incentivar iniciativas em vídeo, tais como distribuição, capacitação e informação - junto aos movimentos sociais e populares. Constituiu-se ao longo de duas décadas em um espaço de discussão e reflexão acerca da produção videográfica alternativa e popular, consolidando-se como um dos principais atores no debate e nas experiências de democratização da comunicação no Brasil, tornando-se referência na América Latina. Existindo até meados de 1995.

entre outros. Inclusive, vale realçar a importância de tal categoria, por acreditar que se faz necessário um avanço de abordagem audiovisual sobre as periferias e sobre a cultura popular. Contudo, um recorte que se faz necessário e pertinente e a pesquisa optou pela continuidade de abordagem temática, tendo a luta por moradia como tema principal.

A análise deve se ater às diferentes vozes entoadas no vídeo, suas imagens, personagens, os recursos discursivos mobilizados e à relação estabelecida entre realizadores e “povo”. É fundamental abordar quem são os atores sociais envolvidos na produção do vídeo, nesse caso essenciais para a compreensão de uma “política da representação”,³² onde importa quem fala, para quem, de onde, o que e porque fala desta maneira.

O terceiro e quarto capítulo contemplam também uma literatura sobre o processo de modernização brasileira no campo da cultura, como base teórica, sendo fundamentais os estudos de Renato Ortiz e Marcelo Ridenti sobre os processos culturais, envolvendo também a produção cinematográfica. O trabalho de Jean-Claude Bernardet, “Cineastas e imagens do povo”, de 2003, e as análises fílmicas de Ismail Xavier surgem como referências importantes na medida em que buscam reconhecer na tessitura dos filmes as estruturas simbólicas das relações de classe imbuídas no fazer dos projetos cinematográficos. Há também um conjunto de trabalhos a respeito de projetos de comunicação popular, com grande ênfase na TV, rádio e vídeo comunitário, como os trabalhos de Regina Festa,³³ Cecília Peruzzo³⁴ e Clarisse Alvarenga,³⁵ utilizados como base de reflexão no terceiro e quarto capítulos sobre os mecanismos que movem a produção de vídeo popular do passado e do presente.

Por fim, no contexto aqui explorado, apresentaremos reflexões finais acerca do cenário da produção e difusão de vídeo popular, com foco nas ações e realizações da ABVP e do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, levando em consideração rupturas e continuidades nas formas organizativas dessa produção, próximas dos movimentos sociais, populares e culturais, as mudanças na concepção de cultura e de Estado e nas políticas públicas de cultura.

32. O termo é usado por Esther Hamburger et al. 2011.

33. FESTA, R.; SILVA, C. E. L da. (orgs.): **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

34. PERUZZO, C. M. K. **Comunicação nos movimentos populares: A participação na construção da cidadania**. Petrópolis: Vozes, 1998.

35. ALVARENGA, C. “Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil”. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2004.

CAPÍTULO 1 - CULTURA E CULTURA POPULAR

1.1. Conceito geral do termo cultura

Para alguns, os relativamente “sem poder” podem extrair força de sua cultura para enfrentar a investida violenta dos poderosos. Para outros, o conteúdo da cultura em si é quase irrelevante; o que importa é que ela escora uma política de mudança. Ao mesmo tempo em que estas perspectivas podem ser bastante atraentes, é também verdade que a expressão cultural em si não é suficiente.

George Yúdice (2004)

Um dos desafios a serem enfrentados por um pesquisador da cultura reside exatamente em tentar compreender o significado histórico dessa palavra tão complexa, que abarca tantas camadas de sentido e tão diversos entendimentos. A diversidade dos materiais abordados nesta pesquisa (cultura, política, produção e difusão de vídeo popular) demanda esforços diferentes de análise, de elaboração textual e de construção de um corpo referencial, de maneira que a coexistência destes materiais exige lidar de modo atento às suas especificidades. Neste sentido, compreender o lugar político da cultura significa visualizar seus impactos e desdobramentos, onde se tornam fundamentais os conceitos de ideologia e hegemonia.

Certamente, não é intenção desta pesquisa realizar uma abordagem minuciosa sobre o conceito de cultura, visto que o arcabouço é denso e cheio de desafios complexos. Iremos tão somente relacionar o termo cultura, percebendo que os sentidos que adquiriu ao longo da história são complexos, ou vislumbrando, como aponta Stuart Hall, “um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara.”³⁶ O ponto de partida, sem dúvida, é a centralidade que a cultura passou a ocupar no mundo contemporâneo.

O termo cultura, até meados do século XVIII, estava relacionado diretamente ao cultivo de alguma coisa, em geral de animais e produtos agrícolas. Conforme aponta Raymond Williams,

Começando como nome de um processo – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana – ele se tornou, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para configuração ou generalização do 'espírito' que informava o 'modo de vida global' de determinado povo.³⁷

36. HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

37. WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 10.

Foi a partir do final do século XVIII que o termo cultura passou a ser utilizado como correspondente ao termo “civilização”, em oposição à natureza e à barbárie, abarcando a ideia de um estado de desenvolvimento do progresso social. Até meados do século XVIII, na Alemanha, a palavra cultura era inexistente, sendo civilização o termo usado para definir algumas manifestações sociais. Foi nesta época que o termo começou a ser usado “como um substantivo abstrato, na acepção não de um treinamento específico, mas para designar um processo geral de progresso intelectual e espiritual tanto na esfera pessoal como na social - o processo secular de desenvolvimento humano.”³⁸

Já na França iluminista, consolida-se a ideia de que a razão é responsável pelo progresso rumo à civilização. Partindo desta acepção, os séculos XVIII e XIX são apontados como o período de consolidação do uso figurado de cultura nos meios intelectuais e artísticos. Cultura então passa a denominar os meios através dos quais se dá o cultivo da mente. “Expressões como 'cultura das artes', 'cultura das letras' e 'cultura das ciências' demonstram que o termo era, então, utilizado seguido de um complemento, no sentido de explicitar o assunto que estava sendo cultivado.”³⁹

Assim, o termo, que já era usado para designar manifestações coletivas, passa a ser utilizado também para compor a figura do indivíduo, detentor solitário das influências ao seu redor. É em meados do século XIX, período em que desenvolve-se a figura do indivíduo moderno, que a palavra cultura passou a ser associada a um sistema geral de desenvolvimento íntimo. “Culto” passou a ser o indivíduo que cultivou sua personalidade de acordo com os padrões estabelecidos no estágio “mais desenvolvido” da civilização e cultura consolidou-se como relacionada também à erudição.

Então, a cultura, neste momento, passou a significar “valores e padrões de comportamento de uma sociedade, civilização, progresso e, ainda, apuro ou elegância.”⁴⁰ A noção de progresso, porém, ainda atrelava a cultura no sentido de estado mental desenvolvido a elementos presentes na civilização ocidental e particularmente na cultura de elite. A ausência desses elementos era o suficiente para identificar um sujeito ou um povo como “primitivo”. Tal acepção, que identificava cultura e civilização, foi base para a constituição da antropologia como campo de conhecimento, ainda no século XIX, e para o desenvolvimento histórico do colonialismo e do imperialismo. A antropologia política e a antropologia social,

38. CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, pp. 9-10.

39. CANEDO, D. “Cultura é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos.” Trabalho apresentado no V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador.

40. LIMA, R. S. “O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das idéias de materialismo cultural e experiência”. Revista Cantareira, 8ª edição on-line, rio de janeiro: 2009, p. 1.

por um lado beberam dessa acepção, mas logo desenvolveram-se de modo a criticar e operar a desconstrução desta acepção elitista e etnocêntrica de cultura. É neste momento em que cultura passa a se transformar “no termo que enfeixa uma reação e uma crítica - em nome dos valores humanos - à sociedade em processo acelerado de transformação.”⁴¹ A partir deste ponto, como aponta Maria Elisa Cevasco, “a Cultura, com letra maiúscula, é substituída por culturas no plural.”⁴²

No livro, “A Moderna Tradição Brasileira”, o pesquisador Renato Ortiz demonstra que Raymond Williams:

Capta bem o nascimento desta ordem industrial quando considera a mudança semântica que se manifesta em palavras como arte e cultura. “Arte”, que até então significava habilidade, no sentido genérico da atividade de artesão, se restringe agora à qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada à noção de imaginação e criatividade. Na Inglaterra, por exemplo, um novo vocábulo é encontrado para exprimir o julgamento sobre a arte: estética. A palavra “cultura”, que se encontrava associada ao crescimento natural das coisas (daí *agri-cultura*), passa a encerrar uma conotação que se esgota nela mesma, e se aplica a uma dimensão particular da vida social, seja enquanto modo de vida cultivado, seja como estado mental do desenvolvimento de uma sociedade.⁴³

A partir da segunda metade do século XX, o autor inglês, figura fundamental na estruturação dos Estudos Culturais britânicos, destaca como o uso do termo cultura como distinção social passou a ser complementado pela noção que comporta o uso antropológico, como modo de vida. Stuart Hall,⁴⁴ revisitando os pensadores fundadores da corrente que passou a ser denominada como Estudos Culturais, vislumbra em “The Long Revolution”, de Williams,⁴⁵ estas duas maneiras de conceituar cultura.

A primeira, vinculada à tradição idealista, está relacionada à “soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem suas experiências comuns.”⁴⁶ Porém, conforme Hall, Williams submete essa concepção a uma reformulação própria, que não mais a restringe ao que pode ser considerado como o ápice de uma civilização, à soma do “melhor que foi pensado e dito.”⁴⁷ A cultura passa a ter um caráter comum, ordinário. Torna-se “parte do processo geral que cria convenções e instituições, pelas quais os significados a

41. CEVASCO, op. cit., p.10.

42. CEVASCO, op. cit., p. 24.

43. ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 19.

44. HALL, op. cit., p. 147.

45. WILLIAMS, R. **The Long Revolution**. Harmondsworth: Penguin, 1965.

46. WILLIAMS *apud* HALL. In: **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 147.

47. Idem.

que se atribui valor na comunidade são compartilhados e ativados.”⁴⁸ Então já não é possível pensá-la como critério de distinção de outros elementos do processo histórico.

Num segundo sentido, aponta Hall, a cultura é vista no sentido antropológico, como prática social, como “modo de vida global”. Integrada à concepção anterior, o que se extrai dessa concepção geral é o foco nas “relações ativas e indissolúveis entre elementos e práticas antes vistas como isoladas.”⁴⁹ Para Almeida, abordando Williams,

Cultura diz respeito ao “modo de vida” de um povo, nação ou grupo social mais restrito. Um conjunto de símbolos e significações, além das práticas, produtos e meios de produção materiais. A cultura não é somente uma “visão de mundo”, uma “ideologia”, mas coisa muito mais significativa. Trata-se do processo através do qual as significações são social e historicamente construídas.⁵⁰

A análise da cultura, portanto, passa a ter como cerne o estudo destes complexos relacionamentos que se travam entre distintos elementos da vida social. Para Williams, “qualquer abordagem moderna [...] da cultura deve iniciar-se considerando a proposição de uma base determinante e uma superestrutura determinada.”⁵¹ No entanto, ao se debruçar sobre a natureza deste processo de “determinação”, busca diferenciar a existência de “um processo de fixar limites e exercer pressões, seja por alguma força externa ou por leis internas de um desenvolvimento particular, e aquele outro processo em que um conteúdo subsequente é essencialmente prefigurado, previsto e controlado por uma força externa preexistente.”⁵² Neste sentido, a partir da leitura de Antonio Gramsci, Williams propõe uma ruptura com determinada vertente marxista corrente, que enfatiza este segundo aspecto do processo de determinação, debatendo o primado da base sobre a superestrutura, questionamento que é fundamental nos Estudos Culturais.

Conforme Lima, para Williams “a cultura deixa de ser um resultado ou reflexo de uma determinada base, mas passa a ser encarada como aspecto importante, isto é, ativo na organização social. Ou seja, a cultura se torna elemento constitutivo do processo social e, assim, é um modo de produção de significados e valores da sociedade.”⁵³ Ainda neste sentido, Cevasco aborda que “as artes e as práticas culturais poderiam até refletir, mas também produziram significados que mudam a sociedade.”⁵⁴

48. Ibidem, p. 148.

49. Ibidem, p. 149.

50. ALMEIDA, J. **Cultura política e hegemonia**. IV Encontro da Compólitica, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2011, p. 2.

51. WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 43.

52. Id, ibid., p. 44.

53. LIMA, op. Cit., p. 5.

54. CEVASCO, op. Cit., p. 112.

Gramsci mostra que o capitalismo não é apenas um sistema de produção, mas toda uma forma de vida social e ainda observa que, não sendo a formação da consciência crítica “limitada ao conflito entre as forças materiais de produção e as relações de produção”, uma vez que “os homens adquirem consciência de sua posição social e de seus objetivos no terreno das superestruturas, isso significa que entre estrutura e superestrutura existe um nexo necessário e vital.”⁵⁵ Certamente pode-se sugerir uma certa coesão entre economia, ideologia e cultura. Numa hipótese mais geral, também entre a estrutura econômica, a sociedade civil, o Estado, o “modo de vida global” de determinado povo ou de algum outro grupo social.

Para Williams “devemos, pois, observar que, a menos que façamos essas extensões e ressalvas, a 'ideologia', até mesmo em algumas vigorosas tendências contemporâneas [...] estará na verdade repetindo a história da cultura”⁵⁶. Porém, no que tange a relação entre ideologia e base econômica da sociedade, “a separação entre lugar estrutural, superestrutural e cultura tem o sentido apenas de uma abstração metodológica. [...] Pois, de fato, apesar da autonomia relativa entre estas esferas, elas estão inter-relacionadas dialeticamente.”⁵⁷

Apesar de diferentes caminhos de trabalho, diversos teóricos dos Estudos Culturais como Williams e Thompson, elaboraram, a partir de Gramsci, aquilo que seria o paradigma conceitual básico desta linha de pensamento, qual seja, o questionamento do papel secundário, de mero reflexo, da cultura em relação à dinâmica social. Hall afirma que nesse paradigma, a cultura aparece como:

Algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis humana, como atividade através da qual homens e mulheres fazem a história. Tal paradigma se opõe ao esquema base-superestrutura de formulação da relação entre as forças ideais e materiais, especialmente onde a base é definida como determinação pelo “econômico”, em um sentido simples. Essa linha de pensamento prefere a formulação mais ampla – a dialética entre o ser e a consciência social: inseparáveis em seus polos distintos (em algumas formulações alternativas, a dialética entre “cultura” e “não cultura”). Ela define cultura ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses 'entendimentos' são expressos e nos quais estão incorporados.⁵⁸

Também tributário de Gramsci, Thompson, outra figura central dos Estudos Culturais, polemizou com Williams através do livro “A formação da classe operária inglesa”,

55. GRAMSCI, op. Cit., p. 389.

56. WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 28.

57. ALMEIDA, op. Cit., p. 2.

58. HALL, op. cit., p. 155.

de 1968, questionando a concepção de “modo de vida global” e acusando-o de permanecer tributário de uma tradição que tende a absorver os conflitos entre as classes na sua concepção generalizante de cultura. É fundamental em Thompson o debate com a historiografia marxista inglesa e a história do trabalho. Sua ênfase nos casos concretos da história buscam apontar para experiências singulares de cultura que se colocam em tensão.

Neste sentido, a contribuição primordial de Thompson foi repensar a questão da determinação a partir do conceito de hegemonia de Gramsci. Para Gramsci, conforme aponta José Mario Angeli, “a hegemonia significa, em parte, que uma classe ou uma aliança de classes conseguiu transcender os seus próprios interesses corporativos estritos e incorporou pelo menos alguns dos interesses das classes subalternas.”⁵⁹

Para Simionatto, em Gramsci,

Cultura e política relacionam-se à perspectiva de transformação social, às formas de aceitação ou contestação das relações de poder existentes na sociedade. Ao criticar a cultura dominante, Gramsci aponta as formas pelas quais os sujeitos coletivos podem lhe fazer frente, intervindo politicamente através de práticas concretas, seja nos partidos, nos sindicatos, nos movimentos sociais, e em seus modos de engajamento nas lutas cotidianas.⁶⁰

Tal como em Gramsci, o pensamento de Thompson é orientado pela noção de classe e particularmente pela percepção que vem dos de baixo, dos subalternos e diferentes. “A cultura então é qualquer manifestação da espiritualidade humana – ciência, arte, religião, filosofia e a política – desde que exprime um produto no desenvolvimento histórico de um grupo social.”⁶¹ Thompson, tal como Gramsci, sabe que existem manifestações de cultura intelectual próprias do capitalismo, de uma sociedade constituída por classes onde se produz duas culturas: a dos dominantes e a dos subalternos.

Como aborda Cevasco,

Esses significados são culturais, adquirem existência perceptível por meio dessas formas culturais e são modificados na medida em que entram em conjunção com as pessoas em situações específicas que os podem aceitar, modificar ou recusar. Assim, não é de admirar que Williams, Hoggart e Thompson tenham se interessado pela cultura dos de baixo, buscando formas de resistência à cultura capitalista dos significados, valores e conhecimentos produzidos pelos que o sistema deixa de fora e explora.⁶²

59. ANGELI, J. M. “Gramsci, hegemonia e cultura: relações entre sociedade civil e política”. Maringá, PR: Revista Espaço Acadêmico, 2011, p. 131.

60. SIMIONATTO, I. “Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana”. Revista Katálysis, Florianópolis, SC, 2009, p. 8

61. ANGELI, op. Cit., p. 131.

62. CEVASCO, op. Cit., p. 69.

Conforme Lima, em Cevalco, “o marxismo se viu historicamente obrigado a explicar um mundo onde as alianças com os movimentos sociais ficavam mais complicadas.” “A cultura, neste contexto, deixou de ser uma esfera do espiritual, como se fosse separada da realidade social, para entrar na vida cotidiana.”⁶³ Como lembra Edward Said, “a cultura é o campo de batalha no qual as causas se expõem à luz do dia e lutam umas contra as outras.”⁶⁴

Daí ser necessário repensá-la. A visão de determinado marxismo de que “o ser social determina a consciência social precisava ser revista, a fim de se acabar com o reducionismo de se dissociar cultura ou consciência social da ideia de ser social, como se fossem campos separados.” “A cultura deixou de ser encarada como uma esfera separada da social e passou a ser designada como um processo central e uma arena de luta social e política.”⁶⁵

A cultura ganha um novo significado no período em que Gramsci viveu encarcerado. Como podia ser despertada e desenvolvida a consciência política capaz de se opor efetivamente à da sociedade burguesa dominante? A cultura estaria no cerne da resposta a esta questão. Se apropriando desta discussão, Williams mais tarde se debruçaria sobre a dimensão política da cultura:

O que o sociólogo cultural e o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.⁶⁶

A cultura para ele é concebida como um patrimônio reflexivo, emotivo e intersubjetivo que caracteriza um determinado ambiente social: classes, grupos, nações que se manifestam na forma de normas, ideias, convicções e que constituem a fonte da vontade e do comportamento coletivo.

Entendida de forma mais crítica, a cultura pode ser uma ferramenta de libertação ou liberação, segundo Chauí,⁶⁷ para aqueles que buscam construir uma contra-hegemonia, por exemplo, através da produção cultural no mundo contemporâneo. O polo da cultura erudita ou o polo da indústria cultural, longe do polo da produção de cultura popular, age sobre ela como força política externa, “limita o pensamento original das massas populares de uma maneira

63. LIMA, op. Cit., p. 9.

64. SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 14.

65. LIMA, op. Cit., p. 9.

66. WILLIAMS, op. Cit., p. 29.

67. CHAUI, M. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2007.

negativa, sem influir positivamente sobre elas, como fermento vital de transformação interna do que as massas pensam, embrionária e caoticamente, sobre o mundo e a vida.”⁶⁸

A cultura ocupa um lugar central no mundo contemporâneo. Conforme Sena aponta, a partir de Hall, a centralidade da cultura é decorrente “de uma verdadeira 'revolução cultural' ocorrida no século XX, resultado da enorme expansão das atividades, instituições e práticas culturais e da função sem precedentes que passa a exercer nos processos de desenvolvimento e na alocação de recursos econômicos e materiais.”⁶⁹ Desta maneira, “parte dessa revolução reside no amplo poder analítico e explicativo que o conceito de cultura adquiriu na teorização social.”⁷⁰ “Pode-se afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social.”⁷¹

Para Stuart Hall, “as ideias só se tornam efetivas se, ao final, elas se juntarem a uma constelação particular de forças sociais. Neste sentido, a luta ideológica faz parte de uma luta social geral por controle e liderança – em suma, pela hegemonia.”⁷²

Chauí aborda:

A ideologia, forma específica do imaginário social moderno, é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinônimo de ilusão ou falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real. Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos 'ensinam' a conhecer e agir.⁷³

A ideologia como fenômeno é aplicada ao campo da produção cultural e de suas construções de sentido e de sentimento, embutidos nas formas artísticas. Tratar da questão da cultura a partir da concepção de hegemonia, tal como pensada por Antonio Gramsci, requer uma maior percepção ao termo “ideologia”.

Em termos gerais, a ideologia é um conjunto de “crenças formais e conscientes”, “linguagens”, “sistemas de representação”, “visão de mundo” ou como um sistema de valores culturais. Conforme aponta Almeida, “mesmo sendo identificada num indivíduo, as ideologias

68. GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.1, 1999, p. 114.

69. SENA, E. A. “Políticas culturais, tecnologias de informação e democracia cultural. O programa VAI e a constituição da Agência Popular Solano Trindade”. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Escola de Comunicações e Artes, Área de Concentração Cultura e Informação, Linha de Pesquisa Apropriação Social da Informação da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013, p. 45.

70. SENA, op. Cit., p. 20.

71. CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 41.

72. HALL, op. Cit., p. 321.

73. CHAUI, op. Cit., p. 15.

são representações sociais, menos ou mais coerentes. E traduzem, até certo ponto, o que é um grupo social e o que pode orientar suas ações e seu comportamento político.”⁷⁴ Dessa maneira é possível dizer que, ao analisarmos um produto artístico particular, articulado por indivíduos específicos, talvez seja possível identificar algumas das coordenadas ideológicas mais gerais que orientam aquele grupo social na sua interação com o todo.

Williams aponta que trata-se de ideologia quando “um sistema de significado de valores é a expressão ou projeção de um determinado interesse de classe.”⁷⁵ No entanto, para o autor,

[...] o conceito de “hegemonia” vai além da “ideologia”. Decisivo não é apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido, organizado praticamente por significados e valores específicos e dominantes. A ideologia, em seus sentidos normais, é um sistema relativamente formal e articulado de significados, valores e crenças, de um tipo que se pode abstrair como “visão do mundo”, ou “perspectiva de classe”. [...] As formas plenamente articuladas e sistemáticas é que são reconhecíveis como ideologia, havendo uma tendência correspondente na análise da arte de procurar apenas expressões similares, plenamente articuladas e sistemáticas, dessa ideologia no conteúdo (infra-estrutura/superestrutura) ou forma (homologia) das obras reais.⁷⁶

Almeida sugere que,

A relação entre estrutura econômica e as superestruturas da sociedade civil e do Estado é o que Gramsci chamou de bloco histórico ou articulação hegemônica, sendo a hegemonia uma combinação de direção moral, política, cultural e intelectual com dominação; de liderança ideológica e cultural com coerção. É uma supremacia exercida através do consentimento (senso comum) e da força, da imposição e da concessão, de e entre classes e blocos de classes e frações de classe.⁷⁷

A concepção de cultura, então, diz respeito também à política – qual seja a de todas as ideias e práticas, presentes tanto no Estado quanto na sociedade civil, que interferem a curto ou longo prazo na disputa de poder. Este aspecto nos faz olhar para a maneira como o Estado brasileiro dialogou com a produção cultural nas últimas décadas, intervindo nas condições objetivas do fazer artístico. O que dialoga com a compreensão de como se estrutura e se organiza a ideologia da classe dominante, isto é, como se dá “a organização material voltada para manter, defender e desenvolver a frente teórica ideológica.”⁷⁸

A ideia portanto é resgatar alguns aspectos da atuação do Estado, daquilo que entendemos como mercado, e da atuação de realizadores de vídeo popular – aqui entendidos

74. ALMEIDA, op. Cit., p. 2

75. WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 111.

76. WILLIAMS, op. Cit., p. 112.

77. Idem.

78. GRAMSCI, op. Cit., p. 332.

como uma camada da intelectualidade - para colaborar na compreensão da perspectiva elaborada nestes âmbitos em torno da concepção do “popular” na cultura brasileira.

Para Gramsci, “a libertação do homem toma a forma da compreensão do grupo social que tem uma própria concepção de mundo”. “Esta concepção se articula organicamente para construir uma hegemonia sobre as classes subalternas. Por isso, é necessário um esforço e disciplina intelectual por parte dos indivíduos, para que possam exprimir uma concepção de classe” utilizando as palavras de Angeli.⁷⁹

Gramsci observa que a:

Autoconsciência crítica significa historicamente e politicamente a criação de uma elite intelectual: uma massa humana não se “distingue” e não torna independente “por si” sem organização e não tem organização sem intelectual, isto é, sem organizadores e dirigentes, sem aquele aspecto teórico do nexo – teoria/prática – que se distingue concretamente num estrato de pessoas ‘especializadas’ de elaboração conceitual e filosófica.⁸⁰

A intelectualidade e o pensamento crítico tem a obrigação de ficar, segundo Gramsci, ao lado das organizações de classes sociais e populares, visto que historicamente e politicamente ela não as possui. Os intelectuais são responsáveis por aprimorar o potencial de categorias do senso comum em “culturas coerentes” e que favoreça às camadas populares. Eles possuem “um papel importante na organização e elaboração da cultura de uma sociedade, capaz de construir hegemonias.”⁸¹

Neste aspecto, o partido ou a organização é para Gramsci uma força importante que, como aponta Angeli, tem como função organizar uma concepção de mundo “enquanto elabora essencialmente a ética e a política conforme a experiência histórica da classe trabalhadora que vai se forjando na luta do operar.”⁸² É possível dizer que a Associação Brasileira de Vídeo Popular, as organizações que a compunham, bem como as pessoas envolvidas na produção de vídeo popular buscavam justamente desempenhar um papel de colaboração na organização intelectual do discurso das classes populares, sendo os vídeos o principal repositório do que estava sendo articulado. A análise de um vídeo produzido neste contexto, no capítulo 3, poderá revelar alguns aspectos do discurso em torno do vídeo popular, tendo em vista a relação específica desenvolvida entre intelectuais e povo.

Neste sentido, a discussão de Gramsci a respeito do papel do intelectual é oportuna. Para o autor, a indagação é: como estreitar um laço com os de baixo?, como criar a hegemonia

79. ANGELI, op. Cit., p. 127.

80. GRAMSCI, op. Cit., p. 1386.

81. ANGELI, op. Cit., p. 127.

82. Idem.

dos subalternos?, que papel a cultura exerce na “manutenção e instrumentalização das classes populares.”? A economia, política e cultura relacionam-se num panorama social, variando as formas de aceitação ou contestação das relações de poder existentes na sociedade.

Segundo Angeli, para Gramsci, “são os intelectuais – grupo social – que conseguem fazer a passagem do terreno permanente e orgânico da vida econômica para a organização política eficaz.”⁸³ Isto é, se uma classe não consegue seus próprios intelectuais ela dificilmente será capaz de se converter numa força dominante.

Neste aspecto, fica evidente o interesse da pesquisa na elaboração do conceito de hegemonia de Gramsci. Seria a produção de vídeo popular capaz de articular um discurso contra-hegemônico, que efetivamente traduz os interesses da classe trabalhadora? Ou esta produção se enquadraria na ideologia dominante, que incorporou elementos dos interesses das classes populares, parecendo então representá-la de uma maneira geral? A análise dos vídeos, nos capítulos 3 e 4, busca identificar elementos que possam contribuir para essa discussão.

1.2. O discurso sobre cultura popular

*Tenho quase tanta dificuldade com “popular” quando tenho com “cultura”.
Quando colocamos os dois termos juntos, as dificuldades podem se tornar
tremendas.*

Stuart Hall (2013)

Nessa etapa da pesquisa, proponho discutir o campo da cultura popular, espaço denso e, ao mesmo tempo, extremamente relevante para o presente trabalho. Primeiramente, é preciso ter certa cautela em relação ao termo popular, por entender que na transição para o “capitalismo agrário” e, depois, para o “desenvolvimento do capitalismo industrial” houve uma significativa batalha travada em relação à “cultura dos trabalhadores, classes trabalhadoras e dos pobres.”⁸⁴ O mercado sempre teve interesse na cultura popular e as tradições populares se colocaram como resistência à “reforma do povo”, necessária para a constituição da nova ordem. Hall aponta que é “por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais de vida – e o motivo por que seu 'tradicionalismo' tem sido tão freqüentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico.”⁸⁵

83. ANGELI, op. Cit., p. 131.

84. HALL, op. Cit., p. 273.

85. HALL, op. Cit., p. 274.

Em Ortiz vamos encontrar uma crítica à ideia que identifica nas manifestações culturais das classes populares a preservação de “uma cultura 'milénar', romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais.”⁸⁶

Thompson sugere que o povo sempre esteve “sujeito a pressões para 'reformatar' sua cultura segundo normas vindas de cima, a alfabetização suplantava a transmissão oral, e o esclarecimento escorria dos estratos superiores aos inferiores – pelo menos, era o que supunha.”⁸⁷ Hall afirma que, “na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. A 'transformação cultural' é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas.”⁸⁸

Maigret aponta que: “As culturas populares, camponesas e proletárias existem tão pouco que traduzem, antes de tudo, a dominação sofrida.”⁸⁹ Nota ainda que tentativas de contracultura se transformam em seguida, “em arte consagrada e dogma cultural quando tem êxito”,⁹⁰ ou seja, se de início fogem, ainda que parcialmente à dominação, logo são absorvidas conforme os interesses do sistema político e cultural dominante.

No senso comum, popular refere-se ao que tem grande aceitação das massas, sendo, portanto, um termo ligado ao consumo e ao mercado, que entende o povo de maneira passiva. Hall entende ser necessário se afastar desta concepção sem deixar de apontar para o aspecto de fato manipulador da indústria cultural.

Para Marilena Chauí:

Quando se fala na cultura popular, não enquanto manifestações dos explorados, mas enquanto cultura dominada, tende-se a mostrá-la como invadida, aniquilada pela cultura de massa e pela indústria cultural, envolvida pelos valores dominantes, pauperizada intelectualmente pelas restrições impostas pela elite, manipulada pela folclorização nacionalista, demagógica e exploradora, em suma, como impotente face à dominação e arrastada pela potência destrutiva da alienação. Todavia, se nos acercamos do conceito de alienação, perceberemos que não possui força exemplificativa suficiente para desvendar a mola de diferenciação e identificação entre cultura popular e ideologia dominante.⁹¹

86. ORTIZ, op. Cit., p. 160.

87. THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13.

88. HALL, op. Cit., p. 274.

89. Ibidem, pp. 198-199.

90. Ibidem, p. 191.

91. CHAUI, op. Cit., p. 72.

Éric Maigret é um dos autores que busca discutir a identificação entre “cultura popular” e “cultura de massa”, entendidas como expressão pura da dominação. Para o autor, numa leitura também trabalhada por Hall, “a cultura 'popular' ou de 'massa' não é nem uma expressão artística liberta das coerções de classes nem o efeito puro de uma dominação: é uma relação negociada, mas para a vantagem dos meios dominantes.”⁹²

Ao mesmo tempo, falar da produção cultural hoje, principalmente, a cultura popular, sem levar em consideração o polo da indústria cultural, seria meramente ingênuo. Certamente, existe um certo entrelaçamento entre ambas, dentro de um dinamismo próprio, calcados na contemporaneidade. Segundo Ella Shohat e Robert Stam,

Qualquer que seja sua orientação política, quer tenha sido criada pelo povo clamando por “liberdade” ou consumida pelas massas passivamente sentadas em frente à televisão, o fato é que a cultura popular está hoje completamente envolvida pela *tecnocultura* transnacional globalizada. Faz sentido, portanto, vê-la como algo plural que negocia entre diversas comunidades envolvidas em um processo complexo de produção e consumo.⁹³

Hall aponta como também enganosa a concepção de cultura popular oposta à cultura de massa, que a identifica como uma cultura “alternativa”, “autêntica”, “verdadeira” e distante da cultura comercial, enfatizando a necessidade de não ignorar “as relações do poder cultural – de dominação e subordinação – que é um aspecto intrínseco das relações culturais”. Hall reforça que: “A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural.”⁹⁴

Vale mencionar o alerta de Marilena Chaui a respeito dos enganos possíveis em torno da “cultura povo”:

Concerne ao risco que poderemos correr se a encararmos romanticamente, isto é, se considerarmos que a cultura, por ser do povo, é imediatamente libertadora. O romantismo pode prestar serviços inestimáveis aos dominantes, seja porque fornece água ao moinho do populismo, seja porque atribui a este último a origem do dismantelamento da consciência de classe dos dominados, que, sem ele, teriam feito o caminho de liberação. Ora prestando serviços ao populismo, ora lastimando tê-lo deixado destroçar a autonomia da luta dos dominados, a atitude romântica é vítima de dois esquecimentos: não só esquece o problema da alienação e da reprodução da ideologia dominante pelos dominados, como também esquece de indagar se, sob o discurso 'alienado', submisso à crença nas virtudes de um poder paternalista, não se esconderia algo que ouvidos românticos não são capazes de ouvir.⁹⁵

92. MAIGRET, op. Cit., p. 230.

93. SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Editora CosacNaify, 2006, p. 442.

94. HALL, op. Cit., pp. 280 e 282.

95. CHAUI, op. Cit., p. 55-56.

Assim, “deveríamos equacionar 'cultura popular' com 'cultura de massa', ou pensar que a última está incluída na primeira, ou devemos ver a cultura popular no sentido que o termo adquiriu na América Latina, como algo que se refere à produção cultural não-hegemônica?”.⁹⁶ O termo popular deveria, então, ser entendido como algo ligado ao consumo de massa, relacionado à produção, uma cultura produzida por e para o povo e/ou num sentido antropológico, ligado ao modo de vida?. O “popular” para Le Goff, “não é o tema, mas o *lugar metodológico* a partir do qual se deve reler a história não enquanto *história* da cultura, mas enquanto história cultural.”⁹⁷

Stuart Hall nota que há uma forte relação entre os termos “classe” e “popular”, ainda que não sejam completamente intercambiáveis, mas destaca que não é possível restringir uma forma cultural específica a uma classe. Isso porque “não existem 'culturas' inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes 'inteiras' - embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis.”⁹⁸ O termo popular traz consigo uma espécie de transferência entre cultura e as classes, remetendo aos povos marginalizados, oprimidos e excluídos. E há também o lado oposto. Segundo Hall,

O lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “o povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder. [...] O povo versus o bloco de poder: isto, em vez de “classe contra classe”, é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura.⁹⁹

Ao observar a dinâmica do processo histórico, Hall aponta que o “processo cultural – o poder cultural – em nossa sociedade depende, em primeira instância, dessa delimitação, sempre em cada época num local diferente, entre aquilo que deve ser incorporado à 'grande tradição' e o que não deve.”¹⁰⁰

No fundo, o que está em jogo são alianças de classes. Tendo em vista o processo dialético intrínseco às relações culturais, é possível dizer que “tais práticas deixam certas marcas de identidade através das quais se manifesta um discurso da resistência, da pronta resposta ao discurso dominante, luta de classes, certamente, mas além disso, conflito entre a economia da abstração mercadológica e da troca simbólica.”¹⁰¹ Ao buscar compreender a

96. SHOHAT; STAM, op. Cit., p. 442.

97. LE GOFF *apud* BARBERO. In: BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013p. 100.

98. HALL, op. Cit., p. 290.

99. Ibidem, p. 290.

100. HALL, op. Cit., p. 287.

101. MATTELART, M.; MATTELART, A. **O carnaval das imagens: A Ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 103.

discussão em torno das relações entre cultura popular e identidade nacional, Renato Ortiz aponta que: “Não é difícil compreender o porquê da relevância desse debate; na verdade, é através dele que se configuram as contradições e o entendimento da formação da nacionalidade na periferia. Não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado.”¹⁰²

Aqui o conceito de contra-hegemonia ou de hegemonia alternativa, tal como pensados por Williams, são úteis:

[...] A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade. [...] Isto é, a ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática. Uma hegemonia estática, do tipo indicado pelas definições abstratas totalizadoras de uma ideologia dominante, ou de uma visão do mundo, pode ignorar ou isolar essas alternativas e oposição, mas, na medida em que são significativas, a função hegemônica decisiva é controlá-las, transformá-las ou mesmo incorporá-las. [...] Pelo contrário, qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio.¹⁰³

Assim, “a cultura popular significa a cultura das 'pessoas' no sentido de um sinal proléptico de coesão e transformação social.”¹⁰⁴ A cultura popular contém esse “duplo movimento de conter e resistir”, sendo necessário dizer que a batalha cultural assume diversas formas: “incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação.”¹⁰⁵

Como a produção de vídeo popular das décadas de 1980 e 2000 se posicionaram no campo de batalha cultural brasileiro, onde distintas alianças de classe e de forças se colocam para dar significação ao “popular”? O atributo “popular”, quando associado ao vídeo, muitas vezes é utilizado buscando sugerir o caráter alternativo e autêntico da cultura popular. Poderia então cair no erro alertado por Hall, de ignorar as relações de poder, dominação e subordinação que incidem sobre ela? Ou de fato a prática do vídeo popular evoca uma força de resistência? O que a produção específica de cada período traz de novo e como dialoga com outras formulações e práticas históricas em torno da ideia de “popular”?

Ainda em Hall,

O princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou a cultura dominante, e a cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não popular”. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os conteúdos de cada categoria mudam. O valor cultural das formas populares é

102. ORTIZ, op. Cit., p. 13.

103. WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 116.

104. SHOHAT; STAM, op. Cit., p. 441.

105. HALL, op. Cit., pp. 275 e 286.

promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. [...] Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las.¹⁰⁶

Neste sentido, a pesquisa busca olhar para o vídeo popular a partir de sua posição no jogo social, deixando de lado a visão que identifica a cultura popular de maneira descritiva, ou seja, associada a “temas” ou conteúdos populares. Também busca olhar para sua transformação no tempo, enfocando diferentes períodos, buscando reconhecer que o “popular” não se trata de categoria estática, mas dinâmica. Vale inclusive sinalizar que, como apontado por Stuart Hall, é necessário levar em conta que “as forças emergentes ressurgem sob velhos disfarces históricos, [...] apontando para o futuro, perdem sua força de antecipação e se voltam somente para o passado; as rupturas culturais de hoje podem ser recuperadas como suporte para o sistema de valores e os significados dominantes de amanhã.”¹⁰⁷

Hall então defende uma perspectiva da cultura popular que considera que

Em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a 'cultura popular' em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. (...) Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia.¹⁰⁸

A ideia de dominação passa ao mesmo tempo pela esfera de trabalho e da cultura, fazendo da “cultura um espaço de conflitos” e um campo de batalha a ser conquistado, sendo necessário pontuar porém que “o poder é um fato onipresente.”¹⁰⁹

Tendo em vista esta discussão, esta pesquisa busca compreender em que medida a palavra popular (que o termo vídeo popular carrega) traz consigo uma expectativa de colaborar na construção de uma cultura das classes populares. O vídeo popular evoca um sentido de contra-hegemonia, ao se colocar como ligado às práticas de intervenção, luta, denúncia e registro da memória coletiva, ilustrando temas caros aos movimentos sociais e populares, coletivos culturais e as periferias. Interessa também saber se a produção de vídeo popular em alguma medida supera os interesses imediatos de determinado grupo social e em

106. Ibidem, p. 284.

107. HALL, op. Cit., p. 289.

108. HALL, op. Cit., pp. 284-285.

109. HALL *apud* MAIGRET, op. Cit., p. 229.

que medida interage com discursos hegemônicos ou colabora na construção de perspectivas alternativas.

CAPÍTULO 2 - ESTADO E PRODUÇÃO CULTURAL

2.1. Políticas públicas, cultura e democracia

O recente processo democrático vivido no Brasil demonstra que ainda estamos aprendendo. A democracia é um caminho sinuoso a trilhar, principalmente no Estado brasileiro, com imensas dificuldades estruturais que implicam diretamente no cotidiano da população mais pobre. Ausências básicas, tais como emprego, educação, saúde, moradia e cultura, acabam por atingir nossa estrutura democrática em cheio. Compreendidas dessa forma, as políticas públicas cumprem um papel de relevância na sociedade brasileira e interagem com o anseio de participação democrática nas decisões públicas, na implementação, controle e benefícios das políticas. Com a expansão da democracia, o Estado adquiriu uma maior responsabilidade. E o bloco das ações deve impactar diversas áreas e fomentar soluções (ou não) para a sociedade.

Mas, o que é uma política pública? Conforme Lopes e Amaral, as “políticas públicas são a totalidade de ações, metas e planos que os governos (nacionais, estaduais e municipais) traçam para alcançar o bem-estar da sociedade e o interesse público.”¹¹⁰ Para Celina Souza, “a formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações, que produzirão resultados ou mudanças no mundo real.”¹¹¹ Para Saraiva e Ferrarezi, é possível considerá-las também como “estratégias que apontam para diversos fins, todos eles, de alguma forma, desejados pelos diversos grupos que participam do processo decisório”, tendo em vista “a finalidade última de tal dinâmica – consolidação da democracia, justiça social, manutenção do poder, felicidade das pessoas.”¹¹²

Nesse mesmo processo democrático e de bem-estar social, é possível notar, nas últimas décadas, a participação de membros da sociedade civil organizada lutando por direitos. E é desta relação entre sociedade civil e Estado que se estabelece um processo histórico para a consolidação de políticas efetivas a médio e longo prazo. Isto é, uma disputa de vários grupos da sociedade para defender seus interesses, nem sempre atendidos e contemplados.

110. LOPES, B.; AMARAL, J. N.. **Políticas Públicas: conceitos e práticas**. Belo Horizonte: Sebrae/MG, 2008, p. 5.

111. SOUZA, C. “Políticas Públicas: uma revisão da literatura”. In: Revista Sociologias, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul./dez. 2006, p. 26.

112. SARAIVA, E.; FERRAREZI, E. (orgs.): **Políticas Públicas; coletânea**. Brasília: ENAP, 2006, pp. 28-29.

Para a professora Eloisa de Mattos Hofling: “Um dos elementos importantes desde processo – hoje insistentemente incorporado na análise das políticas públicas – diz respeito aos fatores culturais, àqueles que historicamente vão construindo processos diferenciados de representações, de aceitação, de rejeição, de incorporação das conquistas sociais por parte de determinada sociedade.”¹¹³

Neste caso, a sociedade civil organizada torna-se um parâmetro fundamental para decisões favoráveis no futuro, tais como pressionar as esferas por melhorias e cumprimento das leis, dos planos e metas prometidas. As políticas públicas visam interesses diversos numa sociedade plural. Para Souza “o ciclo da política pública é constituído dos seguintes estágios: definição de agenda, identificação de alternativas, avaliação das opções, seleção das opções, implementações e avaliação”. Ainda em Souza, “a política pública está na identificação do tipo de problema que a política pública visa corrigir, na chegada desse problema ao sistema político e à sociedade política, e nas instituições/regras que irão modelar a decisão e a implementação da política pública.”¹¹⁴

Neste processo deve-se perguntar “por que algumas questões entram na agenda política, enquanto outras são ignoradas.”¹¹⁵ Este capítulo da pesquisa aborda como se deu historicamente a entrada da cultura para a agenda pública brasileira, para que melhor se compreenda as políticas culturais no presente e importância das políticas públicas para a produção cultural. Aborda também a centralidade do audiovisual nas políticas públicas, ainda que apenas recentemente outras práticas tenham sido percebidas, resultando na ampliação da concepção de audiovisual para além da produção cinematográfica. No quarto capítulo, será possível então identificar a influência das políticas públicas de cultura na produção de vídeo popular no período mais recente, sendo a atuação do Estado um elemento determinante no novo cenário cultural. A partir desta constatação será possível então levantar questões acerca da dinâmica estabelecida entre o Estado, a produção de vídeo popular e suas implicações.

Abordando as políticas públicas para a cultura, Lia Calabre aponta “que se trata de um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população.”¹¹⁶ Que mudanças então foram operadas historicamente neste campo

113. HOFLING, E. de M. “Estado e políticas (públicas) sociais”. In: Cadernos Cedes, ano XXI, n. 55, novembro/2001, p. 39.

114. SOUZA, op. Cit., p. 40.

115. Ibidem, p. 29.

116. CALABRE, op. Cit., p. 12.

do simbólico para que fossem possíveis hoje uma produção cultural e uma relação e atuação do Estado singular? Quais novas “necessidades culturais” se desenvolveram?

No livro “Políticas culturais no Brasil”, de 2009, Calabre aponta que “a relação entre o Estado e a cultura é milenar, entretanto é contemporâneo o olhar do Estado sobre a cultura como uma área que deva ser tratada sob a ótica das políticas públicas.”¹¹⁷ Neste sentido, a cultura e a noção de “pluralidade cultural” virou central na estruturação do pensamento do Estado brasileiro na última década. Hoje, o universo da produção cultural e também da produção audiovisual popular, se coloca como uma das vias privilegiadas de um movimento de inclusão com ramificações globais, que coloca a cultura em posição estratégica. Como aborda Hall, a cultura como um elemento central.

Através do apontamento histórico das mudanças institucionais e legais ocorridas no âmbito federal no que tange a cultura e ao audiovisual, buscamos iluminar alguns pontos da relação entre a produção cultural, as mudanças na concepção de cultura e de Estado, e as mudanças na situação político-econômica. Traçando este retrospecto, é possível identificar que, apesar dos avanços, muito ainda há de ser feito em termos de política cultural.

2.2. Política cultural e o Estado centralizador no regime militar

É do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) um conjunto de ações governamentais que podem ser percebidas sob a forma de políticas culturais. E no campo destas políticas, o audiovisual desde então ocupa um espaço privilegiado. Remonta a este período a estreita relação entre a produção cinematográfica e o Estado brasileiro, que perdura até os momentos atuais, com baixo ou alto volume de recursos. A produção estatal de cinema existia desde o Estado Novo (1937-45), numa prática de atenção ao cinema através do Departamento do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão do então Ministério da Educação e Saúde Pública, e ao longo de sua existência, entre 1936 e 1966, produziu em torno 400 filmes, entre curtas e médias-metragens, dos quais a direção de cerca de 350 é atribuída ao cineasta mineiro Humberto Mauro.¹¹⁸

Boa parte da produção voltava-se ao apoio às disciplinas das instituições de ensino, à divulgação de aplicações da ciência e da tecnologia, às pesquisas científicas nacionais e ao trabalho de instituições nacionais. Os filmes do INCE revelavam o desejo de criar uma nova

117. CALABRE, op. Cit., p. 09.

118. Humberto Mauro foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Fez filmes entre 1925 e 1974, sempre com temas brasileiros.

imagem do país. Seus documentários valorizavam elementos de caráter nacionalista tais como a bandeira nacional, os registros da fauna e da flora e aspectos da cultura popular. A proposta do INCE, primeiro órgão governamental dedicado ao cinema, estava em consonância com o ideário de construção nacional (identitária e institucional) e com as características centralizadoras do Estado Novo. Como aponta Lia Calabre, as políticas para o campo do cinema neste período englobavam o “cinema educativo, regulamentação e doutrinação político.”¹¹⁹

Com a autonomia da área da Saúde em 1953, passa-se à existência do Ministério da Educação e Cultura – MEC, ainda que o período imediatamente posterior ao Estado Novo, chave no florescimento da indústria cultural no Brasil, não tenha sido acompanhado por novidades na presença do Estado na área. Seguimos e notamos que uma noção abrangente de política cultural passou a fazer parte da agenda pública brasileira a partir do final da década de 1960, sob a égide do regime militar.

Em 1966 é instituído o Instituto Nacional de Cinema - INC, absorvendo o INCE. Essa nova instituição deveria se responsabilizar pelo fomento, produção, distribuição, exportação e todas as áreas e etapas da cadeia produtiva do cinema brasileiro, agora encarado como indústria. Diferentemente da antecessora INCE, em que o cinema tinha como proposta única a de ser educativo, no INC, este passa a ser encarado como mercado e estratégia política. Conforme aponta Tunico Amancio,

O Instituto Nacional de Cinema (INC) era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Incorporou o INCE (do MEC) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, de 1961, ao mesmo tempo em que foi dotado de alguns instrumentos de intervenção no mercado: a obrigatoriedade de registro de produtores, exibidores e distribuidores, permitindo a prospecção e o controle da atividade, a determinação da obrigatoriedade de exibição do filme nacional e também da aplicação em filmes brasileiros de 40% do imposto devido sobre a remessa de lucros das companhias estrangeiras, o que até então era optativo. Se os distribuidores estrangeiros não quisessem coproduzir filmes no Brasil, os recursos passariam a fazer parte do orçamento do INC, ao invés de retornar aos cofres da União, como vinha sendo feito.¹²⁰

Em meados de 1969, o INC recebe um apêndice através do Decreto-Lei Nº 862, que estabelecia a criação da Embrafilme, uma autarquia formalmente vinculada ao INC e consequentemente ao Ministério da Educação e Cultura. Com a Embrafilme, a atividade

119. CALABRE, op. Cit., p. 30

120. AMANCIO, T. “Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme”. In: Alceu, Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, jul./dez. 2007, p.174.

cinematográfica assumiu papel central dentre as políticas de cultura, ligado ao projeto nacional-desenvolvimentista do governo militar, visando a criação de uma verdadeira indústria cinematográfica nacional, tendo o Estado o papel de grande incentivador, regulador e harmonizador de interesses de produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros.

Entre 1970 e 1975, 106 filmes foram produzidos, entre eles grandes obras da cinematografia nacional, como *São Bernardo*, 1972, de Leon Hirszman, *Bye-Bye Brasil*, 1979, de Cacá Diegues, e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, 1976, de Bruno Barreto, este último o maior sucesso de bilheteria nacional até 2010, quando foi ultrapassado por *Tropa de Elite 2*, de José Padilha. Esse período é visto como um dos maiores momentos do cinema brasileiro, com grande participação do Estado. Aliada ao setor produtor e rechaçada pelo setor exibidor, que se colocava contra a intervenção estatal como reguladora do mercado, a Embrafilme, através do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), trabalhou para escoar sua produção e aumentar sua reserva de mercado. Em 1980, auge da Empresa, os filmes nacionais tinham 35% do público e uma média de aproximadamente 239 mil espectadores por filme, 30 mil a mais que o filme estrangeiro.¹²¹

Num âmbito cultural mais geral, a gestão Jarbas Passarinho do MEC (governo Médici – 1969/1974) lançou um dos primeiros programas de financiamento à cultura no Brasil, o Programa de Ação Cultural – PAC. Como aponta Sergio Miceli, os principais objetivos do programa eram “a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos.”¹²² É possível identificar então a busca da promoção de uma cultura nacional e autêntica, em seus mais diversos gêneros e manifestações, que eram compatíveis com o clima ideológico da época.

Para Miceli o PAC “era uma tentativa de 'degelo' em relação aos meios artísticos e intelectuais. [...] Embora não tivesse a função explícita de formular uma política oficial de cultura, [...] o PAC acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural.”¹²³ Ainda na gestão Passarinho é divulgado um documento intitulado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” (PNC), elaborado em 1975, que apontava o que começava

121. Conforme site do CTAV – Centro Técnico Audiovisual, vinculado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura: <http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-Embrafilme/>

122. MICELI, S. “O Processo de 'Construção Institucional' na área cultural federal (anos 70)”. In: MICELI, S. (org.): **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Editora DIFEL, 1984, p. 56.

123. MICELI, op. Cit., pp. 55-56.

a surgir no momento como importante, mas que logo foi retirado de circulação, sendo suas propostas retomadas apenas mais tarde, com um clima político mais propício.¹²⁴

Ainda sob a égide militar, a época liderada pelo então gestor Ney Braga (governo Geisel – 1974/1978) promoveu a continuidade de ações, alcançando uma institucionalidade considerável com a criação da Fundação Nacional de Arte e Serviço Nacional do Teatro – a Funarte, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Conselho Nacional de Direito Autoral, o Conselho Nacional do Cinema, além da reformulação da Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme. Como aponta Miceli, a gestão Ney Braga foi pioneira em implementar uma Política Nacional de Cultura. O organograma então estabelecido para a área no âmbito do Ministério da Educação e Cultura, “embora sofrendo algumas alterações, foi aquele que sedimentou o apoio federal à cultura até 1990”,¹²⁵ ainda que a cultura tenha ganhado autonomia institucional em 1985, com a criação do MINC – Ministério da Cultura.

Analisando o período e intrincada a esta concepção de política cultural, Miceli identifica como corrente a ideia do Estado como “o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70”, algo que perdura ainda hoje. Para o autor, “tal postura parece procedente caso se entenda por mecenato a disposição em subsidiar intelectuais e artistas que não conseguem colocação segura no mercado para os bens que produzem.”¹²⁶ Ainda que a política de cultura fosse muito incipiente, era possível vislumbrar um projeto cultural em expansão. E, conforme Mario Brockmann Machado, tratava-se de um “projeto de mercado”, um projeto de “indústria cultural”,¹²⁷ calcado no papel importante da cultura e do *produto artístico* na promoção da identidade nacional.

Ao que tudo indica, nas gestões militares houve um empenho na valorização de uma política nacional de cultura, galgada na supervalorização de uma memória e/ou cultura nacionalista:

Ainda dentre esses condicionantes de ordem conjuntural, o *marketing* do regime constituiu-se decerto na motivação decisiva das políticas adotadas na área cultural. A chamada política de “abertura” acarretava forçosamente a exigência de melhorar a imagem de marca do regime, quer dizer, requeria a definição de espaços institucionais para os quais fosse possível canalizar recursos em favor da nova geração de produtores culturais naqueles gêneros mais dependentes do apoio governamental.¹²⁸

124. RUBIM, op. Cit., p. 62.

125. BOTELHO, I. **Romance de formação: Funarte e política cultural (1976-1990)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 66.

126. MICELI, op. Cit., p. 99.

127. MACHADO, M. B. “Notas sobre a política cultural no Brasil”. In: MICELI, S. (org.): **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Editora DIFEL, 1984, p. 11.

128. MICELI, S. “O Processo de 'Construção Institucional' na área cultural federal (anos 70)”. In: MICELI, S. (org.): **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Editora DIFEL, 1984, p. 101.

É importante destacar, no entanto, o caráter do que se construía como “cultura nacional”, ainda muito distante da ideia de valorização da “diversidade” da cultura brasileira, que viria surgir décadas depois. Ainda não havia, neste contexto, espaço para a ponderação atual de Machado, de que “é preciso respeitar e promover não a visão idealizada de uma suposta identidade cultural (por vezes ingênua, por vezes intencional, mas sempre politicamente instrumental), mas sim a pluralidade cultural enraizada na grande diversidade social, regional e étnica do país.”¹²⁹

O Brasil viveu de 1964 até meados de 1985 sob um forte regime cívico-empresarial-militar, regime esse que violou os direitos civis e humanos dos cidadãos brasileiros - “intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural [...], inquérito militar nas universidades, invasão de igrejas, censura etc.”¹³⁰ Tal período foi caracterizado por um Estado de exceção permanente, suprimindo direitos básicos e impedindo a livre circulação teórica e artística/cultural. Segundo Roberto Schwarz,

Se em 64 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.¹³¹

Ainda em Schwarz, “em menos palavras: no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc.”¹³² No que diz respeito à produção cultural e intelectual, vivia-se uma época de contradições na qual, “apesar da ditadura da direita, [havia uma] relativa hegemonia cultural da esquerda no país.”¹³³ No caso específico da produção audiovisual brasileira, conforme aponta Ismail Xavier, “foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro”,¹³⁴ mesmo sob censura, no qual “talvez encontremos mais obras de interesse e qualidade no período sombrio, até meados da década de 1970, do que no período de crescente e gradual respiração política, com seus avanços e recuos.”¹³⁵

129. Ibidem, p. 14.

130. SCHWARZ, R. **Cultura e política**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001, p. 7.

131. SCHWARZ, op. Cit., p. 9.

132. Ibidem, p. 22.

133. Ibidem, p. 7.

134. XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001, p. 14.

135. XAVIER, op. Cit., p. 56.

A relação entre o Estado e os produtores e diretores de filmes nesta época funcionava dentro de um comportamento corporativista, elegendo seus interlocutores dentro de um quadro específico, mas supostamente representativo. Como aponta Edson Nunes, “tal como o clientelismo contemporâneo, o corporativismo é uma arma de engenharia política dirigida para o controle político, a intermediação de interesses e o controle de fluxos de recursos materiais disponíveis.”¹³⁶ O comportamento corporativista, porém, desagradava outros setores não beneficiados pela política audiovisual corrente, e motivou permanentes questionamentos desta política.

Desde então discute-se a dependência da produção audiovisual brasileira do mecenato estatal. O fato da pseudo “indústria brasileira de cinema” ter-se mantido afastada das forças econômicas do país, acabou por promover uma cobertura política indispensável à obtenção de certas medidas governamentais necessárias à sua “afirmação”, perdurando ainda hoje. Uma verdadeira regulação, de fato, nunca ocorreu na prática, no sentido de proteção para seu desenvolvimento e apoio à diversidade de sua produção.

A partir do auge em 1980, inicia-se o declínio da Embrafilme. Entre os motivos, Amancio identifica “a redução da capacidade de investimento do Estado diante da crise do petróleo; a dolarização das atividades cinematográficas no país; o progresso técnico do cinema norte-americano e sua maior agressividade na conquista de mercados na América Latina; a queda brusca de público com a difusão dos aparelhos de vídeo cassete”,¹³⁷ avanço do alcance territorial da TV, bem como acusações de clientelismo, desperdício e má administração da Embrafilme.

2.3. Redemocratização e o Estado mínimo na política cultural

Os anos 1980 vieram romper a lógica do papel do Estado na cultura. Para Regina Silvia Pacheco,

Esse modelo de Estado desenvolvimentista deu sinais de esgotamento ao final dos anos 1970, seguindo-se a prolongada crise da chamada década perdida. Nos anos de 1980, os diagnósticos sobre o aparato estatal enfatizavam a incapacidade de implementação das políticas públicas. Estava explícita a necessidade de mudanças no aparato burocrático e mudanças do papel do Estado, ao lado das requeridas reformas políticas que deveriam acompanhar a redemocratização do país em curso.¹³⁸

136. NUNES, E. **A Gramática Política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010, p. 37.

137. AMANCIO, op. Cit., p. 173.

O projeto de modelo neoliberal, implantado de forma desigual pelo continente, consolidou as desigualdades internas e regionais entre os países do bloco, dificultou a igualdade de direitos e aumentou os desequilíbrios sociais, colocando a América Latina frente ao mundo internacional com uma vulnerabilidade profunda. Soma-se a isso a excessiva concentração no campo da produção e difusão cultural, o que atravancou profundamente o processo de democratização dos países latino-americanos. No Brasil, a atenção do Estado era sempre no sentido de conter a crescente inflação que atingia índices alarmantes. No campo de reformas estruturais, pouco ou praticamente nada era feito.

Ao término do regime autoritário, a partir de 1985, uma parcela significativa dos intelectuais e artistas comprometeu-se com a Nova República. Outros seguiram críticos da nova ordem estabelecida, mas o ordenamento institucional já estava consolidado para todos, com a presença do Estado na organização da vida social e cultural, associada ao desenvolvimento particular da indústria cultural que ganhara fôlego no Brasil na segunda metade do século XX. Desde o limiar dos anos de 1980 e com a aprovação da Constituição em 1988 e o início da redemocratização, o universo da cultura passaria por enorme dificuldade, particularmente no início do primeiro governo democraticamente eleito.

Com o fim da ditadura cívico-empresarial-militar e após “reivindicações dos secretários estaduais de cultura e de setores artísticos e intelectuais” foi criado em 1985 o Ministério da Cultura que “até se consolidar [...] passou por momentos contraditórios.”¹³⁹ Como aponta Rubim, “o processo de redemocratização ocorrido no Brasil [...] após longo período de ditadura militar, resulta no que Evelina Dagnino, chama de crise discursiva latino-americana das políticas culturais.”¹⁴⁰ Para Dagnino, “essa crise discursiva resulta de uma confluência perversa entre, de um lado, o projeto neoliberal que se instala em nossos países ao longo das últimas décadas e, de outro, um projeto democratizante, participativo, que emerge a partir das crises dos regimes autoritários e dos diversos esforços nacionais de aprofundamento democrático.”¹⁴¹

Em julho de 1986 é criada a primeira lei de incentivo fiscal à cultura, a chamada Lei Sarney.¹⁴² Diante da crise econômica e administrativa do Estado, a produção cultural precisava

138. ABRUCIO, F.; LOUREIRO, M. R.; PACHECO, R. S. “A agenda da nova gestão pública”. In: ABRUCIO, F.; LOUREIRO, M. R.; PACHECO, R. S. (orgs.): **Burocracia e Política no Brasil: Desafio para o Estado Democrático no Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2010, p. 191.

139. RUBIM, op. Cit., p. 205.

140. Ibidem, p. 87.

141. DAGNINO, E. “Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal”. Revista Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 15, 2005, p. 46.

142. Lei nº 7.505, de julho de 1986 - A primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil.

passar a contar com complementações orçamentárias através de recursos obtidos mediante renúncia fiscal. Conforme aponta Rubim,

A rigor, a lei terminava por contrariar todo este investimento, pois introduzia uma ruptura radical com os modos, até então vigentes, de financiar a cultura. O Estado, sob o pretexto de carência de recursos, reduzia o financiamento direto da cultura e, como alternativa, propunha que as verbas fossem buscadas pretensamente no mercado. Só que este dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal. Apesar disto, o poder de decisão era privatizado, pois se desloca do Estado para o mercado.¹⁴³

Mas é entre 15 de março de 1990 e 29 de setembro de 1992 que o Brasil viveu um dos períodos mais conturbados de sua história, no que tange à política cultural. O mandato de Fernando Collor de Mello na presidência foi marcado na área cultural pelo desmantelamento do sistema de financiamento estatal em vigor, fosse por retaliação em relação ao meio artístico e intelectual, fosse pela orientação neoliberal de seu governo.

Ao assumir a presidência, Fernando Collor de Mello editou um pacote com uma série de medidas provisórias que, entre outras coisas, extinguiram os órgãos culturais e os mecanismos de financiamento e atuação da União, tais como a Embrafilme, a Funarte, a Lei Sarney, entre outros. A Medida Provisória nº 151 ocupava-se da extinção e dissolução de entidades da administração pública federal (autarquias, fundações e empresas públicas). Episódio emblemático, integrado ao Programa Nacional de Desestatização (PND), o fechamento da Embrafilme¹⁴⁴ praticamente paralisou as atividades do cinema brasileiro de longa-metragem, quase em sua totalidade dependente do financiamento estatal.

Sobre esse contexto das reformas na década de 1990, Flávio da Cunha Rezende observa que,

Sem exageros, pode-se considerar os anos 1990 como a década das reformas da administração pública. Uma combinação de fatores como a crise fiscal do Estado, a escala e a magnitude dos processos de democratização política e de globalização econômica, bem como o declínio de desempenho e *accountability* nas relações Estado-sociedade, aliados à urgente necessidade de rever padrões de intervenção do Estado na economia e nas políticas sociais, contribuíram decisivamente para a

143. RUBIM, A. A. C. “Políticas culturais no Brasil: Trajetória e contemporaneidade”. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:R4VTkiNfth4J:portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/files.d/%3Fevento%3Ddownload%26urlArqPlc%3D3confcult-politicas-culturais-no-br.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 20 de dezembro de 2014.

144. A Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) tinha por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o Instituto Nacional do Cinema (INC), podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. Em sua primeira fase, a Embrafilme surgiu como um mero apêndice do INC, criada através do Decreto nº 862, de 12 de dezembro de 1969. Sua composição acionária lera a União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), com 70% das ações; os 30% restantes foram diluídos entre outras representações estatais.

difusão em escala jamais vista das políticas de reforma do aparato burocrático de Estado.¹⁴⁵

Em sua ânsia neoliberal, Collor acreditou que o mercado substituiria o governo no fomento à cultura no país. De uma maneira mais ampla e extensa a todas as áreas de atuação do governo, o mercado passou a ser visto como um substituto imediato das áreas de atuação e regulação do Estado, este visto como corrupto e ineficiente. Em âmbito mundial, o Estado, nesta época, foi considerado o responsável pela grande crise dos anos 1980: crise fiscal, do tipo de intervenção estatal e da forma burocrática de administração. Collor agiu de maneira drástica, ainda que orientado pela visão então hegemônica que apontava a necessidade de reformar e enxugar o aparelho burocrático estatal. E a produção cultural foi alvo desse processo em curso.

A década de 1990 pode ser lembrada como um período bem crítico na produção e difusão de cinema e vídeo no Brasil. Além do encerramento dos trabalhos da Embrafilme e do Conselho Nacional de Cinema, o cenário foi agravado com a abertura do mercado brasileiro para as produções estrangeiras, através da Lei 8.029/1990. Como aponta Amancio, a expansão do setor cinematográfico no Brasil no período da Embrafilme, não havia se dado através da “capitalização de suas categorias empresarias, ou pela sedimentação de seu parque industrial, mas pela opção definitiva pelo produto fílmico.”¹⁴⁶ Segundo Amancio,

Desmobilizado o projeto cultural do Estado, imerso principalmente nas dificuldades econômicas que se abatem sobre as sociedades periféricas ao grande capital, a atividade cinematográfica retroage sensivelmente, adequando-se a uma escala menor. O esfacelamento da identidade da classe cinematográfica no acompanhamento daquele processo demonstrou a falência de uma utopia de independência e apontou para diferentes opções de atuação.¹⁴⁷

Por exemplo, em 1992, apenas três filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de cem filmes lançados entre 1970 a 1975. A Embrafilme, foi severamente criticada, mas o fim do modelo de fomento, sem substituir por outra política para a produção de filmes, fez o audiovisual penar, principalmente sua produção.

Porém, em resposta à pressão da classe cultural, mas ainda em consonância com sua política neoliberal, inspirado nos princípios da Lei Sarney, a gestão Collor criaria em dezembro de 1991 a Lei Federal de Incentivo à Cultura, (promulgada pelo então ministro

145. REZENDE, F. da C. “Razões da crise de implementação do Estado gerencial: desempenho versus ajuste fiscal”. In: Revista de Sociologia e Política, Curitiba: n. 19, 2002, p. 112.

146. AMANCIO, T. **Artes e Manhas da EMBRAFILME: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2011, p. 125.

147. AMANCIO, T. “Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme. In: Alceu, Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, jul.-dez. 2007, p.180.

Sérgio Paulo Rouanet. A chamada Lei Rouanet viria a pautar o financiamento oficial a partir de então, avançando pelo século XXI como o principal instrumento da política cultural nacional. De maneira geral, a lei transfere ao mercado a definição das iniciativas receptoras de recurso público, mediante abatimento do imposto de renda devido pelas empresas. O discurso de então apontava a intenção de que a isenção fiscal pudesse estimular as empresas a mobilizar uma parcela de seus recursos próprios no apoio a projetos culturais, tendo uma parte destes recursos abatidos como percentual do imposto a pagar.

A Lei Rouanet, ao contrário da Lei Sarney, que previa apenas o cadastramento junto ao MinC das entidades culturais interessadas em captar recursos de empresas (tendo sido alvo de denúncias de irregularidades), introduziu a aprovação previa dos projetos culturais por comissão composta por representantes do governo e da sociedade civil, entre outras modificações. O mecanismo previa o abatimento de 30% a 40% do imposto de renda, devendo as empresas complementar o patrocínio com recursos próprios. Foram poucos os resultados para o campo cultural de uma maneira geral.

Com o impeachment de Collor, o então vice-presidente Itamar Franco assumiu interinamente o governo em outubro de 1992, sendo em 1993 empossado e ficando até 1994. O desafio de Itamar Franco era administrar as crises econômica, política e administrativa. Collor havia relegado a cultura e a produção audiovisual ao “deus mercado”, extinguido os mecanismos de proteção ao produto nacional frente ao estrangeiro, agonizando de vez o cinema no Brasil. A partir dessa constatação a classe cinematográfica iniciou um diálogo entre realizadores e o Estado, que acabou resultando em algumas medidas institucionais. É no governo de Itamar Franco que se formatou no Congresso a Lei do Audiovisual,¹⁴⁸ criando mecanismos de fomento às atividades da área e garantindo ao menos o início da volta da produção deste setor, fazendo com que a partir de 1995, já no governo de Fernando Henrique Cardoso, se passasse a falar em “retomada” do cinema brasileiro.

A justificativa para uma lei específica de incentivo ao cinema foi a constatação de que os incentivos fiscais da Lei Rouanet eram insuficientes para financiar e sustentar todos os segmentos culturais.”¹⁴⁹ E neste quesito o cinema foi linguagem privilegiada. A lei passou a permitir que o contribuinte investisse na produção de obras audiovisuais nacionais previamente aprovadas pelo Ministério da Cultura, sendo possível que o valor fosse abatido

148. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências, através da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993.

149. NETO, M. M. M.; FERREIRA, L. A. (orgs.). **Economia da Cultura: Contribuições para a construção do campo e histórico da gestão de organizações culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2011, p. 117.

integralmente do Imposto de Renda devido, considerando o limite máximo de 3% para pessoas jurídicas e 5% para pessoas físicas. Concebida para vigorar por um período de dez anos, visando incentivar o mercado a investir no audiovisual para que posteriormente o segmento tivesse autonomia do incentivo fiscal, essa lei perdura até hoje e inspirou reformas na Lei Rouanet, que posteriormente ampliou o abatimento do imposto de renda para 100% em algumas áreas e deu novo fôlego ao mecanismo, que perdura até hoje.

2.4. A administração pública gerencial e a consolidação das leis de incentivo fiscal à cultura

Em 1994, durante o governo Itamar Franco, foi criado o Plano Real que, após inúmeros planos fracassados, conseguiu estabilizar a economia, valorizar a moeda e praticamente eliminar a inflação. No mesmo ano, Fernando Henrique Cardoso, um dos idealizadores do Plano Real e então Ministro da Fazenda, foi eleito Presidente da República e já no primeiro ano de governo, em 1995, deu início a uma série de projetos e reformas que visavam reestruturar o país segundo os preceitos da Administração Pública Gerencial. A administração pública gerencial supõe que o Estado funcione como uma empresa, cujos serviços são destinados aos cidadãos, e possui como principais objetivos a eficiência nos serviços, na avaliação de desempenho e no controle dos resultados.

Já em janeiro de 1995 Fernando Henrique Cardoso cria por decreto o MARE - Ministério da Administração e Reforma do Estado, tendo à frente o economista Luiz Carlos Bresser Pereira, visando estabelecer as diretrizes da reforma e trabalhar pela implementação das mudanças junto ao congresso. Suas primeiras medidas foram a criação do Plano Diretor da Reforma do Estado e o envio ao Congresso Nacional de emenda constitucional que se transformaria, em 1998, na Emenda 19, que institui uma série de mudanças. A visão de Estado passava, a partir dessas iniciativas, a ser outra. Antes dominava a concepção de um Estado executor de todos os serviços públicos. Agora, a legislação abria espaço para a implantação gradual de um Estado concebido como formulador e regulador, passando a gerenciar a implementação de políticas públicas e não mais a executá-las diretamente.

Em relação às políticas culturais, o primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso é marcado pela reestruturação e fortalecimento das leis de incentivo. Tendo como referência a Lei do Audiovisual, a Medida Provisória nº 1.589, de 1997, posteriormente convertida na Lei nº 9.874, de 1999, ampliou o incentivo fiscal existente até então na Lei Rouanet para outras

áreas como artes cênicas, livros, música erudita, entre outros, proporcionando 100% de abatimento do imposto de renda. Em 2001 as áreas a receber 100% de abatimento foram novamente ampliadas. A indústria cultural, impulsionada pelo “renascimento” do cinema, estruturava-se sob um novo prisma das parcerias entre o setor público e privado, viabilizando aquilo que se cunhou ciclo da retomada do cinema brasileiro.

De 1995 a 2002, os esforços são concentrados no apoio à produção cinematográfica, com a ampliação progressiva dos investimentos e do número de lançamentos nacionais e da tentativa de criar uma “indústria”. A partir de 1999, a Secretaria do Audiovisual - SAV passou a gerir alguns programas de desenvolvimento do audiovisual, permitindo a formação de público, a entrada de novos nomes no mercado por meio de concursos para curtas-metragens, documentários, longas-metragens, seriados de TV e animação. Naquele momento, o ministro da cultura Francisco Weffort afirmava que,

Com estas medidas, o presidente Fernando Henrique pretende criar uma avenida que ligue os produtores de cinema e audiovisual às empresas e ao mercado. Vejamos alguns números. Desde janeiro de 1995 até julho deste ano, 33 projetos de filmes aprovados no Ministério da Cultura concluíram a captação de recursos no mercado. Essa captação totaliza 42 milhões de reais, muito mais do que a Embrafilme podia dispor para o cinema nos seus melhores anos. Mas há que anotar também que temos em carteira no Ministério, no mesmo período, 222 projetos aprovados. Significa dizer que o êxito atual, embora considerável quando comparado com o passado, não vai além de 15% da demanda. Em resumo, a lei do cinema e do audiovisual funciona, mesmo nos limites atuais. Mas precisa de ajustes que a façam funcionar melhor.¹⁵⁰

A constatação do aumento dos investimentos na cultura é um dado curioso, pois contrasta com os objetivos da política macroeconômica do período, que defendia uma intervenção menor do Estado nas atividades econômicas em geral. Tal situação se configurou pelo fato de que o setor cultural e o audiovisual fizeram um exercício de pressão (lobby) que acabou rendendo bons frutos. No caso específico do audiovisual, pode-se afirmar que o escopo legal alcançado foi mais uma iniciativa de um setor totalmente organizado em torno de seus interesses. Esse mesmo grupo de pressão foi severamente criticado no texto do jornalista Celso Masson, intitulado *Caros, ruins e você paga*, de 1999, no qual ele aponta:

Poucos países se esforçaram tanto quanto o Brasil para ter uma cinematografia nacional. Nos últimos cinco anos, o governo federal abriu mão de 280 milhões de reais para a produção de filmes, por meio de duas leis de incentivo que usam a mecânica da renúncia fiscal. [...] Com esse dinheiro, seria possível dobrar o número de bibliotecas públicas [...] Dirigido a museus, poderia erguer 186 deles. A referência, nesse caso, é o Museu Nacional do Mar, em Santa Catarina, que custou 1,5 milhões de reais, valor que inclui a compra e a restauração de um imóvel de

150. WEFFORT *apud* GATTI. In: “Investimento no cinema brasileiro na Retomada (1994-2003)”. In: Revista FACOM, São Paulo, n. 16, 2006, p. 56.

7000 metros quadrados e todo o acervo. Dessa comparação, surge a seguinte pergunta: por que priorizar o cinema?¹⁵¹

Na época, após a publicação da matéria, foi aberto um canal de interlocução institucional, o que aconteceu com a instalação da Comissão de Cinema do Senado Federal. Ainda em 1999, quando o presidente do Congresso era Antônio Carlos Magalhães, este convidou o produtor Luís Carlos Barreto para depor na Comissão. Andre Gatti ressalta a evolução dos gastos estatais com a produção cultural e principalmente o audiovisual:

Um breve retrospecto da evolução dos gastos estatais pode demonstrar a intenção que o Estado brasileiro dedicou à cultura e ao audiovisual. De 1985 a 1990, é clara a tendência estável, isto é, durante o Governo Sarney, quando oscilou de R\$ 208 milhões a R\$ 197 milhões. Isto porque em 1990 e, mais ainda depois, em 1991, ou seja, no início do Governo Collor, houve uma queda drástica para R\$ 131 milhões, seguida de outra redução rediviva, em 1992, para R\$ 108 milhões. Com o Governo Itamar Franco, os gastos voltaram a subir um pouco: R\$ 222 milhões em 1993, para depois alcançarem, em 1995, R\$ 245 milhões. A tese defendida é o fato de que o Estado veio a aumentar os seus gastos com a cultura e, no caso do audiovisual, esta situação também pode ser entendida como correlata.¹⁵²

Para Gatti, é evidente como o Estado investe direta e indiretamente recursos no setor:

Outro fator que acenou este interesse de investimento governamental foi feito através de diferentes aportes de recursos. Sabe-se que o capital também fluiu de maneira indireta, ou seja, não baseado apenas nas leis de incentivo. Isto porque algumas empresas públicas foram capazes de irrigar o setor com recursos dos seus ricos departamentos de marketing. Nesta situação, o exemplo maior é o da Petrobras que, através da sua subsidiária BR Distribuidora, passou a investir significativamente na atividade de produção, distribuição e exibição do audiovisual independente brasileiro, através de recursos incentivados e de verbas não incentivadas. Pode-se atestar que o investimento no setor aconteceu de maneira direta na atividade objetivada pelos agora investidores.¹⁵³

Na prática, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, as leis de incentivo foram o cerne da política cultural. No governo Itamar Franco, 72 empresas usaram a Lei. Já no primeiro ano do governo FHC, em 1995, foram 235 empresas. Em 1997 atingiu-se o patamar de 1133 empresas, com ligeiro declínio em 1998 e 1999 (1061 e 1040 empresas, respectivamente), tendo influído aí a privatização de estatais, que investiam mais em cultura que a iniciativa privada.¹⁵⁴ Este crescimento, no entanto, apresentava um caráter perverso: se, em 1995, 66% do financiamento era proveniente de recursos diretos das empresas e 34% proveniente de renúncia fiscal, em 2000 essa proporção havia se invertido: 35% do recurso

151. MASSON *apud* GATTI, op. cit., p. 57.

152. Ibidem, p. 53.

153. Idem.

154. CASTELLO, J. "Cultura". In: LAMOUNIER B.; FIGUEIREDO, R. (org.): **A Era FHC: um balanço**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

era das empresas e 65% de renúncia fiscal,¹⁵⁵ demonstrando a falência do projeto original, que entendia a lei como um mecanismo de “educar” as empresas para o patrocínio cultural, de maneira que este passasse ocorrer com independência do incentivo fiscal. Para complementar o cenário é possível ainda ressaltar que pouco se investiu no aparelho estatal voltado à cultura, na consolidação institucional do Ministério da Cultura e seus órgãos, não tendo havido nenhum concurso durante os 8 anos de governo, e tendo o orçamento do Ministério ficado em irrelevantes 0,14% do orçamento nacional.

O caminho iniciado pelo governo Collor, através do Plano Nacional de Desestatização, foi consolidado no governo Fernando Henrique Cardoso através da reforma administrativa e da forte tendência à desestatização, que na prática ocorreu principalmente através do programa de privatizações. Como resultado da menor participação direta na economia, são criadas as agências setoriais de regulação, num contexto de migração do papel da administração pública do Estado intervencionista e produtor para o Estado regulador, tendo por objetivo regulamentar e controlar a abertura do mercado econômico, antes sob domínio direto do Estado.¹⁵⁶ A Agência Nacional do Cinema - ANCINE foi criada neste contexto, em 2001. Para Bresser Pereira em depoimento a Fábio Kobol Fornazari:

Provavelmente, houve uma expansão do modelo de agências reguladoras em função de que perceberam a possibilidade de superar os entraves burocráticos da administração direta, fora das restrições normativas. Se a ANCINE fomenta a produção e o Ministério da Cultura também fomenta – por meio da SAV – não faz o menor sentido, em tese, a criação de uma agência reguladora.¹⁵⁷

O modelo de renúncia fiscal, se em alguma medida fomentava a produção, não dava conta de resolver o âmbito da distribuição e da exibição, que foram importantes esferas de atuação da extinta Embrafilme e do CONCINE durante o período militar. Para proteger o produto nacional frente ao avanço da indústria cinematográfica estrangeira, particularmente a norte-americana, era necessário dar condições de isonomia de mercado. O III Congresso Brasileiro de Cinema, ocorrido em meados de 2000, foi articulado visando levantar essa discussão. A criação de uma agência foi uma das demandas do relatório final do Congresso.

155. RUBIM, op. Cit., acesso em 20 de dezembro de 2014.

156. NATARELLI, T. V. P. “Agências reguladoras no Brasil: o caso da ANCINE”. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=12683. Acesso em 22 de abril de 2015.

157. BRESSER PEREIRA *apud* FORNAZARI. In: “O lugar da imagem: ANCINE, ANCINAV e o desafio da regulação do audiovisual no Brasil”. Dissertação (mestrado) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo, 2007, p. 19.

Projeto encampado pelo governo, a ANCINE foi instituída no ano seguinte, junto a Medida Provisória que estabelecia os princípios gerais da Política Nacional do Cinema.¹⁵⁸

Fernando Henrique Cardoso soube usar muito bem a simbologia empregada no dito cinema da “retomada”, como arremedo de uma suposta “retomada” econômica. Com a criação da ANCINE, órgão oficial que implantou a política audiovisual, o produto fílmico foi a principal concepção da política cinematográfica, sendo uma das bandeiras de seu governo na área cultural. Essas novas concepções, alteraram a forma do fazer audiovisual, refletindo nos filmes do período.

A produção cinematográfica brasileira, pujante em retratar as questões nacionais sob um viés crítico durante o regime militar, teve retração significativa no período de abertura democrática, dependente que era do modelo de financiamento estatal em vigor até então. É neste momento de abertura democrática aliada ao projeto neoliberal que o Estado se ausenta do incentivo à produção cultural. Após o desmonte completo das estruturas que desempenhavam a política cultural do Estado brasileiro no período Collor, o Estado volta a se estruturar na área cultural, tendo em vista, porém, a produção artística do ponto de vista do mercado, ficando para a iniciativa privada a decisão de onde alocar recursos e cabendo ao Estado mecanismos de regulação ainda extremamente incipientes.

Assim, com o desmonte das condições sociais que levavam à existência de um tipo particular de produção cinematográfica, todo um projeto estético-político sofreu retração e adaptação. Neste período, o suporte vídeo surge como tecnologia alternativa e mais barata que o cinema, proporcionando que outros atores entrassem no cenário da produção audiovisual, esta entendida como um campo mais amplo que o cinema, voltado exclusivamente para o produto artístico cinematográfico. Esta nova produção porém, se construiu de maneira independente do Estado e à parte do mercado. Integrada aos movimentos sociais e organizações trabalhistas que se constituíam e fortaleciam nesta época, a produção de vídeo popular é fruto deste contexto.

158. Medida Provisória nº 2.228-2001 - Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Com redação dada pela Lei nº 10.470/2002 e pelo Decreto 4.121/2002, alterado posteriormente pelo Decreto nº 4.330/2002.

2.5. A ampliação do conceito de cultura nas políticas públicas

Em 2002, Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito presidente. Mantiveram-se as estratégias de estabilidade econômica adotadas pelo governo anterior, agora investindo fortemente em programas sociais de combate à pobreza, à fome e ao desemprego. No campo da política fiscal e monetária, o governo se mostrou relutante em fazer grandes transformações; facultou ao Banco Central a autonomia política para manter a taxa de inflação sob controle, seguindo o objetivo determinado pelo governo.

Mantiveram-se, com poucas modificações, as políticas de incentivo fiscal à produção cultural. Concomitantemente, desenvolveu-se um esforço na ampliação do conceito de cultura, abrindo o foco para a noção de diversidade cultural. Para Calabre,

No período de 1985 a 2002, a presença do Estado na elaboração de políticas e no financiamento da área da cultura foi sendo gradativamente reduzida; nesse período de quase 20 anos, predominaram as leis de incentivo e a retirada do governo do cenário decisório. No primeiro governo do presidente Lula, um novo esforço foi empreendido para recompor e ampliar a institucionalidade da área da cultura, que havia sido perdida nas décadas anteriores.¹⁵⁹

As transformações ocorridas no início do século XXI foram acompanhadas pelo florescimento de novas demandas político-sociais com teor cultural e pelo fortalecimento da noção de “direito à cultura”, resultando em respostas do Estado através da concepção de novas políticas públicas de cultura, acompanhando a crescente relevância do cenário cultural no mundo contemporâneo. Inclusão social, pluralidade e diversidade são hoje virtudes louvadas na política cultural brasileira.

Um dos desafios para se pensar a cultura na atualidade diz respeito essencialmente ao entendimento de que existe uma efervescência cultural inédita que nos últimos 10 anos que redefine o lugar do fazer artístico/cultural na cartografia brasileira. Um “movimento” cultural consistente, insistente, diversificado e fragmentado, de apropriação dos mecanismos de realização e difusão de formas literárias (saraus), musicais (rap, funk, brega e forró) e produções audiovisuais autênticas (cinema de quebrada, comunitário e vídeo popular), que vem de encontro a iniciativas de intervenção oriundas em espaços institucionais, tais como ONGs, universidades públicas, coletivos culturais espalhados por diversas periferias e pelo próprio poder público, uma polifonia de vozes. Notamos medidas e políticas culturais flexíveis, com vínculo com dotações orçamentárias públicas, tais como o Programa VAI (da Prefeitura de São Paulo), Pontos de Cultura (do MinC), Editais como os Egressos Sociais,

159. CALABRE, op. Cit., p. 12.

Revelando os Brasis, Curta Afirmativo, Carmen Santos Cinema de Mulheres, Edital Jovem.Doc (todos da SAV - MinC).

Percebe-se nesse jogo a importância da presença do Estado no fomento à cultura popular, periférica e/ou comunitária. A política cultural é entendida como um estímulo aos realizadores culturais que praticamente não contam com nenhum outro meio de acesso a recursos. Esses fazedores de cultura, ao revelarem em produções culturais de “baixíssimo” custo as desigualdades e o rosto da sociedade brasileira, escancaram a vitalidade de coletivos culturais excluídos economicamente e testemunham um processo longo de lutas de afirmação e resistência marcadas por interrupções constantes. Ao mesmo tempo, percebendo a importância do Estado e a real necessidade de se estruturar/garantir a continuidade de tais iniciativas espalhadas pelo Brasil. Algumas dessas narrativas, demonstradas em poesias, músicas e filmes, revelam a potência dessas manifestações e como a cultura virou central nas discussões estratégicas de governo e na vida cotidiana.

Conforme Rubim, as palavras do próprio ex-presidente Lula “são elucidativas da nova dimensão assumida pela cultura em um patamar de governo”.¹⁶⁰

Para nós, a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como a base da construção e da preservação da nossa identidade, como espaço para a conquista da cidadania, e como instrumento para a superação da exclusão social – tanto pelo fortalecimento da auto-estima de nosso povo, quanto pela sua capacidade de gerar empregos e de atrair divisas para o país. Ou seja, encaramos a cultura em todas as dimensões, da simbólica à econômica. Vem daí o nosso entendimento da cultura como uma das preocupações centrais do Estado.¹⁶¹

Como aponta Rubim,

A gestão [do ministro Gilberto] Gil inicia sua trajetória pela mudança paradigmática em relação ao entendimento da cultura. É assimilada ao Ministério a missão de trabalhar com a ampliação do conceito de cultura. A abrangência do seu campo e assimilação de uma noção larga rompeu com as fronteiras entre a cultura culta (erudita e de elite) e possibilitou a abertura para a criação de outras modalidades de cultura: populares, afrodescendentes, indígenas etc.¹⁶²

160. LULA DA SILVA *apud* RUBIM. “Discurso do ex-presidente na cerimônia de lançamento do Programa Mais Cultura”. In: RUBIM, A. A. C. (org.): **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Editora da UFBA, 2010, p. 20.

161. Idem.

162. RUBIM, A. A. C. “Políticas culturais no Brasil: Trajetória e contemporaneidade”. Disponível em: < <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:R4VTkiNfth4J:portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/files.d%3Fevento%3Ddownload%26urlArqPlc%3D3confcult-politicas-culturais-no-br.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> >. Acesso em 20 de dezembro de 2014.

Isto é, a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura é marcada, de acordo com Rubim, por uma maior abrangência e diluição na sociedade brasileira e não apenas entre os produtores culturais já consolidados. Para Isaura Botelho, “teve início um processo de discussão e reorganização do papel do Estado na área cultural.”¹⁶³

A Lei Rouanet tinha sido uma das modificações no funcionamento do Estado empreendida por um governo de orientação neoliberal. Mais tardiamente, a orientação inicial voltada à busca de eficiência e redução do gasto público foi sendo alterada. É patente que após uma primeira guinada neoliberal na década de 1990, delegando atividades antes exercidas pelo Estado ao mercado, foram notadas que as organizações públicas “também possuíam virtudes em seus vícios”. Para Pacheco essas ações foram impulsionadas por pressões que tiveram origem em,

Fenômenos econômicos (pressão fiscal, fim do crédito internacional barato, competição em escala global), sociais (mudança dos padrões demográficos e no perfil familiar, novos problemas complexos como violência, drogas, aids e migrações), tecnológicos (novas tecnologias de informação e comunicação, novas aplicações em saúde e consequente aumento do gasto público, opinião pública mais informada e exigente) e políticos (questionamento da política tradicional, proliferação dos grupos de causa única, anseios de aprofundamento de democracia, perda de legitimidade dos governos e da burocracia).¹⁶⁴

Tal caminho é possível de ser visto na mudança de direcionamento da política cultural. Logo no primeiro ano de governo houve um esforço de rediscutir a lei Rouanet, visando corrigir suas distorções. No entanto, não houve clima político para dar encaminhamento a mudanças que contrariavam o mercado, departamentos de marketing de grandes empresas, a classe artística mais midiática e grandes produtores beneficiados pelo incentivo fiscal.

Apesar da manutenção da Lei Rouanet, no governo trabalhista do presidente Lula, foram criados editais como os Pontos de Cultura, parte do Programa Cultura Viva, em que o modelo de repasse de recursos para entidades culturais privadas permanece, mas tendo em vista as diretrizes estabelecidas na política cultural do governo. Além disso, são os Pontos de Cultura uma política voltada para a noção de diversidade que reconhece a incapacidade do mercado de absorver segmentos e produtores culturais relevantes em termos culturais, mas que não fornecem retorno econômico.

O Cultura Viva - Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania foi instituído em 2004 pelo Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil (2003-2008).¹⁶⁵ O programa tem

163. Ibidem, p. 125.

164. ABRUCIO et al., op. Cit., pp. 186-187.

165. Instituído pela Portaria nº 156/2004 e modificado pela Portaria nº 82/2005.

como objetivo estimular e fortalecer no país uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura.¹⁶⁶ Nos Pontos de Cultura, ligados atualmente à Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do MinC (criada em 2012), a sociedade civil passa a ser executora de ações culturais com incentivo do Ministério, enfatizando a parceria do Estado com entidades privadas de interesse público sem fins lucrativos. Esse novo tipo de programa de parceria é tributário da visão de que a atuação de interesse público não pode ser meramente estabelecida pelo Estado. Tais conceitos conseguem aglutinar em torno de si, por um lado o discurso oficial do Estado, por outro a sociedade civil na figura dos movimentos sociais e populares e de cultura de hoje, mas também das ONGs. Essa ambiguidade permite que distintas perspectivas muitas vezes apareçam reunidas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão.

Para Célio Turino, um dos criadores do programa Pontos de Cultura, “a rede Cultura Viva deve ser maleável, menos impositiva na sua forma de interagir com a realidade, e por isso ágil e tolerante como um organismo vivo. O objetivo é fazer uma integração dos Pontos em uma rede global que aconteça a partir das necessidades e ações locais.”¹⁶⁷ Como apontam Passos e Aguiar, é possível notar na última década, “uma inflexão nos discursos oficiais que passaram a atribuir valor às culturas populares não só ampliando a concepção do conceito, mas forjando declarações, plataformas e políticas de apoio e fomento a iniciativas nesse campo.”¹⁶⁸

Rubim aborda a culturalização operada no campo da política, compreendida como a agregação de novas demandas aos temas tradicionais da política moderna. O autor enfatiza que, “reivindicadas por movimentos sociais e pela sociedade civil, demandas de teor cultural (relativas a gênero, ecologia, orientação sexual, desigualdades regionais e étnicas, diversidade cultural, entre outras possibilidades) passam a compor o campo das disputas políticas.”¹⁶⁹ No entanto, o autor alerta: “O conflito entre políticas implantadas e modos de financiamentos é evidente. [...] Recolocar as políticas de financiamento como subordinadas às políticas culturais desenvolvidas torna-se uma atitude política imprescindível para a conformação de um novo patamar das políticas públicas de cultura no Brasil.”¹⁷⁰

166. Inicialmente, o Cultura Viva era formado por cinco ações: Pontos de Cultura (convênios), Escola Viva, Griôs, Cultura Digital, Cultura e Saúde, sendo todas as atividades vinculadas aos Pontos de Cultura.

167. TURINO *apud* RUBIM. In: **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Editora da UFBA, 2010, p. 114.

168. AGUIAR, K.; PASSOS, P. “Cultura e periferias – uma política (im)possível”. In: DANTAS, A; MELLO, M. S.; PASSOS, P. (orgs.): **Política cultural com as periferias**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013, p. 12.

169. RUBIM, op. Cit., p. 14.

170. Ibidem, pp. 21-22.

Neste aspecto, vale citar o questionamento de Lúcia Oliveira, a respeito da análise do impacto das políticas culturais na contemporaneidade:

De que maneira e a partir de quais vetores pensar políticas culturais na atualidade quando vivemos, simultaneamente, a complexificação das tramas socioculturais e seu esgarçamento? Como refletir sobre a relação entre a sociedade civil e as políticas públicas? [...] Em tempos de diversidade, aproximações, dinamismo e intercâmbios, é a cultura que pode funcionar como força aglutinadora a permitir que indivíduos construam projetos coletivos, que experimentem suas vidas coletivamente.¹⁷¹

Como propõe Rubim, “o próprio Estado cada vez mais deixa de ser concebido como um ator monolítico, mas como um complexo sistema de múltiplos atores. Mercado e sociedade civil passam a compartilhar o protagonismo da ação na vida cultural, havendo consequências positivas e negativas deste processo.”¹⁷²

O mercado age conforme lógica própria, deixando de atender a determinados campos onde não há interesse comercial. As ONGs tradicionalmente ocuparam campos que estão fora do interesse do mercado e onde o Estado era ineficiente para atuar. Assim, temas como a inclusão social, a diversidade cultural, a infância e a adolescência, grupos étnicos e de gênero não hegemônicos, ecologia, entre outros passaram a figurar entre os principais campos de atuação das ONGs. O Estado agiu a reboque. Como aponta Yúdice, provavelmente, “um dos aspectos mais significativos do ativismo cultural de grupos de identidade é que ele foi, em parte, facilitado pela legislação e devido [ao] progresso [econômico e social dos últimos anos].”¹⁷³

A proliferação de ONGs no Brasil a partir da década de 1990 é uma das faces de organização da sociedade civil visando objetivos sociais e culturais e não mais meramente de representação de determinados grupos sociais e corporativistas. Inicialmente apoiadas por recursos de organizações internacionais e empresas privadas, a partir dos anos 2000 intensificou-se a utilização de recursos estatais. Para Yúdice,

Os partidos políticos convencionais e mesmo progressistas conseguiram fazer muito pouco para opor-se a essas políticas, ora porque o processo político institucionalizado é altamente ineficaz em sua resposta aos anseios sociais, ora porque grandes pressões oriundas de interesses econômicos [...] não somente desencorajaram a reforma, mas também efetivamente pioraram as condições, tais como a lacuna cada vez maior na distribuição de renda. Consequentemente, os atores mais inovadores no estabelecimento de temários para programas sociais e políticos são os movimentos das bases e as organizações não governamentais nacionais e internacionais (ONGs) que os apóiam. Esses atores apostaram na cultura, definida de várias formas, como um recurso.¹⁷⁴

171. OLIVEIRA *apud* SENA, op. Cit., p. 20.

172. RUBIM, A. A. C. “Políticas públicas entre o possível e o impossível”. II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT. Salvador: Faculdade de Comunicação, 2006, p. 10.

173. YÚDICE, op. Cit., 18.

174. *Ibidem*, p. 19.

O programa Cultura Viva foi pioneiro no Brasil no apoio a grupos culturais e territórios antes descobertos pelas políticas de cultura nacionais e contribuiu para disseminar uma nova noção de cultura nos Estados e municípios. No entanto, para Isaura Botelho, uma “política de cultura orientada em perspectiva antropológica dificilmente torna-se exequível para um Ministério da Cultura, mesmo que tenha condições bem mais consistentes. Uma política imaginada nesta abrangência apenas pode ser desenvolvida satisfatoriamente quando assumida pelo governo em sua totalidade e mesmo em parceria com a sociedade.”¹⁷⁵

Mesmo tentando descentralizar o papel do Ministério nas políticas culturais, ficou evidente a dificuldade de implantar uma política ramificada em todo o território brasileiro. Tanto que a gestão direta dos Pontos de Cultura pelo Ministério durou até meados de 2011 e, sem perspectivas de continuidade, sucumbiu ao tempo. Um dos principais motivos alegados naquele período foi a falta de equipe e a distância geográfica dos grupos culturais da gestão em Brasília, o que inviabilizou um acompanhamento mais próximo. A partir de então, enfraquecido, o programa tentou viabilizar-se em parceria com órgãos de Cultura de governos estaduais e municipais.

Em 2014 foi aprovada a Lei 13.018, ou Lei Cultura Viva, que busca dar perenidade às ações do Programa Cultura Viva, independente da alternância de gestões na administração pública federal. É importante notar, no entanto, que a aprovação da Lei Cultura Viva faz uma sinalização política importante, mas como instrumento pode acabar sendo inócua, visto que não delimita a estrutura e orçamento necessários para que sua política seja de fato implantada de forma satisfatória em todo território nacional, dependendo novamente da conjuntura política e das vontades de cada governante. Além disso, não parece razoável no contexto político atual a revisão mais séria do mecanismo chave de estruturação do setor cultural no Brasil hoje, que é a renúncia fiscal, tão forte é o lobby de grandes produtores e investidores. Não sendo possível reestruturar o sistema de financiamento à cultura no Brasil, o caminho através do qual se pode avançar foi o da política de editais, principalmente os voltados para a diversidade cultural, no qual o Programa Cultura Viva é uma de suas principais vertentes.

O Cultura Viva alcançou importantes resultados, ao fomentar, desde sua implantação, em 2005, e até o ano de 2011, o total de 3.670 Pontos de Cultura em todos os estados da federação.¹⁷⁶

175. BOTELHO *apud* RUBIM. In: **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 15.

176. Ver: <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura>

Conforme a pesquisa Mapas da Rede realizado pelo IPSO em 2007,¹⁷⁷ 66,5% dos Pontos de Cultura tinham a produção audiovisual como uma das suas principais ações. Esses espaços se configuraram como um ambiente de formação, produção e difusão da prática de vídeo aliada ao contexto de produção cultural popular. O vídeo digital, por caracterizar-se como uma ferramenta de baixo custo e facilidade operacional, destacou-se nas variedades de atividades promovidas pelos Pontos. É também de se destacar que o audiovisual é um meio de comunicação eficaz em suas mensagens. É possível notar também a importância que a política audiovisual assumiu no espectro do governo Lula: o orçamento da ANCINE passou de 14,6 milhões, cerca de 5,5% do orçamento total do MinC em 2004, para 134,3 milhões, 17,6% do orçamento da cultura em 2009.¹⁷⁸

Ao assumir a SAV, em janeiro de 2003, o cineasta e crítico de cinema Orlando Senna propôs a reorganização da secretaria, apostando ao mesmo tempo numa maior amplitude das atividades, assim como na integração entre suas áreas de atuação. Órgãos antes dispersos, como a Agência Nacional do Cinema – ANCINE; o Centro Técnico Audiovisual – CTAV; e a Cinemateca Brasileira, que estavam vinculados, respectivamente à Casa Civil, FUNARTE e IPHAN passaram a ser vinculadas ao MinC. A ANCINE, órgão oficial de regulação dos mercados cinematográficos e videográficos, passou a formar, junto à SAV e ao Conselho Superior de Cinema, aquilo que o ex-ministro Gilberto Gil chamou de tripé de formulação e execução da política audiovisual. Em 2004, como autarquia vinculada ao MinC, a ANCINE teve seu quadro de funcionários estabelecido através da Lei 10.871.

Também a atuação do governo Lula buscou, na área do audiovisual, criar novos campos de atuação. Num primeiro momento, houve uma tentativa de transformar a ANCINE em ANCINAV (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual), visando regular também o mercado de televisão, projeto que acabou sendo abandonado por pressão das empresas de radiodifusão. Segundo Calabre, “a proposta nem chegou a ser levada ao Congresso, pois recebeu muitas críticas de produtores e personalidades da área da cultura e gerou uma enorme polêmica na imprensa, sendo retirada de pauta.”¹⁷⁹

Foi desenvolvido o projeto DOCTV, que em parceria com a rede pública de televisão passou a produzir documentários. Fora do âmbito do Ministério da Cultura, em 2007, foi criada a TV Brasil, rede de televisão pública ligada à Empresa Brasil de

177. Instituto de Pesquisa e Projetos Sociais e Tecnológicos. Pesquisa realizada através de convênio com o Ministério da Cultura. *Apud* FÉR, 2009.

178. WINK JUNIOR, M. V.; MATTOS, E. M. “Criação da agência reguladora e leis de incentivo à cultura: evidências empíricas para o mercado de cinema brasileiro”. In: Planejamento e Políticas Públicas, n. 37, jul./dez., 2011, p. 41.

179. CALABRE, op. Cit., p. 121.

Comunicação - EBC, vinculada à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, que destina 20% da programação à exibição de produção audiovisual brasileira independente.

O fato de a produção de vídeo popular da década de 1980 não ter como fim a constituição de um “produto artístico” e a restrição do conceito de produção cultural ao produto artístico de mercado torna a produção daquela época e a produção recente de vídeo completamente distintas. A produção de vídeo popular da década de 1980 acabou se consolidando como parte do mecanismo democrático do discurso em torno da representação de “dar voz” ao povo e aos movimentos sociais e populares, o que acabou por aproximar esta produção mais da discussão acerca da democratização dos meios de comunicação do que da democratização dos mecanismos de produção cultural, este último conceito ainda sem apelo na época. Esse apelo fica mais evidente na década de 2000.

Associado ao projeto neoliberal, o projeto democrático deixou para fora da atenção do Estado o anseio de participação da população na produção cultural. O Estado, então, estava focado na produção cultural como produto para consolidação de um mercado, patrocinando a transferência da esfera decisória da política cultural para a iniciativa privada. É na década de 1980 que a televisão se populariza, tornando-se referência importante da produção audiovisual da época.

Após um período de retomada da produção artística através das leis de incentivo e estabilização do mecanismo de financiamento, ocorridas na década de 1990, foi possível galgar espaço para a discussão de ampliação do conceito de produção cultural do ponto de vista do Estado. A estabilização econômica também permitiu que o Estado estudasse novas formas de atuação e investimento na área cultural, incorporando as modificações ocorridas no conceito que interessavam ao projeto do novo governo.

Nos próximos capítulos, será possível visualizar como este cenário se traduziu num contexto particular da produção de vídeo popular e em produtos específicos que serão analisados.

CAPÍTULO 3 - MECANISMOS DE PRODUÇÃO DE 1980 E 1990 E HÁ LUGAR, 1987

3.1. Mecanismos de produção na década de 1980

Ainda hoje pode-se dizer que o cinema está marcado por sua origem de classe. Apesar de, na sua curta história, ter tido momentos de rebeldia, de buscas e de autênticas conquistas como expressão das tendências mais revolucionárias.

Tomás Gutiérrez Alea (1984)

O Novo Cinema Latino-Americano iniciado por volta da década de 1960 teve um papel significativo na construção e na integração das culturas nacionais e populares em diversos países. Um novo cinema para uma nova sociedade era a palavra de ordem. Este período fértil apresentou produções de cineastas do porte de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues (Brasil), Fernando Birri, Fernando Solanas e Raymundo Gleyzer (Argentina), Jorge Sanjines (Bolívia) e Tomás Gutiérrez Alea e Santiago Álvares (Cuba) entre outros. Este “novo cinema”, em sua agitada atividade, nunca se limitou a ser apenas um conjunto de filmes, ao contrário, foi um espaço de debates, manifestos, projetos e lutas. Um cinema que olhou para o povo, cheio de inquietudes, mostrando o rosto da América Latina. Uma produção audiovisual que apoderou-se “criticamente dos cânones metropolitanos, reutilizando-os em relação a diferentes necessidades nacionais.”¹⁸⁰

O cinema trazia assim perspectivas inéditas, sobretudo de relacionamento e uso por instituições populares na procura de um circuito de informação própria. As experiências de cinema com operários, mineiros e trabalhadores em geral multiplicaram-se, desde cursos de formação e capacitação até a organização de centros de produção e sistemas de exibição, onde o debate, a conscientização sobre a sociedade e mobilização eram a tônica principal. Segundo Jean-Claude Bernardet, os cineastas no “contexto sociocultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas [...] queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade.”¹⁸¹

Segundo o professor José Mário Ortiz Ramos,

180. CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 24.

181. BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 11.

A forma de abordar o “popular”, através dos pares alienação/conscientização ou cultura popular alienada/cultura popular revolucionária, conduziu as obras a um desdobramento interior de dicotomias simplistas, perdendo-se a complexidade das relações de força que penetram tanto o domínio da cultura popular como o da cultura hegemônica. E esta postura tinha como complemento o papel e função extremados conferidos aos intelectuais, que seriam os responsáveis pela conscientização da nação, o processo de luta política tomando a forma de uma grande tarefa educativa. Do simplismo à sofisticação formal vivia-se a crença no poder dos cineastas, na possibilidade de o sertão virar mar e o mar virar sertão através da ação 'desalienadora' dos cineastas.¹⁸²

O binômio cineastas/povo se modifica ao longo do tempo e se imbrica na construção de propostas estéticas e políticas particulares, sendo o Cinema Novo, no caso brasileiro, aquele que teve maior projeção de suas discussões e de seus produtos cinematográficos. Nesta relação, maneiras diferentes de produzir imagens diversas do povo se articulam. A construção de uma proposta cinematográfica que buscava dialogar com as “massas”, num debate sobre a realidade do subdesenvolvimento brasileiro, ancorada na agitação política da época, teve de lidar com o golpe militar de 1964 que não culminou num levante popular de resistência, levando a uma reflexão estética e política que se desenha em diversos filmes dos anos posteriores. O Cinema Marginal, por exemplo, do final da década de 1970, apresenta então uma nova proposta e um novo desenho destas relações entre cineastas e classes populares e culmina com uma diluição do Cinema Novo enquanto certeza da via a ser seguida. “Fica explícito o objetivo de evitar as 'longas e tediosas' discussões existenciais e filosóficas contidas nas produções cinemanovista, com roteiros engajados e temas áridos, em especial as reflexões sobre as complexas relações dialéticas entre o nacional e o popular.”¹⁸³

De acordo com Ismail Xavier,

O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo 'cinema de autor' para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade.¹⁸⁴

Este novo cinema, artesanal e libertador, chegou debilitado em suas ações na década de 1980, afogado em uma crise financeira, que veio a dificultar as produções. Xavier acrescenta:

182. RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Sociais: Anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 45.

183. LEITE, S. F. **Cinema brasileiro: Das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 106.

184. XAVIER, op. Cit., p. 51.

Se até os anos 60 não parecia insensato pensar, na América Latina, um projeto de cultura popular urbana com os cineastas na ponta, a partir dos anos 80 ficaram claros os limites de tal projeto. Este afirmou, sem dúvida, seus méritos estéticos, mas tal qualidade não se confundia com o que, enfim, permite viabilizar uma produção cinematográfica estável dentro de um sistema de cultura industrial de grande audiência, se é isto o que se deseja. No Brasil, a constituição de uma continuidade vigorosa no plano do cinema, ao contrário do que aconteceu com a música popular, se prejudicou diante de diferentes conjunturas desfavoráveis ao longo do século.¹⁸⁵

Com o fim da utopia cinemanovista, “explode o vídeo na América Latina, com um compromisso mais direto com as lutas populares, retomando espaços, discussões e propostas que estavam presentes no início do movimento do Novo Cinema Latino-Americano.”¹⁸⁶ Sem a relativa densidade estética e dotados de outra esfera de atuação política, surge em meados da década de 1980, em meio ao processo de abertura política e de uma profunda crise econômica, social, política e cultural, um vasto número de experiências de produção de vídeo junto às classes populares, “dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das 'minorias' que colocaram a questão do outro.”¹⁸⁷

O chamado vídeo popular, ao mesmo tempo herdeiro da reflexão acerca do cinema, da política e das mobilizações sociais e populares, constituiu-se a partir da utilização do vídeo enquanto um instrumento de apoio às lutas populares. O debate gerado por esta produção se referenciava mais na discussão interna das estratégias dos movimentos a que estava vinculada do que num debate com a cinematografia brasileira e mundial propriamente dita. Luiz Fernando Santoro, em livro que revê sua participação nas atividades que envolveram a produção de vídeo popular do período, destaca que:

O ponto central, em nossa maneira de ver, não é o fim do cinema e sua substituição pelo vídeo, mas, inicialmente, o reconhecimento de que o Novo Cinema Latino-Americano necessita redirecionar-se; não deve ser, assim, a etiqueta de tudo o que foi recentemente produzido, mas a expressão de um cinema inovador no político e no estético, NOVO no sentido de progresso, de desenvolvimento contínuo, de ruptura e de valor, de tudo aquilo que pode chamar-se BUSCA.¹⁸⁸

A apropriação do vídeo no contexto das lutas latino-americanas, direta ou indiretamente, se deu necessariamente no contexto da grave crise econômica e do processo de abertura democrática da década de 1980. A década de 1980 foi uma “década perdida”, segundo alguns estudiosos, em relação ao desenvolvimento dos países latino-americanos e à

185. Ibidem, p. 42.

186. SANTORO, op. Cit., p. 84.

187. BERNARDET, op. Cit., p. 12.

188. SANTORO, L. F. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus, 1989, p. 85.

sua inserção na nova ordem internacional. Estagnação econômica, dívida externa, concentração de renda, poucos avanços sociais, descaso com a cultura, entre outros. O projeto de modelo neoliberal implantado no continente consolidou as desigualdades internas e regionais entre os países do bloco, dificultou a igualdade de direitos e aumentou os desequilíbrios sociais, colocando a América Latina frente ao mundo internacional com uma vulnerabilidade profunda. Soma-se a isso a excessiva concentração no campo da produção e difusão audiovisual, o que travancou profundamente o processo de democratização dos países latino-americanos.

Essa demasiada concentração econômica e do controle político da representação e dos veículos de comunicação no continente impossibilitaram que esses meios servissem como canais de expressão e de participação popular, o que é considerado por Regina Festa “o pior entrave ideológico que a comunicação impõe à sociedade, definindo e estabelecendo a temática e as áreas do discurso social.”¹⁸⁹ Em meio ao empecilho constante de uma infraestrutura acanhada e subdesenvolvimento econômico, eclodiu por todo o bloco vias alternativas de comunicação – jornais independentes, revistas universitárias, rádios comunitárias, teatro alternativo, além da produção de vídeo.

É no contexto de abertura democrática, com grande pressão social por mudanças, que surge a produção de vídeo popular, expressão que passou a identificar o conjunto das produções e dos modos de atuação de grupos de vídeo junto aos movimentos sociais e populares no Brasil durante a década de 1980 até meados de 1990. A produção de vídeo estava então ligada aos anseios de participação e, portanto, de voz da população, que passou a ver nela um canal de mensagens para ecoar suas demandas e reivindicações, entre as quais estavam aquelas de ordem política, econômica, social, e logo, também por mudanças do sistema de comunicação. Impulsionada pelas novas tecnologias de comunicação da época, mais acessíveis à população em geral, a produção de vídeo cresceu e desenvolveu-se, nesse momento, no âmbito da chamada comunicação alternativa. Segundo Cicília Peruzzo,

A comunicação popular representa uma forma alternativa de comunicação e tem sua origem nos movimentos populares dos anos de 1970 e 1980, no Brasil e na América Latina como um todo. Ela não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como um processo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares. Essa ação tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação.¹⁹⁰

189. FESTA, R.; DA SILVA, C. E. L. (org.): **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 11.

190. PERUZZO, C. M. K. “Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária”. XXIX Intercom, Brasília, set. 2006, p. 2.

Peruzzo destaca que:

É importante que se entenda que a mídia comunitária se refere a um tipo particular de comunicação na América Latina. É aquela gerada no contexto de um processo de mobilização e organização social dos segmentos excluídos (e seus aliados) da população com a finalidade de contribuir para a conscientização e organização de segmentos subalternos da população visando superar as desigualdades e instaurar mais justiça social.¹⁹¹

A introdução e o acesso mais fácil à tecnologia da imagem, com equipamentos mais leves e baratos, veio facilitar a realização de vídeos pelos diversos setores da sociedade. Como apontado por Festa e Santoro,

Os usos [do vídeo] foram múltiplos: doméstico, social, educativo, científico, turístico e sindical. Isso aconteceu principalmente no Brasil, Argentina, México e Venezuela. De seu lado, os trabalhadores também organizaram seus esquemas de produção para documentação e para a formação em sindicatos, nas escolas sindicais, na cidade e no campo. Com tudo isso, apropriaram-se do vídeo os mais diferentes setores da sociedade: trabalhadores, sindicatos, comunidades de base, mulheres, ecologistas, negros, indígenas, associações de bairro, estudantes, escolas, universidades e outros.¹⁹²

Tais segmentos organizados utilizaram o vídeo com um objetivo claro – a contra-informação e a busca pela produção de uma cultura contra-hegemônica, opondo-se ao que era apresentado pelos meios tradicionais de comunicação e buscando novos olhares, como uma alternativa para a produção audiovisual brasileira. Apresentava-se a produção fora do circuito tradicional de exibição, em instituições e espaços ligados às lutas populares. Tinha-se em vista que para que uma parcela da sociedade pudesse estar presente nesse novo espaço audiovisual, ela precisava ter o direito de controlar parte desse espaço, estabelecendo prioridades que atendam a suas necessidades informativas, escolhendo o que se vê e produzindo o que não está disponível.

Para Oliveira,

Os produtores de vídeo popular no Brasil justificavam sua opção pelo vídeo em função de sua aplicabilidade à ação política: (1) o baixo custo do vídeo, que favorecia a democratização do acesso aos meios de produção; (2) a facilidade de circulação dos vídeos, que necessitava apenas de aparelhos de videocassete e poderia usufruir de uma rede de exibição junto aos movimentos sociais constituída por sindicatos, associações de moradores, ONGs, escolas etc; (3) a agilidade na produção, que ao contrário do cinema não necessita esperar revelação do material gravado, possibilitando que o registro de uma greve ou repressão policial fosse exibido logo após o acontecimento; (4) a facilidade na operação dos equipamentos, que favorecia a democratização do processo de produção, pois permite processos menos hierarquizados que no cinema, podendo inclusive assumir uma certa

191. PERUZZO, C. M. K. “Mídia Local e suas interfaces com a mídia comunitária.” In: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 09.

192. FESTA, R; SANTORO, L. F. “A terceira idade da TV: O Local e o internacional”. In NOVAES, A. (org.): *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 190-191

precariedade; (5) a possibilidade de fomentar uma efetiva participação popular, na medida em que os vídeos abordassem os movimentos populares [...] e envolvessem a sua participação nas etapas de realização. Devido a esses fatores, o vídeo seria um instrumento estratégico para a reversão do processo unidirecional e monopolista dos meios de comunicação de massa, conferindo voz ativa àqueles que antes seriam receptores passivos.¹⁹³

De modo geral, os realizadores buscavam uma linguagem mais apropriada às condições precárias de produção e que fosse ao encontro do cotidiano do homem comum, do povo. “O vídeo passou a ser entendido como um novo meio de comunicação, capaz de permitir a confecção de programas para os movimentos, não considerando mais o público como uma massa indiferenciada, mas como uma soma de grupos de interesse.”¹⁹⁴ A produção de vídeo popular realizada no Brasil pretendeu se diferenciar do entretenimento, não sendo produzida com a finalidade de servir ao lazer, e do noticiário diário dos grandes meios de comunicação, ao menos na sua fase inicial. “A câmera é utilizada para expor a realidade na sua crueza, de modo a produzir evidências 'realistas' aptas a captar o interesse e a mobilizar vontade de agir dos espectadores.”¹⁹⁵ Os realizadores de vídeo passaram a problematizar, por meio da imagem videográfica, temas, questões, cenários e personagens ausentes nos veículos da “cultura popular de massa.” Os realizadores eram principalmente jovens idealistas e intelectuais ligados a universidade, querendo mudar o mundo, com uma câmera no ombro e muitas ideias na cabeça.

A produção de vídeo popular tentou desenhar um projeto político, cultural e audiovisual crítico “conscientizador” no Brasil. No entanto, Arlindo Machado, provoca: “ao herdar da televisão seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa facilidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação.”¹⁹⁶ É difícil de identificar na produção do que se convencionou chamar de vídeo popular a procura de uma linguagem específica, de maneira que a produção em grande parte foi concentrada e praticada mais como “forma de registro ou de documentação” ou “veículo do cinema” e menos como “sistema de expressão próprio”.

Os vídeos sustentavam seu apelo na densidade da situação enfocada – miséria, fome, desemprego, insegurança no trabalho, organização popular etc. Tratando de buscar uma

193. OLIVEIRA, H. L. P. “Tecnologias audiovisuais e transformação social. o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995).” Tese (Doutorado em História) Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 46.

194. Idem.

195. OLIVEIRA, op. Cit., p. 09.

196. MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus. 1997, p. 188.

ruptura com as narrativas tradicionais, seja televisiva ou cinematográfica, o chamado vídeo popular introduziu o “olho amador” que, fora do campo artístico, proporcionou o “acesso” popular ao olho da câmera. Para Julio Wainer, o vídeo ainda era um equipamento para poucos. Os que vinham da base social e tinham algum acesso, não tinham repertório nem procedimento para uma mensagem mais elaborada. No máximo, filmavam uma palestra que julgavam importante.¹⁹⁷

O vídeo tornou-se acessível ao sujeito mais comum, ao menos no discurso de “representação”. Machado aborda:

O cinema novo brasileiro, herdeiro político de uma longa tradição de populismo que marcou a história do Brasil por cerca de meio século, jamais conseguiu dar palavra ao povo de cujos problemas ele tratava paternalisticamente. A multidão reduzida a uma condição de miséria era encenada pelos cineastas como uma massa amorfa, destituída de interior e de vontade (nos filmes de Ruy Guerra e Glauber Rocha, por exemplo), ou como uma coleção de indivíduos reduzidos a um estado de animalidade pura e simples (em filmes do tipo *Vidas Secas*/1963). Jamais passaria pela cabeça dos cineastas dos tempos utópicos do cinema novo que as pessoas simples e humilhadas pudessem ser dotadas de riqueza interior e capazes de colocar questões que muitas vezes nos deixam emudecidos.¹⁹⁸

É natural que os vídeos produzidos no período citado se preocupassem com a interferência e a relação direta com os processos em curso de mobilização social e popular, de lutas por demandas concretas, incorporando a utilização do vídeo como tática de intervenção, como por exemplo, *Há lugar*, 1987. Era natural que o vídeo deixasse de lado suas “especificidades de linguagem” e a experimentação para tomar parte direta nas lutas, que estavam no cerne do horizonte da preocupação de determinados grupos sociais. Por outro lado, buscou-se dar um passo em relação ao vínculo social com o homem do povo que o Cinema Novo pretendeu estabelecer, em meados da década de 1960, algumas experiências cinematográficas ousavam não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação de sujeitos provenientes das classes populares em algumas etapas da realização fílmica [...], porém, o trabalho em película implicava em altos custos para a atividade cinematográfica, de maneira que o controle da representação raramente estava nas mãos do povo pobre.

O vídeo popular não herdou, em grande medida, a problematização estética do Cinema Novo, colocando-se como um “meio menor”, sem explorar todas as potencialidades artísticas do aparato. O dispositivo tecnológico da época conferia à imagem “uma definição

197. Entrevista concedida por Julio Wainer por e-mail em 16 de novembro de 2015.

198. MACHADO, A. “A experiência do vídeo no Brasil”. In: MACHADO, A. (org.): *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp. 2001, pp. 266-267.

precária [...] que não aceita detalhamentos minuciosos e na qual a profundidade de campo é continuamente desmantelada pelas linhas de varredura [...] o vídeo é uma tela de dimensões pequenas [...] uma tela em que se pode colocar pouca quantidade de informação.”¹⁹⁹ O vídeo popular teve pouco espaço para a exploração de linguagem. A mensagem social era mais importante e tinha contundência imediata. Como aponta Luis Fernando Santoro:

Não é possível analisar o vídeo popular apenas do ponto de vista da produção. É por isso que o início do vídeo popular foi muito mal entendido. Para algumas pessoas ele era apenas um registro de má qualidade técnica. Ao se referir aos vídeos elas falavam: 'esteticamente isso não é nada!'. E era verdade! Nós colocávamos uma câmera na mão de trabalhadores, por exemplo, e gravávamos uma determinada situação. Os realizadores não tinham formação estética e isso se refletia na baixa qualidade dos vídeos. Nós tínhamos consciência dessas limitações mas, naquele momento, optamos por deixar a discussão puramente estética de lado. A discussão política era mais importante.²⁰⁰

O vídeo se tornou um dispositivo da maior importância nas “mãos” dos grupos e movimentos populares autônomos, caso do Movimento Popular de Saúde - MOPS²⁰¹ e muitos outros. Ao mesmo tempo que potencializou as atividades de registro e de memória, viabilizou a produção e difusão das mensagens. Nesses vídeos, as histórias de vida, experiências e o conhecimento dos entrevistados são alvo das produções.

O vídeo popular surge antes como uma prática cultural do que como arte e exercício de linguagem. “A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas.”²⁰² Esse diferencial não decorria apenas do seu conteúdo, mas dependia de vínculos que são estabelecidos com as comunidades populares enfocadas nas produções e o público que os assistem. “Tratava-se de contribuir para a percepção de alguma coisa que deveria ser transformada. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava em torná-los agentes de uma ação transformadora.”²⁰³

199. Multidões em plano geral são motivos pouco adequados ao vídeo, assim como são inadequados os cenários amplos e as decorações muito minuciosas, pois todos esses motivos se reduzem a manchas disformes quando inseridos na tela pequena. Em decorrência da baixa definição da imagem videográfica, a maneira mais adequada e mais comunicativa de trabalhar com ela é pela decomposição analítica dos motivos. MACHADO, op. Cit., pp. 193-194.

200. CANNITO, N. “Depoimento de Luiz Fernando Santoro”. Sinopse Revista de Cinema, n. 7, ano 3, 2001, p. 3.

201. O cineasta Renato Tapajós, dirigiu dois filmes sobre o MOPS: *Um Caso Comum*, 1978, Doc., Drama, São Paulo, 22', **Sinopse:** Questões de saúde na periferia de São Paulo. A partir de uma estória de ficção sobre um casal cuja filha fica doente, (...) a luta reivindicatória por saneamento básico em um bairro e discute a questão de por que é tão grande a incidência de doenças na periferia. *A Luta do Povo*, Doc., São Paulo, 30', **Sinopse:** Documentário sobre as diversas lutas dos movimentos populares em São Paulo, no período 1978/1980, produzido pela Associação Popular de Saúde. Partindo do enterro do operário Santo Dias, assassinado pela polícia num piquete de greve, um casal de moradores da periferia de São Paulo, participa de diversos movimentos: luta contra a carestia, movimento de favelas, movimento da saúde.

202. ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 162.

203. OLIVEIRA, op. Cit., p. 382.

Ao longo dos últimos 40 anos, notamos que a produção de vídeo popular, de maneira geral, desempenhou um importante papel nas lutas pela memória coletiva e pela busca de uma democracia mais igualitária em diversas regiões da América Latina e do Brasil. Como aponta Santoro: “O vídeo chega aos grupos e movimentos populares como mais um componente de luta e, por suas características técnicas, adapta-se bem a projetos de comunicação popular que têm os diferentes grupos sociais como público-alvo, prestando-se desde a simples exibição de programas pré-gravados até a mensagens originais.”²⁰⁴

Nas mãos de determinados movimentos sociais e populares, a produção de vídeo popular teve seu desenvolvimento preponderante na década de 1980, em meio ao processo de abertura democrática, contando inicialmente com o apoio de alguns setores da igreja católica (Projeto Audiovisual da Diocese de Teixeira de Freitas – BA), de centros de educação popular (Centro de Documentação e Memória Popular – RN), organizações de direitos humanos e outras ONGs (Centro de Comunicação de São Miguel – SP e Centro de Criação da Imagem Popular – CECIP – RJ), para citar alguns. Posteriormente o vídeo se espalhou por outros grupos, organizações e entidades em todo o país.

Assim, durante certo período, alguns cineastas, caso de Renato Tapajós, por exemplo, e produtores audiovisuais forneceram diversas oficinas que buscavam capacitar os quadros dos movimentos a fim de utilizarem o vídeo como estratégia de mobilização e difusão das lutas (informação, formação, capacitação e distribuição). Produtores audiovisuais desenvolviam vídeos junto aos movimentos e organizações sociais, como militância, simpatia ou por encomenda, para contribuir, fortalecer e documentar as lutas populares, envolvendo mais ou menos os participantes dos movimentos no processo de feitura da produção.

Nos anos 1980, com o objetivo de reunir iniciativas de produção e exibição que servissem aos movimentos sociais e populares, um conjunto de pessoas e grupos se engajou na criação da Associação Brasileira de Vídeo Popular – a ABVP²⁰⁵ –, produzindo um acervo expressivo de vídeos sobre as lutas e os conflitos que marcaram todo o período da redemocratização brasileira. A entidade chegou reunir cerca de 250 organizações não governamentais, produtores independentes e usuários de diversas regiões do país, tendo distribuído em uma ampla rede de videotecas em torno de 500 vídeos que versam sobre temas como educação popular, reforma agrária, sexualidade, gênero, saúde, questões étnicas e

204. SANTORO, L. F. A imagem na mão: o vídeo popular no Brasil. op. Cit., p. 60.

205. A ABVP tinha o objetivo de fortalecer o movimento e a organização daqueles que trabalhavam com o vídeo popular na e independente no Brasil, a ABVP atuou em três áreas: distribuição, capacitação e informação.

raciais, meio ambiente, greves e organização dos trabalhadores, entre outros. Que conta uma outra versão da história recente do Brasil.

Um dos exemplos dessa produção que compõe o acervo da ABVP é o vídeo *Batalha em Guararapes I*, 1984, realizado pela Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional do Rio de Janeiro – a FASE.²⁰⁶ O vídeo traz a encenação dos moradores do Jardim Guararapes, zona oeste do Rio, representando sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra os despejos, mostrando a participação de associações e da Federação das Associações de Moradores do Estado do Rio de Janeiro – a FAMERJ - como articuladoras do movimento. É também dessa fase o vídeo *Há Lugar*, 1987, realizado por Júlio Wainer e Juraci de Souza, que registra o processo de ocupação de terrenos na região da zona leste da cidade de São Paulo e adjacências, que será analisado no próximo item dessa dissertação.

3.2 Análise do vídeo *Há lugar*, 1987, de Julio Wainer e Juraci de Souza²⁰⁷

O título do documentário, *Há lugar*, é sugestivo. Colocado como afirmação, insinua a defesa da ação de ocupar o espaço vazio, de dar lugar para quem está sem. Trata-se de local que existe no tempo presente, no agora, indicando certa urgência. Ao mesmo tempo em que brinca, como alternativa, com “alugar”, de “aluguel”.

Os realizadores de *Há Lugar* eram jovens ligados à PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Juraci de Souza, um dos diretores, era formado em jornalismo por esta universidade e morador da zona leste. Foi quem trouxe a pauta, abraçada por Julio Wainer, também diretor, e sua produtora, que cedeu o equipamento. Julio Wainer era arquiteto formado na FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, trabalhava como técnico no Laboratório de Vídeo da PUC e mantinha uma produtora que fazia trabalhos comerciais, segundo ele, “à espera de uma oportunidade para algo mais autoral.” Wainer posteriormente foi editor do boletim da ABVP. Segundo Julio Wainer, o filme foi muito exibido em pequenos grupos universitários, centros culturais, ocupações de terra, mutirões habitacionais e grupos ligados à igreja católica. Ganhou menção honrosa no

206. A FASE foi fundada em 1961. É uma organização não governamental, sem fins lucrativos, que atua hoje em seis estados brasileiros e tem sua sede nacional no Rio de Janeiro. Desde suas origens, esteve voltada para o trabalho de organização e desenvolvimento local, comunitário e associativo.

207. *Há lugar*, Documentário, São Paulo, 1987, 21'

festival Vídeo da Terra, da UNICAMP, “onde surpreendeu por falar da questão da terra em área urbana.”²⁰⁸

A questão proeminente do vídeo é a moradia. O documentário mostra o processo de ocupação de um terreno sem uso social, para fins de habitação, em São Paulo, na zona leste da cidade, buscando defender discursivamente a ação. Sendo possível perceber uma composição em três blocos, o vídeo segue a estruturação da narrativa clássica, com uma situação inicial, o desenvolvimento do conflito e um desfecho.

Já na primeira imagem a temática da moradia é apresentada: uma casa pequena e simples, reboco por fazer, tijolos de construção ao lado, com a paisagem típica de casas de periferia ao fundo. Um som de berimbau, conotando a ideia de uma luta popular, permanece no campo auditivo, enquanto são apresentadas mais imagens da paisagem da periferia, homens simples chegando no descampado e se tornando visíveis à câmera.

À frente da casa da primeira imagem, um homem do povo recita para a câmera um cordel que anuncia a perspectiva do filme:

*Vou narrar uma história que emociona o coração
A luta de um povo humilde, vivendo em opressão
Lutando contra o relento, buscando casa e sustento
Pra não viver como cão.
O povo pobre e sofrido de quem eu quero falar
Já cansou de sofrimento e vem aqui reivindicar
O direito à moradia, lutando com euforia para construir o seu lar.*

O homem dialoga diretamente com o espectador ao direcionar o olhar para a câmera, evocando a relação de proximidade com a audiência preconizada pelo movimento de mídia comunitária do período. O plano-sequência sugere que este homem, popular, o outro de classe do videomaker, que não vemos, mas sabemos ser de origem de classe média, deixa de ser objeto filmico para se tornar sujeito, a partir da tomada do microfone. O documentário se apresenta inicialmente desta maneira, com o povo assumindo a primeira pessoa na narração dos fatos, evocando a premissa de “dar voz” ao povo, presente no horizonte dos realizadores de vídeo popular da época, alinhados ao clima da redemocratização em curso no país.

Um trecho de entrevista com Julio Wainer, um dos realizadores do documentário, afirma essa pretensão de refletir as “vozes da sociedade”: a “ideia de fazer um cinema globalizante, acabava sendo despolitizada por não caracterizar as vozes que faziam a

208. Entrevista concedida por Julio Wainer por e-mail em 16 de novembro de 2015.

sociedade, inclusive a voz do filme. Os filmes se pretendiam acima dessa divisão social. Não excitava aquela forma de fazer audiovisual”,²⁰⁹ se referindo ao Cinema Novo.

O trecho do cordel ainda antevê o elemento da emoção, que será importante na estrutura do documentário. A dignidade atribuída do “povo humilde” que busca “casa e sustento” também já aponta a busca por empatia do espectador com aqueles que são objeto do filme.

O cordel é entrecortado por outra sequência de imagens – um homem carpina a terra, placas escritas precariamente à mão identificam os lotes onde estão armados precários barracos de lona, imagens do processo de construção de casas, tijolos assentados um a um. A sequência mostra o processo de organização popular do espaço e reforça a ideia de dignidade e o caráter positivo e edificante da ocupação, do trabalho, da auto-organização e da ação daqueles homens - a luta pela moradia, de uma maneira geral. A câmera realiza uma panorâmica do terreno, a partir dos homens trabalhando, para dar a ideia da dimensão da ocupação, ainda sob o som do berimbau. Deriva da imagem do povo labutando na terra o sentido de que estão erguendo o sonho da moradia. O povo retratado ali não está passivo à espera de um milagre dos que estão governando. É um povo que “luta”, que “reivindica”, que labuta, que constrói. A montagem do vídeo abusa de conotações, conferindo significados específicos a registros empíricos, como nestas primeiras sequências de imagens, unidas pelo som do berimbau e pelo discurso apresentado pelo cordel.

O que vemos é um preâmbulo que sugere o discurso da classe trabalhadora como o discurso do vídeo. O embate entre os produtores de vídeo pertencentes à classe média e o movimento social de luta por moradia não aparece na condução do tema. O que está em jogo aqui é a ética dos realizadores em relação aos homens do povo, “objeto” do vídeo, já que “indiscutivelmente, o documentário não é reflexo da realidade, mas interpretação, seleção, discurso.”²¹⁰ Nota-se que o vídeo elabora um discurso favorável à classe trabalhadora, sugerindo construir os fatos a partir de seu ponto de vista.

A casa e o espaço natural atrás do personagem buscam conferir autenticidade à fala. Discurso e ambiente natural são expostos como pertencentes ao mesmo mundo homogêneo, fortalecendo a ideia de que o discurso emana daquele ambiente social e não de quem está atrás das câmeras. É quem está atrás da câmera que conduz o personagem do povo para a fala e o discurso. O homem ali interpreta não a si mesmo como o vídeo tenta sugerir ao espectador, mas o papel criado por um outro, realizador do filme.

209. Entrevista concedida por Julio Wainer na TV PUC em 14 de julho de 2014.

210. NICHOLS, op. Cit., p.

Sobre o olhar-testemunha da ocupação, desenha-se o discurso de *Há Lugar*, que não deixa o caráter de observação intacto. O vídeo combina estes elementos de maneira a encobrir a representação que ele produz. Olhando para a maneira como o vídeo se posiciona no jogo entre “dato empírico” e “interpretação”, para usar a polaridade trabalhada por Ismail Xavier, parece claro que prevalece nele a elaboração, sendo o aspecto de “registro” utilizado de maneira submissa ao discurso. O próprio início do filme já demonstra isso com a apresentação através da fala de um homem do povo, cuidadosamente posicionado na paisagem-cenário, evidenciando a prevalência do “simulado” sobre o “espontâneo”, da “encenação” sobre o “registro”, da “pose” sobre a “presença” - o vídeo como um processo de apropriação discursiva de uma determinada situação social.

Ainda no que podemos identificar como um primeiro bloco do filme, logo após este preâmbulo, é apresentada uma sequência de imagens de passeata. Insinua-se o movimento de reivindicação e de ação. “O povo unido, jamais será vencido” é entoado em coro pelos manifestantes. Os realizadores fazem um recorte da manifestação, partindo de vários cartazes com dizeres como: “Aqui ocupantes de Camargo Velho”, “Chabilandia presente”, “Terra repartida, vida garantida”, “A terra é de todos nós”, simbolizando a pluralidade da massa e a generalidade daqueles em luta, entre outros cartazes que mencionam termos como democracia, direitos, igualdade, dever do estado, vida, Deus, mutirão, reforma urbana. Nesta parte, as imagens da manifestação e as inúmeras faixas de apoio e defesa da luta pela moradia buscam reforçar a defesa que o filme faz da luta, colocando uma grande massa ao seu lado, corroborando o discurso. Novamente o discurso de defesa da ocupação é mostrado como autêntico do povo, do povo unido.

A manifestação de rua caracteriza a pressão exercida pelos moradores da ocupação. A câmera vai passeando e mostrando o rosto do povo, na sua grande maioria mulheres, mas também homens e crianças, mãos dadas simbolizando a solidariedade entre eles, pés simbolizando a marcha coletiva. A passeata é filmada de vários ângulos e tenta nos dar a dimensão do protesto. A montagem sugere dinâmica, vivacidade. Uma música instrumental animada por palmas, de Milton Nascimento, artista que ficou identificado no imaginário nacional com a Nova República, alinha a sequência de imagens e enaltece a cena com um clima de esperança, a ressoar a favor da luta.

Em locução *off*, uma voz feminina declama uma poesia que apela para o deslumbramento com a manifestação:

Domingo na praça, mar de gente

*Muitos rios vindos de todos os cantos
Cada ocupação é uma nascente
Ocupação na zona leste
É a troca do lixo, do mato e da marginalidade
Por casas, pessoas, escolas.*

A locução aqui funciona claramente como “voz de deus”, que comenta a sequência de imagens e como que diz ao espectador: “veja isso dessa forma. [...] seu tom transmite um ponto de vista pronto, com o qual espera que concordemos.”²¹¹ Como se a montagem das imagens da manifestação não fosse suficiente para dignificar a luta e buscar a identificação e comoção do espectador, a declamação reforça este ponto de vista do filme.

Ainda dentro do que identificamos como um primeiro bloco, que enaltece o homem do povo e sua luta em tom de esperança, o vídeo apresenta um conjunto de entrevistas com pessoas do povo. Um homem levantando a parede de uma casa explica, confiante, que já está em curso a negociação do terreno com o proprietário, concluindo: “estamos bem encaminhados.” Outro explica o processo de organização da ocupação, outra justifica a ocupação frente aos aluguéis impeditivos, outra afirma que a luta é de todos, e não de uma liderança específica. Um senhor diz que busca ali “um ranchinho para terminar o resto de vida”. O que é seguido de um canto africano que reforça o caráter comovente da fala, junto a imagens de mãos trabalhando a terra, o processo de construção.

É importante destacar que, nessa etapa do documentário, os entrevistados, o povo, são anônimos, sem identificação, sugerindo uma ideia de unidade de grupo onde, cada pessoa que fala, ao invés de expressar uma opinião pessoal, representa ali uma classe. Existe um encadeamento múltiplo de vozes, lembrando um pouco o “povo fala”²¹² da televisão. O encadeamento das falas gera uma unidade de grupo, superando a condição e a história de vida pessoal.

Após a fala comovente do senhor de idade, para retomar o aspecto positivo do bloco, apresenta-se uma sequência de imagens de crianças da ocupação sorrindo e brincando, tendo ao fundo o som de um forró animado, tocado em sanfona. O homem do início do filme recita um último trecho do cordel, finalizando o bloco com a sinalização do conflito e a perspectiva de paz do movimento:

O povo se organiza e encara a coisa sem medo

211. NICHOLS, p. 78.

212. João Batista de Andrade, 2000.

*Pois lutar contra essa raça, já não é nenhum segredo
Brigando sem violência, derrubando intransigência
Pra garantir seu sossego.*

A sonoridade grave de um instrumento de cordas inicia o segundo bloco, anunciando, junto a planos fechados de uma cerca de arame farpado, a tensão e o conflito que serão o mote deste conjunto. A imagem da cerca, simbolizando a propriedade privada e a divisão social, com suas farpas simbolizando a violência, tem em segundo plano tijolos amontoados, restos de casas destruídas, apresentando o rompimento do sonho idílico apresentado no primeiro bloco. O sossego, como expressado no cordel, não se faz concreto.

Inicia-se um conjunto de falas institucionais. É notável que, neste segundo bloco, os entrevistados são todos identificados, nomeados, diferentemente dos personagens do povo do primeiro bloco, que não tinham nome próprio, nem suas profissões mencionadas. Dessa maneira o vídeo “se apoia na competência dos técnicos, que criam uma camada intermediária”,²¹³ entre a fala do povo e quem assiste, o espectador, desmontando a perspectiva apresentada inicialmente, como se o documentário fosse um discurso do ponto de vista do homem popular.

Um advogado dos proprietários do terreno defende a propriedade privada a partir da lei, que é sutilmente zombada como justiça burguesa através da introdução de um plano ascendente da estátua da deusa grega da justiça em mármore, material nobre que contrasta com toda a estética de terra e tijolo do vídeo. O mesmo advogado sugere que o estado banque o “banquete” de todos, indenizando os proprietários para garantir o assentamento.

A fala de um bispo da igreja católica, dizendo que “a terra é de Deus”, contrapõe o advogado, dizendo que “a lei que protege a propriedade particular sem função social precisa ser mudada”, defendendo a ocupação com base na constituição e responsabilizando o poder público pela reforma agrária e urbana. O bispo faz assim, no vídeo, o papel de intelectual orgânico do movimento e retratando o papel que, de fato, a igreja tinha junto às mobilizações populares da época.

O secretário de habitação é enfático ao dizer que o estado não tem o mínimo interesse em compactuar com a “invasão”. Uma nova fala do advogado menciona que é o estado que deverá fazer a reintegração de posse, em cumprimento da lei. A montagem dos depoimentos é didática em expor os dois lados do conflito, bem como o lado escolhido pelo estado, junto ao proprietário capitalista, o que leva ao fim da ocupação. A montagem de

213. BERNARDET, op. Cit., p. 53.

imagens da ocupação e da reintegração de posse deixa claro para qual lado do discurso o filme pende.

Uma sequência de planos dos barracos no chão, tijolos quebrados, da guarda civil derrubando as casas, da ação truculenta da polícia armada na reintegração de posse do terreno é disposta numa montagem dinâmica de cortes rápidos, acompanhada pelo rock acelerado “Polícia” da banda *Titãs* (“Polícia para quem precisa, polícia para quem precisa de polícia”). Através da música, a sequência sugere a posição a favor do movimento e contra o braço de ferro do Estado. O enfretamento entre policiais e ocupantes é inevitável e é nesse momento, nessa ação desproporcional, que é assassinado um dos ocupantes, o pedreiro Adão M. da Silva. No início do vídeo temos a imagem positiva e edificante da luta, simbolizada pelas mãos de um pedreiro e, neste momento ao final do primeiro bloco, o clímax do vídeo, um desmoronamento desta imagem com a morte de um trabalhador.

É fundamental para os realizadores do vídeo mostrar que o trabalhador é massacrado, usando cenas dos disparos policiais contra os manifestantes e um corpo sendo carregado. Nessa mesma sequência, os realizadores optaram por silenciar a música e deixar o som ambiente, deixando transparecer a tensão entre correria, gritos, desespero das pessoas, armas e tiros, buscando o envolvimento e comoção do espectador. A comoção é reforçada pela música *Sentinela* (1980), de Milton Nascimento, que logo adentra o campo sonoro:

*Morte vela
sentinela sou
do corpo desse meu irmão que já se vai
revejo nessa hora tudo que ocorreu
memória não morrerá*

Com sonoridade solene, o tratamento por “irmão”, a ritualística e a presença da reza na vigília fúnebre que a música tematiza evocam a questão da religiosidade, que aparece diversas vezes no filme. A menção à igreja católica já havia aparecido na presença visual de duas igrejas ao fundo de imagens de manifestação, da palavra “Deus” em cartazes das manifestações, e na fala de um bispo como espécie de intelectual orgânico que organiza politicamente a fala dos ocupantes.

“Todo artista tem de ir aonde o povo está”, trecho da música “Nos bailes da vida” (de Milton Nascimento e Fernando Brant), é utilizado pelo sociólogo Marcelo Ridenti para nomear o último capítulo do livro “Em busca do povo brasileiro”, onde analisa a permanência de traços do romantismo revolucionário das décadas de 1950 e 1960 nos anos 1970 e 1980.

Alguns segmentos da MPB, incluindo Milton Nascimento, e setores da igreja católica estão entre os grupos que dão continuidade à utopia, apesar do refluxo de sua presença mais generalizada. Estava presente, então, no “ideário da Teologia da Libertação, de valorização dos pobres da terra, de resgate das raízes autênticas do povo, de sua comunidade perdida numa sociedade de capitalismo selvagem.”²¹⁴ Milton Nascimento será artista que trabalhará a confluência da música com essa utopia de esquerda católica, por exemplo, no LP *Missa dos Quilombos*, de 1982, com textos de Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Terra.²¹⁵

A canção “Sentinela” surge justamente no ápice dramático do vídeo. Gravada em 1969 no álbum “Milton Nascimento”, seria regravada em disco homônimo à canção em 1980. Os versos de Fernando Brant “misturavam vivências pessoais com percepções do Brasil ditatorial: a morte imaginada de um grande amigo mesclava-se à morte da liberdade política, e o “vulto negro” que contava histórias de um passado distante transfigurava-se na vontade de uma mudança dos tempos atuais, nos quais era urgente sobreviver.”²¹⁶ Assim, é sintomático que Milton Nascimento tenha regravado a música de 1969 em 1980, em álbum homônimo, atualizando o imaginário dos fins da década de 1960 para o contexto da redemocratização e fazendo da memória, presente na temática da música, uma reapropriação política do ideário de antes. É possível dizer que “a visão dos dias de hoje nutre-se dos eflúvios emanados nas eras de outrora e delas retira um incoercível desejo de realizar, no futuro, o já muito acontecido.”²¹⁷

A imagem de um barraco de lona com uma bandeira, no momento do trecho em que a música fala “memória não morrerá” simboliza a insistência da busca da conquista e sugere a ética da luta que não deve parar em memória daqueles que morreram lutando. A luta continua, mas agora em outro tom, já não mais tão positivo quanto aquele tom do primeiro bloco. Finaliza-se com esta música e esta imagem o segundo bloco do vídeo.

O terceiro bloco inicia-se com uma nova fala do bispo, que como que reavalia a situação a partir do desfecho do conflito. A fala é mais ponderada em relação à posição inicial, que inflava a ocupação, mas preserva o mesmo caráter de avaliação política e social da questão da moradia no país e o papel de intelectual orgânico do padre. Sabemos que essa é

214. RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 360.

215. O projeto, voltado para a realidade do negro no Brasil, sugerido por Dom Hélder Câmara, teve a Missa celebrada em Recife, em 1981. Em CANTON, Ciro Augusto Pereira. “Nuvem no céu e raiz: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina”. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, 2010.

216. DINIZ, S. C. “Nuvem Cigana: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2012, p. 185.

217. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 215 *apud* DINIZ, op. Cit, p. 59.

uma reavaliação feita pela montagem, visto que o plano imagético do bispo é idêntico ao do segundo bloco, sugerindo uma mesma entrevista entrecortada. O bispo diz: “eu sempre digo que a ocupação não resolve, mas a ocupação sacode, coloca o governo correndo um pouco”.

Um representante do Movimento Sem Terra - MST fala de maneira mais pragmática sobre as conquistas imediatas da ocupação, abaixo do reivindicado, comparando o governo do estado da época, nas mãos de Quércia, com o anterior, de Mario Covas, apontando o caminho da democracia institucional. Essa fala encerra as informações mais factuais a respeito do processo daquela ocupação específica da zona leste. Uma sequência de planos de multidão e de barracos precários são embalados com o samba de Dorival Caymmi que diz: “eu não tenho onde morar, é por isso que moro na areia”, sugerindo que apesar da luta e de suas conquistas parciais, a realidade da falta de moradia continua.

As três falas seguintes avaliam o mutirão popular como estratégia de construção de casas populares a baixo custo, financiadas pelo governo, tornando-se este o tema final. Já articulando o fim do documentário, estes trechos desligam-se daquela mobilização inicial e da ocupação específica. Novamente a visão do governo é oposta à visão dos intelectuais e representantes do povo. O secretário de habitação do governo do estado é categórico: “É absolutamente impossível que eles produzam qualquer coisa que tenha sequer um mínimo de lógica arquitetônica”. O arquiteto Nabil Bonduki, presidente do Sindicato dos Arquitetos de São Paulo, expõe o desconhecimento, por parte do secretário, do processo de construção de habitação na cidade, argumentando que: “a grande maioria das casas foram produzidas ou gerenciadas pelos próprios moradores. O que isso significa que é possível existir uma organização da população para produzir em massa a moradia. O estado pode garantir assessoria técnica, recursos para compra de material, garantir o acesso a terra”. Mais adiante uma fala de um militante do PC do B exalta a importância da construção de casas em mutirão por ser um processo barato, gerar empregos e renda, em detrimento dos recursos passados para as grandes construtoras. Apesar da fala cheia de preconceitos do representante do governo do Estado, este último bloco apresenta o mutirão como uma perspectiva de conciliação possível no regime democrático, sendo a síntese dos dois blocos anteriores, sinalizando uma nova esperança no equilíbrio de forças.

O documentário faz questão, porém, de finalizar com falas breves do povo, um homem e uma mulher, relatando a solidariedade entre os envolvidos na ocupação/mutirão e a real necessidade de estarem ali, por não poderem pagar aluguel. Seguem-se imagens da ocupação, pessoas construindo, pessoas sorrindo, enquanto ouve-se a canção “daqui não saio,

daqui ninguém me tira”, que finaliza com uma perspectiva otimista: “mas já dizem por aí que a coisa vai melhorar.” Os créditos se iniciam sobre uma imagem da ocupação ao som de Gilberto Gil cantando, “Soy loco por ti América”, hino revolucionário contra o imperialismo, dele e Capinam.

Há no vídeo uma série de recursos discursivos que apontam para a utilização de elementos da construção da narrativa clássica de ficção. O cordel inicial, assim como a leitura do poema e uma série de canções presentes no filme demonstram que ali a palavra e, portanto, o universo do discurso coexistem com o universo das imagens e seu caráter indicial. A edição conecta estes elementos discursivos às imagens, de maneira a forjar um efeito de verdade às palavras e autenticidade da narrativa, ao mesmo tempo em que as palavras guiam o sentido de leitura das imagens que se apresentam como documentos da realidade.

Diferentemente do projeto do Cinema Novo e outras cinematografias de vanguarda das décadas de 1960/70, não parece haver em *Há Lugar* e em grande parte dos vídeos reunidos em torno da ABVP, além da militância política e a análise da sociedade ali presentes, uma crítica endereçada ao próprio dispositivo do cinema, típica das narrativas modernas. Pelo contrário, *Há Lugar* possui uma estrutura clássica, usando da emoção para promover a identificação do espectador com a mensagem unilateral proposta pelo vídeo. Como postula Ismail Xavier, se “existem formas específicas de interação entre o gesto do cineasta e os fenômenos, algumas dessas formas são mais capazes de incorporar o que há de problemático na relação entre imagem e referente, tirando proveito disto.”²¹⁸ Mas esse não parece ser o caso e o propósito de *Há Lugar*, mais interessado em tornar convincente seu ponto de vista e enaltecer uma causa.

É patente ainda nas letras de música a origem social dos realizadores. O universo musical do vídeo é aquele da música popular progressista, predominantemente presente nos círculos das classes média-alta intelectualizada. O que evidentemente se coloca em contradição com a tentativa inicial de se apresentar como um vídeo que vocaliza a voz do povo. Apesar de simular a vocalização do povo no primeiro bloco, os blocos seguintes deixam transparecer a assimetria de poder estabelecida entre quem vê e quem é visto pela câmera, entre cineasta e povo.

Como aponta Ismail Xavier, “O filme [...] é também a história de uma produção que, socialmente, constrói uma identidade, uma condição fortemente marcada pelo indicial (o rastro do mundo empírico na imagem) que, reconhecido, precisa ser assumido, não como

218. XAVIER, I. “Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, jan./dez. p.70-85 2004, p. 75.

verdade total do jogo, mas como parte integrante dele.”²¹⁹ Quais seriam então as relações de poder estabelecidas entre o “aparato do cinema e os agentes locais”, para usar a formulação de Ismail Xavier em texto sobre o filme *Iracema: uma transa amazônica*, ou entre “cineastas e imagens do povo”, para usar a formulação de Jean-Claude Bernardet em livro homônimo? Que tipo elaboração entre povo e intelectualidade a atuação dos realizadores de vídeo popular estabelece – evocando aqui Gramsci e outros autores nele inspirados e abordados no primeiro capítulo desta dissertação, como Chauí, Hall, Williams?

O vídeo utiliza o mecanismo de entrevista de maneira tradicional, tentando sugerir que os depoimentos são puramente testemunho e verdade. No entanto, é possível perceber o recorte particular da realidade promovido pela montagem, elaborando um discurso próprio. As entrevistas selecionadas esmeram-se em construir um discurso consistente, que defende um dos lados do conflito social em foco.

A estrutura do vídeo, simples, típica das ficções clássicas, buscando o envolvimento e a empatia do espectador, torna o argumento do filme facilmente compreendido e aceito por uma camada ampla da população. Com isso, elimina possíveis contradições do processo social enfocado e da relação de dominação presente nos distintos estratos sociais que aparecem no filme e que envolvem a sua produção, descartando as ambiguidades. O vídeo recorre a diversos recursos, que buscamos apontar ao longo da descrição analítica acima, para trabalhar a emoção e a aproximação do espectador. O uso da música contribui bastante neste sentido.

A reflexão de Renato Ortiz a respeito da relação que a indústria cultural e a crítica estabelecem com o realismo é interessante para compreender o que está em jogo e como se posiciona a produção de vídeo popular no campo cultural brasileiro. Ortiz diferencia um “realismo reflexivo” - que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto e que utiliza de recursos de distanciamento do espectador, bastante presente em filmes do Cinema Novo e em propostas teatrais brechtianas – do “realismo reflexo” da indústria cultural, que apresenta uma única versão da realidade, “colando” o espectador a ela e eliminando possibilidades de reflexão.

Ortiz toma como base a discussão de André Bazin a respeito da “ontologia da imagem cinematográfica”²²⁰, onde defende a capacidade do cinema em registrar a realidade em sua ambiguidade, sem impor significados sobre ela, com o devido “respeito fotográfico pela unidade da imagem”. Bazin, alinhado com o neo-realismo italiano, defenderia o plano-

219. Idem.

220. BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

sequência, a profundidade de campo e o desenrolar da ação dramática dentro do enquadramento, por oposição ao cinema de montagem, onde o sentido e a ação dramática se desenrolam a partir da ordenação proposital dos planos, obedecendo ao argumento/drama (no caso da montagem usada, por exemplo, no cinema mudo) ou ao jogo das emoções proporcionados pela montagem psicológica.

É claro em *Há Lugar* o uso exacerbado da montagem para conferir sentido às imagens captadas do real e para jogar com a emoção do espectador. Não há uma busca de construção de elementos reflexivos de distanciamento, de maneira que ocorre uma maximização dos “efeitos do real, na ilusão de estarem transmitindo ao espectador uma consciência crítica do mundo”, para usar a formulação de Renato Ortiz a respeito de cineastas americanos de esquerda durante os anos da Depressão. Ao utilizarem de uma estrutura da narrativa clássica para transmitir uma mensagem, “a fim de que os oprimidos pudessem entender mais facilmente o enredo, e se identificarem com a realidade, de uma certa forma eles estavam retomando, querendo ou não, uma boa parte das premissas da cultura popular de massa.”²²¹ A busca por uma aceitação massiva de narrativas do nacional-popular é, segundo Renato Ortiz, um dos elementos do desenvolvimento da indústria cultural brasileira.

Tal como a nova indústria de audiovisual que se configurava na época, com a televisão à frente, os produtores de vídeo popular rejeitavam o que poderia ser visto como certo elitismo presente na elaboração estética experimental do Cinema Novo. A busca de uma linguagem fácil, que dialogasse com o povo, em última instância se ligava diretamente às premissas da nova fase da indústria cultural brasileira, interessado na “comunicação universal” do mercado, ainda que mantivesse uma busca pela contestação e rejeitasse o puro entretenimento. É significativo que muitos dos realizadores do vídeo popular da época, incluindo o diretor de *Há Lugar*, Julio Wainer, tenham se envolvido com projetos de implantação de Tvs comunitárias que começavam a surgir na época. Além de Luiz Fernando Santoro, ex-presidente da ABVP que colaborou com o surgimento e criação da tv dos trabalhadores - a Rede TVT em São Bernardo do Campo - SP.

A ideologia professada revela a crença na ideia de que o novo vínculo aos movimentos e a linguagem mais simples poderia concretizar a promessa de uma produção audiovisual efetivamente vista pelo povo. A ABVP, em seu projeto de distribuição de filmes para movimentos e organizações populares, em certa medida demonstra essa preocupação. Para Santoro, “os realizadores encaravam a produção como uma missão política e existia uma

221. ORTIZ, op. Cit., p. 174.

grande disposição em difundir ideias.”²²² Ou, como aponta Oliveira, “os produtores de vídeo popular puderam acreditar que seus vídeos jogavam um peso significativo nesse processo, contribuindo para fortalecer os movimentos e para assegurar a participação a camadas mais amplas da população.”²²³

Assim, como aponta Williams,

A consciência prática é quase sempre diferente da consciência oficial, e isso não é apenas uma questão de liberdade relativa ou controle. A consciência prática é aquilo que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido. Não obstante, a alternativa real às formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou. É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida.²²⁴

Interessa compreender o caráter dessa produção, como ela se desenvolveu tendo em vista o contexto social, político, artístico e intelectual da época. Que tipo de “sentimento e pensamento” mobilizou em seus realizadores? O conceito de estrutura de sentimento de Williams torna-se útil para essa análise. Segundo o autor,

O termo é difícil, mas “sentimento” é de “visão de mundo” ou “ideologia”. Não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, (...) nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas. Uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências (...). Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. (...) Essas são, com frequência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas às instituições e formações. Mas já a essa altura o caso é diferente: uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social.²²⁵

O vídeo popular das décadas de 1980 e 1990 dialogava, de maneira particular com a herança cultural das décadas anteriores, onde a temática do povo se fazia presente. Em “Em busca do povo brasileiro”, Marcelo Ridenti desenvolve a hipótese de que parte significativa da produção cultural dos anos 1960 e início da década de 1970 pode ser descrita como

222. CANNITO, N. “Depoimento de Luiz Fernando Santoro”. In: Sinopse Revista de Cinema, n. 7, ano 3, 2001, p. 3.

223. OLIVEIRA, op. Cit., p. 13.

224. WILLIAMS, R.. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 133.

225. WILLIAMS, op. Cit., pp. 134-135.

romântica-revolucionária.²²⁶ Utilizando a noção de “estrutura de sentimento” de Williams²²⁷, Ridenti identifica a idealização do homem do povo e das raízes populares do passado nacional para a construção de um processo de mudança social como elementos centrais:

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências.²²⁸

Tendo como pano de fundo o fortalecimento dos movimentos de trabalhadores rurais em todo o país, Ridenti vislumbra em uma extensa gama de obras de diversas linguagens artísticas, dentre elas filmes do Cinema Novo, a busca de construção de uma “nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada.”²²⁹ Contraditoriamente, essa estrutura de sentimento romântico-revolucionária encontrava grande aceitação no mercado cultural da época, cenário bastante diferente do cenário da década de 1980. No campo da música, é da década de 80 o surgimento de um rock brasileiro de classe média alta urbana e mundializada, já de caráter distópico, e a prevalência do pagode-pop, despolitizado.²³⁰ Era patente também o desmonte do projeto artístico-político do Cinema Novo, de maneira que Ridenti aponta para a desmobilização da estrutura de sentimento romântico-revolucionária.

Segundo Ortiz,

Toda a política e a ideologia do Instituto Nacional do Cinema e posteriormente da EMBRAFILME expressa a necessidade de desenvolvimento de uma filmografia voltada para o mercado. Por isso o cinema de autor, em particular o cinema novo, será o alvo principal das críticas, uma vez que sua característica artística, seu código estético, implicava a restrição do público consumidor. Para os intelectuais da nova indústria cinematográfica, o esteticismo e a arte (na sua dimensão política ou não) se associava ao 'elitismo' dos pequenos grupos, em contraposição à 'comunicação universal' do mercado.²³¹

No entanto, parece que os realizadores de vídeo popular da década de 80 compartilhavam daquela estrutura de sentimento romântico-revolucionária dos filmes do Cinema Novo, que “valorizam a brasilidade arraigada no homem simples do povo (no campo ou habitante da periferia das grandes cidades), denunciam as desigualdades sociais, buscam

226. RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

227. O conceito é presente em diversos trabalhos do autor como WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011 e WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

228. RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 87.

229. Idem.

230. RIDENTI, Marcelo. “Caleidoscópio da cultura brasileira: 1964-2000”. In: Miceli, Sergio e Pontes, Heloisa (orgs.). *Cultura e sociedade (Brasil e Argentina)*. São Paulo: Edusp, 2014.

231. ORTIZ, op. Cit., p. 168.

desvendar 'a realidade do Brasil', entre outras características.”²³² Engajados no processo de construção da democracia, reavivavam a ideia de construção de uma nova nação, com base na cultura popular concientizadora e no caráter edificante do povo brasileiro, do homem simples.

Para Renato Ortiz, surge, no campo cultural, uma perspectiva que “é claro, vem agora reorientada politicamente, contém uma crítica exaustiva ao populismo e ao vanguardismo que marcava os movimentos culturais anteriores, e no caso das comunidades de base integra os elementos novos trazidos pela Teologia da Libertação.”²³³

Para Ridenti, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, o esmagamento das esquerdas pela ditadura, o avanço da modernização conservadora empreendida pelo governo militar e diversos eventos do cenário político internacional contribuíram para dissolver, em meados da década de 1970 as bases históricas do cenário político e cultural orientado pela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária: “afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura.”²³⁴

Renato Ortiz aponta, em “A moderna tradição brasileira” (1999), a absorção, pelos meios de comunicação de massa, da perspectiva de cultura nacional-popular das décadas de 1940, 1950 e 1960, consolidando a ideologia da indústria cultural das duas décadas posteriores, de maneira que, nos termos de Ridenti, que evoca Williams, “pode-se falar no declínio da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, que deixa de ser revolucionária, mas conserva aspectos de defesa da brasilidade que marcarão a indústria cultural brasileira.”²³⁵

É possível pensar então que, no contexto de redemocratização e novo fôlego dos movimentos sociais da década de 1980, houvesse, porém, espaço para que os produtores ligados ao vídeo popular reavivassem essa estrutura de sentimento, ainda que com adaptações – sem a perspectiva artística de vanguarda e mais voltada para a modernização do sistema, ou consolidação da democracia, do que para a revolução. Para Ridenti, a brasilidade revolucionária encontraria uma sobrevida em alguns setores, adaptada à nova situação social, como no círculo político e intelectual ligado à constituição do Partido dos Trabalhadores:

232. RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 95.

233. ORTIZ, op. Cit., p. 163.

234. RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 97.

235. RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 99.

Os movimentos sociais insurgentes, o novo sindicalismo, as Comunidades Eclesiais de Base da Igreja informadas pela Teologia da Libertação, a luta contra a ditadura nos seus estertores, o surto da imprensa alternativa, o fim do AI-5 e da censura, a Anistia, a vitória da revolução na Nicarágua em 1979 e outros fatores criavam em setores artísticos e intelectuais – identificados ou não com os primórdios do PT – a sensação de continuidade em relação à antiga estrutura de sentimento. [...] No decorrer dos anos de 1980, as lutas sindicais no Brasil, a campanha pelas diretas-já, o fim da ditadura no início de 1985, a convocação da Assembleia Nacional Constituinte, a legalização dos partidos comunistas, o crescimento do PT e outros fatores ainda mobilizaram certo imaginário da revolta e da revolução, mesmo que já distinto daquele dos anos de 1960: destacavam-se correntes de esquerda que buscavam contato com a realidade imediata das vidas cotidianas e com as lutas dos movimentos sociais por direitos de cidadania, contra a visão doutrinária fechada de certas vertentes do marxismo. Por outro lado, o cenário internacional desfavorável, com o avanço do neoliberalismo, o domínio conservador simbolizado na dupla Reagan-Thatcher e no pontificado de João Paulo II, a crise da revolução nicaragüense, a glasnost e a Perestroika na União Soviética, que culminariam com o fim do socialismo no Leste Europeu, e internamente a derrota dos candidatos de esquerda Brizola e Lula, nas eleições de 1989, parecem ter selado a sorte da velha estrutura de sentimento.²³⁶

Ortiz descreve que a lógica do mercado descaracterizou a discussão cultural e política da época,

A relação entre cultura e política se expressava como complementaridade nos anos 50 e até meados de 60, porque vivíamos um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente. Os grupos culturais podiam, desta forma, associar ao fazer política. Com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo ocorre um desenvolvimento e uma especialização do mercado, os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isto não significa que eles não mais irão se posicionar politicamente. Só que doravante se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais.²³⁷

A própria perspectiva cinemanovista do “homem brasileiro” foi sofrendo transformações ao longo do tempo, conforme as injunções políticas. Conforme Ridenti,

A sociedade brasileira foi ganhando nova feição, artistas e intelectuais que compartilharam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária aos poucos iam-se adaptando à ordem sob a ditadura. Chegaram a constituir um segmento de produção e consumo de mercadorias culturais consideradas críticas ao regime, que censurava seletivamente alguns desses produtos. O mercado oferecia ótimas oportunidades a profissionais qualificados – até mesmo aos artistas de esquerda, representantes da cultura viva do período anterior, que se esgotara em 1968.²³⁸

236. RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 102-103.

237. ORTIZ, op. Cit., p. 164.

238. RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005, p. 101.

É bastante comum encontrarmos descrições do vídeo popular como uma produção genuinamente construída “pelos de baixo”, dentro de um projeto de empoderamento e de “dar voz” ao povo, como podemos ver no discurso de Santoro, que foi presidente da ABVP durante certo período.²³⁹ No entanto, como afirma Williams, “o plano que importa não é o das ideias abstratas, mas o das relações genuínas do grupo com o sistema social como um todo.”²⁴⁰ Os principais realizadores do vídeo popular nas décadas de 1980/90 eram produtores independentes de vídeo que prestavam assessoria de comunicação para alguns movimentos sociais e organizações como sindicatos e comunidades eclesiais de base. Simpáticos às causas populares, participavam da mobilização do período realizando vídeos sobre as lutas em curso.

Em “O círculo de Bloomsbury”, Raymond Williams analisa, a partir do conceito de “estrutura de sentimento”, um conjunto de valores e hábitos compartilhados entre um grupo de intelectuais ingleses no início do século XX, buscando alcançar sua significação social e histórica. Não sendo este um grupo cultural distinguível por um programa ou manifesto, Williams procura localizar um corpo de práticas em comum ou um ethos que apontem para uma posição e formação social mais precisas, investigando o que “seus modos de realização podem nos contar sobre as sociedades mais amplas com as quais eles mantêm relações incertas.”²⁴¹ Para o autor, “isso significa colocar questões sobre a formação social de tais grupos dentro de um contexto deliberado de uma história muito mais ampla, envolvendo relações de classe social e de educação bastante gerais.”²⁴² O artigo aponta a franqueza, a fruição estética, um vínculo particular às afeições pessoais e a ideia de “consciência social” como elementos importantes na formação do grupo. Sua análise a respeito da consciência social, obrigação individual que governaria das relações imediatas às “mais amplas preocupações sociais”, talvez possa contribuir para a compreensão do cenário da produção de vídeo popular da década de 1980.

Os principais realizadores fundadores da ABVP eram, em última instância, sujeitos da classe média que se aproximaram dos movimentos sociais da época de acordo com uma preocupação política semelhante à “consciência social”. “Não resta dúvida que essas visões apresentadas fazem parte da história intelectual e política brasileiras, nesse sentido elas permanecem presentes ainda hoje nos debates e na implementação de determinadas ações culturais.”²⁴³

239. Entrevista concedida por Luiz Fernando Santoro em janeiro de 2015.

240. WILLIAMS, op. Cit., p. 215.

241. WILLIAMS, op. Cit., p. 202.

242. WILLIAMS, op. Cit., p. 204.

243. ORTIZ, op. Cit., p. 163.

Ligados à noção de “consciência social” presente no círculo de Bloomsbury, que se naturalizaria a partir daquele período, Williams percebe “sentimentos de classe nada alterados – uma noção persistente de uma divisão bastante clara entre a classe alta e a classe baixa – com sentimentos muito fortes e efetivos de simpatia para com as classes inferiores como vítimas.” Nesta formulação, “a ação política é direcionada a reformas sistemáticas no plano da classe dominante”, a partir do “desprezo pela estupidez dos setores mais influentes da classe dominante”,²⁴⁴ sendo os membros do grupo entendidos como “uns poucos indivíduos civilizados” dentro desta mesma classe. Williams entende Bloomsbury como uma “*fração* real da classe dominante inglesa então existente” e generaliza a questão envolvida às frações deste tipo para outros grupos e períodos, identificando seu papel no “desenvolvimento e adaptação da classe como um todo através do tempo.”²⁴⁵ Trata-se ainda de um tipo de posicionamento político “contra a classe, mas para a classe”²⁴⁶, visto que não há perspectiva política de fato revolucionária, mas sim a perspectiva de transformação e até mesmo modernização da própria classe.

244. WILLIAMS, op. Cit., p. 211.

245. WILLIAMS, op. Cit., p. 213, grifo do autor.

246. WILLIAMS, op. Cit., p. 216.

CAPÍTULO 4 - MECANISMOS DE PRODUÇÃO DE 2000 E QUAL CENTRO?, 2010

4.1. Mecanismos de produção a partir dos anos 2000

Nos anos 1990, na política federal, a derrota de Lula nas eleições presidenciais de 1989 e o avanço das políticas neoliberais davam o tom. No cenário internacional, houve a queda do “Muro de Berlim – episódio emblemático da derrocada dos regimes pró-soviéticos, mas que atingia o conjunto das esquerdas, por dar a impressão de que não haveria alternativa à ordem capitalista.”²⁴⁷ Ainda nos anos 1990 é possível perceber certo refluxo do sindicalismo combativo e de alguns movimentos da esquerda que marcavam a vida política do país desde o final dos anos 1970.

A emergência de uma nova classe média de importância econômica crescente certamente trouxe novos elementos para o processo cultural brasileiro, tendo esse fenômeno se acirrado particularmente nos anos 2000. Segundo estudo da FGV,²⁴⁸ a classe C cresceu 22,8% de 2004 a 2008 e a classe A/B cresceu 33,6%, indicando recordes históricos em casa, carro, computador, crédito e carteira de trabalho e oferecendo índices claros de redução da miséria, proporcionados por uma redução significativa da desigualdade e pela volta do crescimento econômico.

O estudo defende que “depois de duas décadas perdidas de avanços de renda e do trabalho, a combinação de crescimento mais acelerado com marcada redução de desigualdade por um período mais longo é notável.”²⁴⁹ As metrópoles brasileiras seriam as principais responsáveis por estes resultados, de maneira que o estudo revela a recuperação da chamada crise de desemprego metropolitano, rivalizando com explicações que responsabilizam as políticas de transferência de renda como responsáveis pela melhora de renda da população. Destaca-se ainda que, em 2007, o país passou a integrar o grupo de países com alto IDH (Índice de Desenvolvimento Humano), da ONU. Claramente, as alterações no cenário econômico e social teriam impacto em outros setores, inclusive na produção e no consumo cultural.

As transformações na década de 2000 foram bastante significativas também no quesito escolaridade, de grande impacto no campo cultural. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do

247. RIDENTI, M. “Caleidoscópio da cultura brasileira: 1964-2000”. In: MICELI, S. e PONTES, H. (orgs.): **Cultura e sociedade (Brasil e Argentina)**. São Paulo: Edusp, 2014.

248. NERI, M. C. **A nova Classe Média**. Rio de Janeiro: FGV/IBRE, CPS, 2008.

249. Ibidem, p.8.

ensino superior no país. Se em 1980 eram 404 mil vagas no ensino superior, mantendo-se próximo a 502 mil vagas em 1990, nos anos 2000 já eram 1,2 milhões de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010.²⁵⁰ Assim, “esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural.”²⁵¹ Somando-se a esse cenário as novas políticas culturais e o barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, conformou-se uma situação inédita para a produção cultural e particularmente para a produção de vídeo. Conforme Ridenti,

Ao fim do século XX, apesar de persistentes desigualdades sociais, notava-se a incorporação de novos consumidores ao mercado interno, com a ampliação no uso popular de novas tecnologias. Enquanto muitos permaneciam excluídos ou com acesso marginal ao mundo da cultura, parte da população brasileira podia comprar aparelhos de som, de rádio e de televisão, telefones celulares, videogames, computadores pessoais e outros bens que alterariam seu cotidiano, muitas vezes adquiridos à prestação ou no vicejante mercado paralelo de produtos “piratas”, de acesso mais barato. [...] No começo dos anos 2000 viriam a disseminar-se novas mídias, com a difusão de sites, blogs, redes sociais como o facebook, posteriormente chegaria o Ipad, numa corrida tecnológica infinita.²⁵²

Ridenti identifica uma tendência geral progressiva nas últimas décadas de “superar as condições limitadoras ao desenvolvimento da indústria cultural no Brasil.” Aliado ao desenvolvimento econômico, vislumbra a possibilidade crescente de artistas, intelectuais e trabalhadores do campo cultural viverem de sua profissão.

Após um enfraquecimento natural em meados da década de 1990, desde dos anos 2000, constatamos uma crescente popularização da prática do vídeo. Protagonizado hoje por uma nova geração e impulsionado pelo acesso aos instrumentos de produção, bem como por um conjunto disperso de iniciativas públicas e privadas pontuais, esse crescimento atual do vídeo, agora digital, traz consigo uma nova agenda de demandas para o setor cultural e político. Essas novas manifestações podem ser identificadas, em especial, por meio de novos atores sociais, movimentos culturais que partem da periferia dos grandes centros urbanos, em pequenas comunidades populares, e que lutam pela ampliação de sua representatividade. De modo geral, os realizadores assumem uma trajetória comum: emitem a condição crítica da experiência cotidiana.

Após a proliferação de movimentos sociais na década de 1980 e um contexto de enxugamento do Estado na década de 1990, as organizações não governamentais (ONGs) foram fortalecidas como forma importante de organização da sociedade civil. Temas como

250. IBGE/INEP. Censo da Educação Superior.

251. RIDENTI, M. “Caleidoscópio da cultura brasileira: 1964-2000”. In: MICELI, S. e PONTES, H. (orgs.): **Cultura e sociedade (Brasil e Argentina)**. São Paulo: Edusp, 2014.

252. Idem.

inclusão social, educação, diversidade cultural, infância e adolescência, grupos étnicos e de gênero não hegemônicos, ecologia, entre outros, passaram a figurar entre os principais campos de atuação das ONGs.

Diferente dos movimentos sociais, em vez de se organizar para reivindicar do Estado políticas e direitos, parte significativa das ONGs passaram a ocupar elas próprias algumas funções que eram do Estado, atendendo pontualmente a algumas demandas em campos que estão fora do interesse do mercado e nos quais o Estado era ineficiente para atuar – ainda assim sem o acesso universal que é característico do Estado de direito. Inicialmente apoiadas por recursos de organismos internacionais e empresas privadas, a partir dos anos 2000 intensificou-se a utilização de recursos estatais. Ações culturais e educacionais de algumas ONGs se fortaleceram especialmente no início dessa década. Algumas organizações passaram a realizar oficinas de cinema, vídeo e novas mídias, principalmente com jovens de baixa-renda da periferia, com o apelo do “desenvolvimento cidadão”. “Nos anos 2000, essa foi uma relação direta. Houve crescimento de investimentos, aumento do número de organizações e projetos, novas formas de atuação e articulação pautadas pelo direito à comunicação.”²⁵³

Em São Paulo, em 2005, no contexto de implantação da recém-criada Coordenadoria da Juventude da Secretaria de Participação e Parceria da Prefeitura Municipal, foram criados alguns fóruns voltados para o diálogo do poder público com diferentes setores culturais da juventude, dentre eles o Fórum de Hip Hop, de Artes na Rua e de Cinema Comunitário. O Fórum de Cinema Comunitário inicialmente reuniu algumas das ONGs que ofertavam oficinas de audiovisual na cidade de São Paulo, além de participantes destas oficinas. Dentre as ONGs que compuseram o Fórum de Cinema Comunitário em seu início estavam Associação Cultural Kinoforum, Ação Educativa, Projeto Arrastão, Gol de Letra, Instituto Criar, Projeto Casulo. Também participaram das reuniões do fórum filiados da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-SP), além de alunos do Curso de Audiovisual da USP.

Para Clarisse Alvarenga, esse “dispositivo das oficinas” de vídeo com jovens, principalmente oriundos das periferias, “parece ter se mostrado necessário para resolver o grande nó que se tornara a cisão entre o discurso da participação e a prática dos realizadores de vídeo popular” das décadas de 1980 e 1990.²⁵⁴ Segundo Alvarenga,

É sabido que, com a globalização, as relações de trabalho se modificaram, gerando um encurtamento do tempo livre dos trabalhadores. É escassa a disposição de tempo para atividades paralelas. Talvez por isso, grande parte dos projetos de vídeo [...] envolva jovens. Portanto, não se trata mais de uma atuação empreendida pelos

253. CARELLI, V.; ROCHA, J. “Brasil”. In: DAGRON, A. G. (org.): **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2014, p. 198.

254. ALVARENGA, op. Cit., p. 63.

setores vinculados a sindicatos e partidos políticos, mas de jovens que dispõem do tempo necessário para investir em um projeto videográfico.²⁵⁵

Dentre os jovens participantes do Fórum de Cinema, alguns deles representavam seus núcleos de produção audiovisual criados posteriormente às oficinas, dentre eles Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, Joinha Filmes, Filmagens Periféricas, NERAMA, MUCCA, além de participantes do projeto Vídeo, Cultura e Trabalho. A maior parte desses jovens já tinha concluído as oficinas e desejava produzir “cinema”, mas não via estruturados caminhos institucionais de apoio para a continuidade dos trabalhos. Seguiam com a realização de vídeo, atividades de exibição e formação em suas comunidades, organizados em coletivos independentes.

As ONGs logo demonstraram a limitação de seu campo de atuação, não tendo como atender à demanda criada no ambiente de suas oficinas. Os realizadores passaram a buscar maior autonomia das ONGs e o fortalecimento político do grupo ligado ao Fórum de Cinema Comunitário. Como aponta Santoro, “o desafio passa pela perspectiva de organização, de associação, de coalizão [...] enfim, de fazer coisas partilhadas para, assim, ampliar as possibilidades de ação social e de impacto efetivo sobre a opinião pública, informando, educando e consolidando a democracia e as oportunidades de igualdade social.”²⁵⁶ Para Cicilia Peruzzo,

Se nos anos de 1970, 1980 e parte dos 1990 a contra-comunicação aparecia preponderantemente no âmbito dos movimentos populares, das organizações de base, da imprensa alternativa, da oposição sindical metalúrgica, [...] de setores progressistas da igreja católica, ou realizada por militantes articulados em núcleos de produção audiovisual, a partir dos últimos anos pipocam experiências comunicacionais as mais diversas, incluindo as do tipo popular tradicional (hoje mais conhecidas como comunitárias, baseadas em premissas de cunho coletivo).²⁵⁷

O Fórum de Cinema Comunitário se constituiu como um conjunto de reuniões permanentes que visava multiplicar, ampliar, dar visibilidade e acesso aos meios de produção por realizadores da periferia. Um dos diagnósticos descritos pelos participantes do fórum identificava ao menos três demandas: 1) ocupar os espaços públicos de exibição; 2) viabilizar o acesso a meios e recursos para produção; 3) multiplicar e ampliar as possibilidades de formação técnica na área do audiovisual.

255. ALVARENGA, op. Cit., p. 64.

256. SANTORO, L. F. “Vídeo e Movimentos Sociais – 25 Anos Depois”. In: VICENTE, W. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2014, pp. 53-54.

257. PERUZZO, C. M. K. “Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor”. In: ECO-Pós, v.12, n.2, pp.46-61, maio/ago. 2009, p. 51.

Depois de um período de diálogo, o fórum organizou a *I Mostra Cinema de Quebrada*, entre os meses de outubro e novembro de 2005, em parceria com Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o propósito de divulgar os vídeos realizados por produtores das periferias, aprofundar e ampliar o público do debate que vinha ocorrendo em reuniões. Entre as atividades programadas, foram realizadas conversas entre representantes da esfera pública, educadores do audiovisual, realizadores, universidades e demais interessados e parceiros. A iniciativa pretendeu discutir demandas e soluções de continuidade para a recém-estruturada rede de agentes, envolvendo o poder público municipal e tendo em vista a participação de outras esferas públicas e organizações da sociedade civil. Entre os debates, “Ampliando outros horizontes”, abordava a formação técnica e teórica, estética e conceitual desses novos realizadores e de suas produções. A mesa “Quanto vale ou é por quilo”, em referência ao filme homônimo de Sérgio Bianchi (2005) cuja trama critica os projetos de marketing social e a atuação de ONGs, debateu as parcerias necessárias e desejáveis para a continuidade dos trabalhos dos coletivos, tendo em vista a busca por emancipação e a autonomia das instituições que promoviam as oficinas.

Foi a partir dessa mostra que o então Fórum de Cinema Comunitário passou a ser conhecido como Fórum de Cinema de Quebrada, termo que acabou permanecendo entre alguns participantes do fórum daquela fase e no meio acadêmico, por conta da aproximação de alguns pesquisadores naquele período. Em 2006 o fórum deixou de se encontrar com frequência. Entre os fatores, o custo e o tempo de locomoção dos integrantes das periferias até o centro da cidade, divergências de perspectiva, reminiscências da tutoria das ONGs, a inexistência de soluções imediatas para as demandas mediante aquele espaço de discussão e a ausência de um projeto político claro do grupo.

É também nesse período que alguns coletivos que integravam o fórum aprovaram seus projetos no Programa VAI da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, recém-implantado. Sancionado como lei municipal em 2003, teve seus primeiros projetos aprovados em 2004, contemplando neste e nos anos subsequentes diversos projetos de grupos participantes do fórum entre outros projetos ligados ao audiovisual, dando novo fôlego a essa produção e revelando a contundência das iniciativas naquele contexto da produção cultural popular. Para Santoro, estes novos agentes contam “sobretudo, com a possibilidade concreta de dialogar com estruturas de governo democráticas e de participar da discussão e do estabelecimento de políticas públicas para as áreas ligadas à comunicação.”²⁵⁸

258. SANTORO, op. Cit., pp. 53-54.

Apesar de pouca movimentação do fórum, em 2007 os coletivos tocavam seus trabalhos em seus territórios, tentando manterem-se ativos quando não havia o apoio do VAI, naquele momento a única modalidade de apoio existente na esfera municipal. Cada coletivo atuava segundo uma dinâmica própria, variando as formas de atuação, dentre elas produção, formação e exibição, sendo que alguns grupos trabalhavam nas três frentes.

Em meados de 2007 houve uma tentativa de rearticulação entre alguns grupos, já fora do ambiente da Coordenadoria de Juventude e das ONGs. Nesse momento houve uma busca pelo avanço em relação às nomenclaturas de “cinema comunitário” e “cinema de quebrada”, visando rever o projeto político do fórum. Não se conseguiu ali chegar a um conceito mais apropriado, mas uma nova lista de *e-mails*, chamada Audiovisual SP, foi criada com o propósito de rearticulação do fórum, agora em outros termos. Em 2008, foi feito um levantamento que identificou 38 núcleos de audiovisual apenas na cidade de São Paulo. Dos núcleos/coletivos, 53,33% estavam localizados na região Sul; 20% na região Leste e Norte; 5,66% no Centro e 1% na região Oeste.²⁵⁹

Na discussão implementada pelo fórum, foi possível sair da questão de uma oficina pontual e implementar uma discussão acerca de políticas públicas culturais para o universo do audiovisual popular. Em 2008 o grupo conseguiu apoio da Secretaria Municipal de Cultura para participar do *II FEPA – Fórum de Experiências Populares em Audiovisual*, encontro ligado ao Festival Visões Periféricas, realizado no Rio de Janeiro pela ONG Observatório de Favelas e que reuniu grupos e ONGs de boa parte do Brasil.

A articulação resultou numa pauta de reivindicações que propunha, entre outras coisas, a extensão dos editais da SAV - Secretaria do Audiovisual, do Governo Federal, para além das produtoras de audiovisual formalmente constituídas, com profissionais estabelecidos no mercado, visando o atendimento de núcleos populares de produção e formação audiovisual, tais como grupos, coletivos e outras organizações da sociedade civil sem fins lucrativos. A organização do encontro também propunha a eleição de um representante ao final dos trabalhos que seria o interlocutor do grupo com a SAV. Ao final do encontro houve o encaminhamento de uma proposta que solicitava apoio da SAV, que teve como resultado um edital destinado a integrantes de projeto sociais. O vídeo do período que será analisado nesta dissertação, *Qual Centro?*, de 2010, foi realizado com recursos desse edital.

Após embates no encontro, já assinando como Coletivo de Vídeo Popular, o grupo de São Paulo apresentou, em meados de 2009, uma “Carta de posicionamento e desligamento do

259. VICENTE, W. “Atores sociais e o audiovisual comunitário jovem”. Relatório de Iniciação Científica, Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP: 2008.

FEPA”. Discordava-se, então, que houvesse unidade do grupo para que fosse legítima uma representação. Particularmente era clara a diferença entre o posicionamento institucional da maioria das ONGs (predominantemente do Rio de Janeiro) e dos coletivos de São Paulo, explicitando uma tensão latente desde o início das reuniões do Fórum. Diz um trecho da carta:

[...] não concordamos com a forma atual de representação estabelecida no FEPA, onde propostas são encaminhadas sem que tenham sido amplamente debatidas com seus integrantes. Acreditamos que o vídeo popular é um trabalho que se estabelece na base com uma atuação social marcada por seus próprios atores. Nossa realidade não pode ser homogeneizada e transformada em uma única Organização com um representante institucional.²⁶⁰

Além do Festival Visões Periféricas, outros festivais de audiovisual abriam espaço para esse tipo de produção. Como apontam Carelli e Rocha,

Alguns são criados justamente em torno da produção de coletivos e jovens realizadores. Assim, muitas realizações ganharam visibilidade em eventos como o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (através do tema Formação de Olhar, a partir de 2002), a Mostra de Cine do Ceará, o Festival de Jovens Realizadores do Mercosul, a mostra Visões Periféricas e a mostra Favela É Isso Ai.²⁶¹

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo atuou em articulações de exibição, formação de público, debate e difusão de vídeos realizados por grupos de várias localidades do Brasil e principalmente São Paulo. Por exemplo, o Circuito de Exibição de Vídeos Populares,²⁶² além de programação mensal na Sala Cine Olido, equipamento da Secretaria Municipal de Cultura, tinha inserção de seus programas também na Rede TVT,²⁶³ em canal UHF.

Esse momento de articulação vem de um processo longo, iniciado anos antes por meio de progressiva conversação entre diversos atores do audiovisual popular da cidade de São Paulo. O Coletivo de Vídeo surgiu a partir de um resgate feito por esse grupo, que tinha suas origens no fórum de 2005, do histórico da Associação Brasileira de Vídeo Popular nas décadas de 1980 e 1990. Evocava-se assim principalmente as atividades de formação e

260. Ver: “Carta de posicionamento e desligamento do FEPA”. Disponível em < <http://www.acaoeducativa.org.br/index.php/juventude/37-juventude-e-participacao/1869-acao-em-rede> > acesso em 15 de julho de 2014.

261. CARELLI; ROCHA, op. Cit., p. 148.

262. O circuito de exibição de vídeo popular colocou em cartaz na cidade vídeos realizados pelos seus coletivos. Cada programa ficava em cartaz por dois meses com estréia sempre na Sala Cine Olido. Aconteceu entre 2011/2012.

263. O programa Circuito de Vídeo Popular foi uma parceria bem sucedida entre o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo com a Rede TVT, de São Bernardo do Campo. Tratava-se de uma ação colaborativa, num novo jeito de realizar televisão. O projeto era ocupar com vídeos, debates, entrevistas e produções independentes e populares de forma a atingir pessoas distintas, através de um meio de comunicação popular que é a TV. O circuito apresentou, trabalhos realizados por coletivos, estudantes e movimentos sociais de todo país. O resultado desta experiência, pode ser conferido aqui no site: <http://www.tvt.org.br/>

distribuição de vídeos da ABVP, rememorando a organização como uma das mais expressivas experiências de comunicação alternativa-popular na época, situando-se “no universo dos movimentos sociais populares, no processo de lutas por direitos de cidadania.”²⁶⁴ De 2008 a 2010 o coletivo organizou a “Semana do Vídeo Popular” na Sala Cine Olido. Em 2009 e 2010 foi contemplado pelo Programa VAI o projeto de realização da Revista do Vídeo Popular e de distribuição de pacotes de filmes em formato de DVDs. Com 15 programas, os DVDs apresentavam cerca de 80 títulos de diferentes estados brasileiros, com predomínio da produção da cidade de São Paulo. Eram distribuídos gratuitamente para exibidores tais como cineclubes, universidades, bibliotecas públicas, associações de bairros e espaços culturais. Em 2011, de forma independente, o Coletivo realiza duas ações distintas: Difusão e Intercâmbio de Vídeos Populares (com início em março de 2011 na Sala Cine Olido, Sacolão das Artes entre outros espaços) e a 6ª edição da Revista do Vídeo Popular.

O Coletivo atuava num processo colaborativo de fortalecimento e ampliação da rede de grupos da cidade de São Paulo. Visava a consolidação do Coletivo como uma rede permanente de ações-reflexões da região metropolitana de São Paulo para fomentar, aprofundar e multiplicar novas parcerias, discutir soluções comuns para a sustentabilidade desse setor do audiovisual, bem como promover a aproximação do vídeo a processos políticos dos movimentos sociais e de cultura da periferia.

Para Santoro,

O que é importante deixar claro é que as experiências que acontecem atualmente mostram que qualquer pessoa pode fazer vídeo em qualquer lugar com certa liberdade. Entretanto, não existe mais um sentido único para essas experiências, como houve no passado. Em geral, os trabalhos se fecham em si mesmos, pouco chegando a circular por um contexto que lhes seja exterior.²⁶⁵

Ao observarmos essas iniciativas podemos identificar que estamos tratando de uma forma peculiar de produção, galgada na criação coletiva e no compromisso comunitário? A pesquisadora Clarisse Alvarenga, analisa a experiência de vídeos produzidos no âmbito de oficinas ministradas por ONGs, utilizando a noção de “vídeo comunitário”, propondo que esse tipo de experiência ao longo da história “substituiu” o legado do “vídeo popular”. Alvarenga aponta que,

Outro aspecto que acaba por favorecer a independência dos trabalhos de vídeo comunitário é, certamente, o enfraquecimento do vínculo desses projetos com os movimentos sociais, que estiveram na base do conceito de vídeo popular e de alguma forma serviram como elemento unificador das propostas. A atuação dos

264. PERUZZO, op. Cit., p. 54.

265. ALVARENGA, op. Cit., p. 68.

vídeos comunitários segue ao largo das relações político-partidárias de qualquer natureza.²⁶⁶

Cicilia Peruzzo, por sua vez, argumenta no mesmo sentido: “desde o final do século passado passou-se a empregar mais sistematicamente, no Brasil, a expressão comunicação comunitária para designar este mesmo tipo de comunicação, ou seja, seu sentido menos politizado.”²⁶⁷ Atualmente talvez seja possível usar os dois termos para denominar distintas vertentes, desenvolvidas dentro de diferentes contextos organizativos, institucionais e com outras perspectivas políticas. Peruzzo destaca que,

Do ponto de vista teórico e das práticas sociais recentes, a comunicação comunitária recorre a princípios da comunicação popular, podendo haver certa distinção entre uma experiência e outra, segundo as características de cada situação. É comum, por exemplo, existirem casos em que o comunitário se torna mais plural ao atuar num bairro, numa cidade ou região onde há diversidade de atores sociais, e em cuja realidade certas características comunitaristas (ação conjunta, participação na gestão, propriedade coletiva) se diluem, mas outras permanecem, como, por exemplo, o sentido orgânico do vínculo local, participação na programação e a transmissão de conteúdos de interesse público.[...] Há mudanças substanciais nas concepções de comunidade, ao mesmo tempo em que alguns de seus princípios ainda se verificam. O sentimento de pertença, a participação, a conjunção de interesses e a interação, por exemplo, são características que persistem ao longo da história, enquanto a noção de lócus territorial específico como elemento estruturante de comunidade está superada pelas alterações provocadas pela incorporação de novas tecnologias da informação e comunicação. Sem menosprezar que a questão do espaço geográfico continua sendo um importante fator de agregação social em determinados contextos e circunstâncias.²⁶⁸

Desde o Fórum de Cinema Comunitário e o Fórum de Cinema de Quebrada, era premente a necessidade de se avançar na conceituação que o nome e a estrutura organizativa expressava. Era necessário avançar para que a prática e a fundamentação do grupo não se limitasse a uma política de autorrepresentação, na qual a legitimidade do discurso se coloca em uma relação de pertencimento ao universo retratado. O resgate da história da Associação Brasileira de Vídeo Popular - ABVP, a estruturação como coletivo (voltado para ações e não mais para uma estrutura de diálogo institucional) e a busca de um compromisso com uma classe, para além da identidade de origem, são alguns dos elementos que revelam alguns conflitos no atual campo cultural do vídeo popular.

Segundo Luiz Henrique Pereira Oliveira,²⁶⁹ o vídeo popular pode se encaixar em duas modalidades: vídeos de denúncia (que mostram situações de miséria, opressão,

266. ALVARENGA, op. cit., pp. 64-65

267. PERUZZO, op. cit., 47.

268. Ibidem, pp. 55-57.

269. OLIVEIRA, H. L. P. “Transformações no vídeo popular”. In: Revista Sinopse de Cinema, 7, 3. 2001, pp. 8-9.

violência, destruição etc.) e os vídeos de luta (que registram ações como uma greve, ocupação de terra etc). Alguns dos vídeos manifestam as duas formas de abordagem, como dois momentos de um mesmo processo. Mesmo com o crescimento econômico e social, ainda hoje são frequentes produções na linha da primeira fase do vídeo popular (1980-90), abordados em vídeos como *Qual Centro?*, que será analisado nesta dissertação.

Para Peruzzo,

Com o passar do tempo, o caráter mais combativo das comunicações populares – no sentido político-ideológico, de contestação e projeto de sociedade – foi cedendo espaço a discursos e experiências mais realistas e 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. Houve também a apropriação de novas tecnologias da comunicação e incorporação com mais clareza da noção do acesso à comunicação como direito humano.²⁷⁰

De maneira geral, desde as primeiras produções, o vídeo popular trabalhou duas dimensões principais, não excludentes entre si. A primeira remete aos conflitos sociais e populares das décadas de 1980 e 1990 e o seu uso está vinculado a uma estratégia de visibilidade e vocalização dos movimentos sociais e populares, enfrentando adversidades contra as quais se organizam, em áreas como moradia, saneamento básico, saúde e direito à comunicação. Outro sentido, cada vez mais presente a partir dos anos 2000, é aquele que faz do vídeo um instrumento no interior de ações sociais e culturais, tendo em vista o acesso à comunicação e à cultura como necessário ao exercício pleno de cidadania.

Para Santoro:

As lutas da comunicação devem estar combinadas com bandeiras como reformas políticas, direitos dos trabalhadores, direitos civis, proteção ambiental, saúde para todos, reforma tributária, educação, entre outras. O importante é não entender comunicação como uma área de atuação e conhecimento desvinculada de todos esses aspectos, mas como algo que pode ajudar a todas essas lutas.²⁷¹

4.2. Análise do vídeo *Qual Centro?*, 2010, do Coletivo Nossa Tela²⁷²

O florescimento do documentário no Brasil de hoje coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação.²⁷³

270. PEZURRO, op. Cit., p. 52.

271. SANTORO, op. Cit., p. 46.

272. *Qual Centro?*, São Paulo, 2010, 15', Dir. Coletivo Nossa Tela

273. HAMBURGER, E. “Políticas da representação: Ficção e documentário em ônibus 174”. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (orgs.). *Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 198.

O vídeo *Qual centro?*, abordando o processo de uma ocupação para fins de moradia no centro da cidade de São Paulo, foi escolhido como objeto de análise já que pode revelar os novos contornos da relação entre movimentos populares e a produção de vídeo. Tomando como ponto de partida uma continuidade temática com o vídeo popular das décadas de 1980 e 1990, a análise sugere um contexto de relações sociais e propostas políticas-estéticas distintas. Torna-se, portanto, um contraponto importante para o vídeo das décadas de 1980 e 1990, ao mesmo tempo em que aponta para os limites do resgate histórico proposto pela tônica política do Coletivo de Vídeo Popular.

Obviamente, como recorte, outras possibilidades estão sendo deixadas de lado. Também sabemos que as produções ligadas aos movimentos sociais não são necessariamente preponderantes. A produção ficcional e produções mais vinculadas à “cultura da periferia”, ao território e calcados na ideia de “pertencimento” ficaram de fora e certamente trariam novas questões para o cenário. No entanto, os esforços desta pesquisa não esgotarão o tema, mas poderão levantar algumas questões que colaborem para a compreensão do cenário da produção cultural contemporânea em vídeo.

O vídeo *Qual Centro?*, de 2010, é em certa medida resultado das novas políticas culturais implantadas para a diversidade no campo do audiovisual. Projeto vencedor do *Editais de Egressos Sociais* da SAV em 2008, já comentado aqui nessa pesquisa, o curta documentário foi realizado com aporte financeiro do governo federal.

O Coletivo Nossa Tela, realizador do vídeo, era composto, na sua grande maioria, por jovens de baixa renda, oriundos das quebradas da cidade de São Paulo e região metropolitana. Nenhum dos participantes do coletivo que assina a realização do documentário era cineasta. Todos tinham, em algum momento, passado por alguma oficina de audiovisual. O encontro que culminou na formação do grupo foi a participação, como educandos, em oficina de vídeo oferecida pela ONG Cinema Nosso,²⁷⁴ do Rio de Janeiro, no Centro de Apoio e Pastoral do Migrante – CAMI, em São Paulo. A partir da oficina, o grupo se formou com a intenção de continuar a produzir vídeo e replicar a experiência de educação audiovisual adquirida na formação. Logo buscaram apoio do poder público, o que conseguiram através do edital da SAV, do Programa VAI, além de suporte de organizações privadas sem fins lucrativos, como o SINPRO – Sindicato dos Professores de Escolas Particulares.

274. O Cinema Nosso é uma instituição sociocultural criada informalmente no ano de 2000 – então sob o nome Nós do Cinema –, a partir do processo de seleção de elenco para o filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Nesse momento, jovens lideranças que participaram das oficinas oferecidas pelos diretores decidiram promover o acesso de jovens das classes populares às ferramentas da produção audiovisual, por meio de aulas práticas e teóricas. O objetivo era produzir filmes com temas e estética próprias das classes populares e inserir os alunos no nicho de mercado do cinema.

O projeto do vídeo *Qual Centro?* previa, além das filmagens, a realização de oficinas de audiovisual e exposições de filme na ocupação, concomitante ao processo de realização do documentário. A ideia era produzir um documentário participativo que enfatizasse a interação entre os realizadores e o tema. O documentário visa debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo, tendo como foco uma ocupação precária num posto de gasolina desativado, seus moradores e sua luta pelo direito à moradia.

A pergunta “qual centro?” aponta para o interesse do vídeo em debater o espaço geográfico da cidade, como se perguntasse, com algum espanto e desdém, “que centro é esse que temos hoje?!”. A exclusão que se opera no território e como o centro da cidade marginaliza seus habitantes mais pobres são questões de interesse do vídeo, construído a partir da denúncia do desrespeito a uma necessidade básica histórica: a moradia. O centro então aparece como um espaço fechado e negado a uma parcela da população. Esse centro? Aparentemente ele não possui saída, na narrativa discursiva do vídeo.

Com uma câmera na mão, o documentário inicia adentrando as estreitas passagens entre barracos precários de madeirite da ocupação no posto. Chega-se a um lugar onde vemos uma criança ao fundo. A câmera, trêmula, vai ao encontro daquela menina. O título do vídeo é inserido sobre a própria imagem do lugar precário: *Qual Centro?*. A criança lava um pote, em um ambiente insalubre para uma menina daquela idade ou para qualquer um de sua família. As paredes mal conservadas, a tubulação improvisada. Sem ralo para esgoto, a água suja se acumula onde a criança lava a louça. A câmera se aproxima. Do lugar de quem filma, uma voz feminina estabelece um diálogo com a menina:

Voz feminina: Você sempre faz isso?

Criança: Sim - afirma com a cabeça.

Voz feminina: Sempre? Sempre lava louça assim pra sua mãe?

Criança: Sim - afirma com a cabeça novamente, agora um pouco constrangida.

Voz feminina: Quantos anos você tem?

Criança: Sete

Voz feminina: Sete. Você estuda?; É?; Tá de férias?”

A criança vira para lavar o pote e balança positivamente a cabeça, já um pouco desinteressada na conversa ou intimidada pela abordagem. Diferentemente do vídeo *Há lugar* que, apesar da distancia social entre realizador e objeto do vídeo, simula inicialmente “a voz do povo” e busca apresentar o discurso deste ponto de vista, *Qual Centro?* já no seu minuto

inicial expõe a cisão entre quem é filmado e quem filma, revelando com franqueza a natureza da relação. Se em *Há lugar* os realizadores parecem se colocar como a inteligência a serviço da luta popular e de um movimento com unidade de classe, em *Qual Centro?* fica exposta, já na primeira sequência, a inexistência da unidade do povo e a cisão entre quem filma e quem é filmado, o que é surpreendente se pensarmos que o coletivo realizador do vídeo se coloca como “de origem popular”.

Quem filma interroga a quem retrata, não havendo, a partir daí, nenhuma perspectiva de enaltecimento de quem é registrado no vídeo. Quem filma desconhece a realidade de quem está sendo filmado e passa a investigá-la com a câmera, se surpreendendo negativamente. Diferentemente de *Há Lugar*, que parece expor uma realidade conhecida a partir de um discurso de autoridade, *Qual Centro?* demonstra que a câmera é o meio de conhecimento e descoberta de quem filma, ficando expostas as contradições da realidade filmada e da relação que os realizadores do vídeo estabelecem com ela. Ao longo do vídeo esse distanciamento inicial vai mudando, dando mais protagonismo aos sem moradia.

A partir dos instantes iniciais do documentário, a montagem articula, numa longa sequência de quase 4 minutos, pouco menos de 1/3 do vídeo, um conjunto de várias imagens da cidade: planos aéreos de prédios, avenidas, imagens da ocupação, pessoas dormindo nas ruas, trabalhadores do centro, enchente, abordagem policial, prédios abandonados, as bandeiras do município, do estado e do país, guindastes simbolizando o grande capital imobiliário, o trânsito, pessoas voltando para casa após o trabalho, o centro da cidade vazio e sujo à noite, camelôs carregando suas barracas, um imóvel abandonado sendo aberto para ocupação, uma placa de obra da prefeitura identificando “requalificação urbana”, a ocupação do posto, cenas de despejo.

A sequência sustenta uma representação da cidade como local de exclusão. São cerca de quarenta e cinco planos que apresentam a cidade de São Paulo como um lugar caótico, abandonado, miserável, de especulação e de repressão. O som triste e solitário de um instrumento de sopro controla o ritmo da montagem, sugerindo um olhar triste para a cidade. A presença marcante de imagens noturnas reforça esse tom. Fusões e aceleração de imagens feitas na edição e a luz estourada em alguns planos transmitem uma sensação de ofuscamento da visão frente a uma cidade difícil de compreender, um mal-estar perante o retrato de uma realidade caótica.

Logo percebemos que o som triste que acompanhava as imagens faz parte da introdução da música *Despejo da Favela*, de Adoniran Barbosa, que apresenta mais

diretamente o tema da exclusão e da opressão, ao cantar uma ação de despejo do ponto de vista de um morador. A letra torna os planos de ocupações de moradia e de ações de despejo mais claramente compreensíveis. O tom triste da música agora aparece na letra que traz a conformidade perante a exclusão - “Não tem nada não, seu doutor. Não tem nada não. Amanhã mesmo vou deixar meu barracão” – e também a perplexidade perante a situação – “E essa gente aí, como é que faz?”.

Terminada a sequência de imagens da cidade, cenário caótico do documentário, inicia-se um bloco de depoimentos de moradores do centro - ocupantes e vinculados ao movimento de moradia -, voltados para a ocupação específica do posto de gasolina e o desenrolar dos acontecimentos ali. Diferentemente de *Há Lugar*, os personagens são nomeados. As primeiras falas, no próprio posto de gasolina, são dedicadas a mostrar as péssimas condições estruturais da ocupação, explorar o sofrimento e a precária condição de vida dos moradores. A trilha sonora desaparece e a partir daqui o som que se escuta é direto.

Uma “moradora do centro” fala sobre a situação da ocupação: “o que eu tenho a dizer, é que aí não é lugar para morar, tem muitos rato, tem um poço, tá arriscado as pessoas cair dentro do buraco. Muita sujeira, o cheiro é horrível aí dentro. Chove muito dentro dos barracos e a gente tá sofrendo muito nesse lugar”. Trata-se de uma imagem da deterioração da condição de vida. A ocupação não é mais edificante e organizada, símbolo de um projeto democrático popular em construção, como em *Há Lugar*, mas um último refúgio precarizado perante o desespero social. A mesma personagem comenta: “eu tô esperando a prefeitura e a CDHU [Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano] tomar uma providência pra nós. Porque isso pode estourar a qualquer hora e agente ir para o céu sem escala”. Essa primeira fala do bloco é emblemática pois o fim deste conjunto de entrevistas culmina justamente em um incêndio na ocupação do posto de gasolina, ápice da estrutura do documentário. Vale destacar também que a personagem “espera” por uma solução, palavra que será ainda usada outras vezes no vídeo, diferentemente das falas de *Há Lugar*, em que “lutar” e “reivindicar” dão a tônica, enaltecendo a figura do trabalhador como sujeito ativo da história.

Um plano sequência acompanha um garoto com uma camiseta do Brasil que caminha pela ocupação. Muito rapidamente se veem moradoras com uma câmera de vídeo gravando a fala de uma delas, Cícera. O coletivo coloca a câmera na mão dos moradores daquele espaço, que gravam a si mesmos e faz questão de manter esse indício da intervenção cultural no vídeo. No entanto, apesar do material capturado pelas moradoras, os realizadores

sintomaticamente optaram por não utilizar as imagens gravadas. A câmera na mão vai passeando atrás da voz do outro, que neste vídeo é objeto, mas não sujeito da narrativa, apesar do intuito colaborativo da oficina ministrada para a comunidade local. A relação estabelecida mais uma vez fica exposta.

Após novo depoimento das condições desumanas dos moradores da ocupação e da ausência de alternativas, a espera surge novamente na fala, sugerindo ser uma constante da expectativa política daquele grupo social: “cada um mais incomodado que o outro, mas ninguém pode fazer nada, então temos que continuar morando aqui. Por enquanto, a gente espera por um tempo, enquanto o prefeito resolve ter um tempinho pra gente”. A mulher faz uma descrição cruel da realidade e dos problemas, que em boa parte são vistos pela objetiva da câmera. O povo fala, mas a fala é desarticulada, sem projeto político além da crítica ao prefeito, pura constatação da precariedade social. A limitação das expectativas aparece na fala: “A gente tem um objetivo na vida da gente que é pagar um apartamento”.

Os próximos depoimentos, de duas lideranças do movimento de ocupação na região central, expõem muito brevemente e de maneira fracionada o processo da ocupação, a situação das reivindicações, os encaminhamentos, um questionamento pragmático da política habitacional vigente. A liderança diz: “têm que ser produzidas moradias para quem ganha de um a três salários mínimos ou as pessoas que não tem renda, né?”. Ouvimos o realizador afirmando: “Certo”. A voz do realizador concorda, expressando um senso de unidade de opinião em torno do tema. Comenta-se também sobre as ocupações e seus endereços no centro, dando uma dimensão da quantidade de pessoas sem moradia e do movimento.

Num breve trecho de uma assembléia do movimento, uma das lideranças revela um impasse com a COHAB. Então novos depoimentos esquentam um pouco o clima do documentário. São falas colhidas à noite, na rua, na preparação de uma ação, no calor dos acontecimentos. No ambiente sonoro das falas, ouvimos o barulho da aglomeração de gente e de apitos, sem ver a passeata. Uma moradora, a caminho, relata que estão indo acampar em frente à COHAB. Outra fala sobre a situação de quem não tem moradia e luta “por uma dignidade”. Outra, emocionada, se indigna com a situação de esperar que o filho chegue à sua idade “também sendo tratado que nem lixo”. Ouvimos nestes depoimentos pela primeira vez as palavras: “trabalhador” e “lutar”. Porém a ideia de dignidade, de um mínimo de cidadania, parece mais forte.

Diferentemente de *Há lugar*, quase não há planos gerais da manifestação de rua, da população em massa, que dão uma ideia de um corpo que vai tomando proporção, de um

movimento massivo. No documentário *Qual Centro?* o movimento de ocupação e reivindicação é apreendido mais pela fala de pessoas isoladas do que por imagens contundentes. De maneira que o problema da precariedade da cidade e da falta de moradia são mais fortes, impressionantes e reiterados no vídeo que a luta contra elas. Reflexo das mudanças históricas ocorridas na dinâmica dos movimentos sociais, conforme podemos supor da presença rarefeita da palavra “lutar” e a primazia da “espera”, ou reflexo de distintos pontos de vista de quem realiza o vídeo? Provavelmente um pouco das duas coisas.

A próxima sequência é emblemática em relação à perspectiva de luta de classes do vídeo, naquilo que interpreta, reflete e intervém no momento histórico. Tão clara em *Há Lugar*, em *Qual Centro?* a organização da classe trabalhadora aparece como desarticulada, enfraquecida. Um gari, um trabalhador popular, é questionado por um dos realizadores do vídeo sobre o que ele acha da manifestação. E o gari responde: “Rapaz, eu não acho nada nisso aí. Acho uma pouca vergonha desse povo fazer isso”. Nesse momento a voz do documentário aparece e insiste, retrucando o gari: “Você acha que as pessoas não têm direito à moradia?”. A câmera acompanha o personagem, que retruca: “Tem que morar na rua. Olha o viaduto, o viaduto para morar, eu moro lá debaixo”. Fica no ar se o gari fala a verdade ou se blefa com desdém. De todo modo, o projeto de unidade popular presente em *Há Lugar* e almejado pelos realizadores de *Qual Centro?* fica aqui desconstruído.

No diálogo, o câmera expõe seu ponto de vista de maneira explícita. A voz dos realizadores aparece em alguns momentos ao longo do vídeo, na interação com os personagens, sugerindo aderência ou discordância, mas não há um discurso explicativo do realizador que alinhe o sentido político e social da ocupação e da manifestação, diferentemente de *Há Lugar*, cuja voz do entrevistador é suprimida em prol da “voz do povo” e do discurso intelectual da montagem. Mais do que veicular um discurso, o vídeo capta uma situação, da qual os realizadores fazem parte.

Uma sequência de planos da população na rua se manifestando encerra o conjunto de entrevistas centrais do documentário, tendo avançado dois terços do tempo total do vídeo. Já de dia, uma discussão entre uma agente do poder público e a liderança do movimento, rodeados de pessoas na rua, revela ainda de maneira confusa a ocorrência de um incêndio no posto e a ineficiência do poder público em prestar suporte às pessoas que ficaram na rua. Na cena seguinte, imagens do incêndio. Botijões de gás enfileirados dão a dimensão de que poderia ter sido pior - talvez a cena mais impactante do documentário, sinalizando que a vulnerabilidade extrema é uma bomba-relógio. Na sequência, quem explica o que aconteceu é

uma adolescente. Trata-se de uma explanação factual, não há densidade dramática nem elaboração social construída a partir do acontecimento que é ápice do documentário, o cúmulo da fragilidade social a que estão expostos.

O bloco final do documentário, que apresentará o desfecho da situação, inicia retomando a temática da “luta”, em uma sequência de vários rostos de pessoas ouvindo, atentas, a voz *off* da liderança, pontuando a situação e sugerindo uma linha de ação. Os rostos, porém, sinalizam o cansaço, o desgaste, o desânimo. Não se trata daquela mesma luta dignificante, edificante, animadora e romântica de *Há Lugar*. O discurso da liderança busca a unidade da luta, que parece não estar dada.

A atenção volta novamente para o posto de gasolina. Um filme sendo exibido ao ar livre. A sequência não fornece muitas informações sobre o que se trata, mas confere, através da cena de um momento de fruição cultural dos moradores, mais dignidade à situação. Na tela, uma criança fala da luta dos “sem-terrinha”, alusão às crianças dos acampamentos do MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, buscando um alento de esperança na nova geração da luta. Sabemos, por informações fora do campo estrito do documentário, ser uma intervenção do Coletivo Nossa Tela no espaço da ocupação. Esta sequência de imagens da intervenção do Coletivo, logo após o ápice narrativo do documentário, revela mais uma vez que, no vídeo, o posicionamento, ações e a própria existência dos realizadores são quase tão importantes quanto o posicionamento e ações da ocupação retratada. Talvez possa se dizer que a ação do Coletivo Nossa Tela compete, no vídeo, com a ação do movimento de moradia, como ação de relevância social e caminho de superação da situação retratada – relação que talvez seja fruto da relevância histórica que os grupos culturais e a questão da cultura adquiriram na última década.

Os realizadores parecem buscar, na interação e intervenção cultural, uma alternativa ou uma estratégia de ação social, o que se coloca ao lado da crença no processo formativo e conscientizador das oficinas. Trazer a situação à visibilidade e falar sobre o não dito através da apropriação do vídeo como ferramenta se apresenta como o um início de caminho para a mudança da situação. Para Evandro Santos, do Coletivo Nossa Tela, “aproximar o povo da produção de filmes, dar uma câmera na mão é desmitificar este processo de produção levando a uma compreensão [...] dos fatos”,²⁷⁵ revelando uma aposta numa perspectiva transformadora do processo cultural.

275. SANTOS, E. “Diálogo ou monólogo”. In: Revista do Vídeo Popular, São Paulo, n. 3, pp. 10-12, jan. 2010, p. 12.

Lampeja nessa cena uma oposição entre cultura (arte) e barbárie, que opera aqui tal como em boa parte da cinematografia nacional recente, tal como identificado por Ismail Xavier em filmes como *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) que opõe a violência e a música, ou em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), que opõe a violência e a fotografia. Para Xavier, “Essa oposição (violência ou arte) evidencia uma afinidade entre o cinema e as políticas das ONGs, cuja premissa é a oferta de educação artística como via de formação e de criação de auto-estima, capaz de fazer os adolescentes superar o senso difuso de injustiça e o ressentimento.”²⁷⁶

Num plano médio, uma personagem comenta sobre o projeto de revitalização da região central, rumo ao encerramento do vídeo, numa das poucas falas com uma avaliação um pouco mais ampla da situação. Um dos temas do documentário, apontado na primeira sequência de imagens, a questão do projeto de “revitalização” do centro reaparece apenas na última fala, ilustrada por imagens de prédios e das ruas da cidade. Ela critica o pensamento dos governantes em deixar as regiões centrais mais limpas, sem pensar na população mais pobre que também ocupa essas regiões. Diz Andressa: “Ele [o prefeito] pensa só em revitalizar, deixar as ruas bonitas, mas e o pessoal [...] tá feio”.

O vídeo rivaliza a população e o poder municipal em alguns momentos mas, na ausência de um discurso analítico mais complexo que alinhe a narrativa, esquece do capital, que em última instância é quem está por trás do atual estado de coisas. Situação muito diferentemente ocorre em *Há Lugar*, que identifica com muita clareza os personagens e as alianças de classe do jogo que apresenta: o homem simples, as massas, o movimento, os intelectuais, o capital na figura do proprietário, a justiça burguesa, o governo, o aparelho repressivo do estado.

A última cena é alegórica e emblemática: num longo plano-sequência, a câmera acompanha uma criança de camiseta vermelha caminhando na rua. A câmera vai seguindo o menino de perto, de costas, por um bom tempo. As vozes de uma manifestação adentram o campo sonoro. A câmera para. E os manifestantes passam. Nota-se um mar de gente no vídeo. O filme finaliza com essa simbologia de esperança na luta popular, acenando timidamente a procura de uma saída utópica numa nova geração da esquerda. Há uma esperança, mas trata-se ainda de uma busca, de algo a se construir.

O vídeo tematiza a crise do espaço urbano, a corrosão do espaço social e da promessa de cidadania, focando a população em extrema vulnerabilidade social na cidade. A

276. XAVIER, I. “Da violência justiceira à violência ressentida”. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis/UFSC, v. 51, pp. 55-68, jul./dez. 2006, p. 56.

condição de vida insuportavelmente precária das pessoas é apresentada de maneira fragmentada, sendo colocada no mesmo plano das alternativas, da repressão, das estratégias, da resignação, da constatação, do desastre. O vídeo expõe, num mosaico, pessoas e um espaço urbano vitimados por essa situação perturbadora e sem lógica.

O filme revela uma atenção visual, mais sensorial do que discursiva. A cidade precária e seus habitantes se misturam em uma sequência fragmentada de muitos e variados planos, numa colagem de imagens preponderantemente noturnas, que conferem ao vídeo um tom desgastado, desumanizado e sem esperança. A textura da imagem sem luz - granulada, opaca, sem cor - revela esse olhar turvo, que enxerga com dificuldade a realidade.

Ainda que o filme exponha um argumento clássico - a situação inicial da condição de vida na cidade, o desenrolar da ocupação até a complicação dessa situação por conta do incêndio, e a continuidade da luta como desfecho -, não há uma manipulação emotiva dos nós dramáticos da narrativa. Assim, trata-se de uma narrativa plana, sem altos e baixos, extremamente fragmentada, dando a impressão de um estado permanente de torpor em relação à realidade dos acontecimentos. Não há respiro, não há emoção, não há poesia, não há sorriso, não há romantismo como havia em *Há lugar*.

A própria narrativa dos acontecimentos em torno da ocupação é de tal forma descontínua, com uma linearidade entrecortada por impressões da realidade, que a sensação é a de que não há sentido nos acontecimentos. Não há um jogo social estruturado, não há uma narrativa totalizante, que exponha uma interpretação organizada e coerente da situação da ocupação, do movimento, da luta, da cidade ou da história e conjuntura do país, como havia em *Há Lugar* e nos filmes da década de 1980. Não há uma teleologia histórica a guiar as ações do movimento assim como não há um argumento discursivo guiando o documentário.

Não há um “mandato” do cineasta para falar pela comunidade, pelo povo e pela nação, não há um intelectual articulador do sentido histórico da prática popular. Não há também uma imagem do povo enquanto unidade. Trata-se de uma sociedade também fragmentada socialmente, ainda que, como anunciado pela música logo no início do documentário, haja distinção entre o “doutor”, o “oficial”, a “ordem superior” e o homem simples e sua “gente”, sinalizando a hierarquia, a dominação e a opressão social.

De uma maneira geral, o contexto de produção e o contexto histórico de *Qual Centro?* transparecem no produto. Ele expressa uma dinâmica interessante entre essa experiência de realização audiovisual e a emergência de um novo processo cultural, ligado à implantação de políticas para a cultura popular, a atuação de ONGs, a atuação política dos

movimentos sociais contemporâneos. Num outro plano, podemos identificar, no vídeo, uma relação entre o coletivo e os ocupantes. Conforme aborda Gustavo Souza a respeito de documentários produzidos na periferia nos anos 2000:

Balizada no relacional, a estetização da política é capaz de elaborar experiências em diferentes graus, níveis e contextos, produzindo resultados artísticos concretos de uma realidade existente, em que suas variáveis culturais, políticas e estéticas gravitam em torno de um único objetivo: compartilhar o espaço público a partir de estratégias, interesses e sentimentos comuns.²⁷⁷

Talvez seja possível dizer que *Qual Centro?* aposta na chave da construção das relações, mais do que nas bandeiras de luta tradicionais dos movimentos. Estabelecer relações próximas ao objeto retratado, por um lado pode revelar uma postura coerente e ética, e por outro pode criar uma situação ambígua, um comprometimento de difícil equacionamento. De caráter denunciante, os realizadores do documentário trazem uma “realidade-problema”, de difícil tratamento, mas não avançam e não expõem o que ocasiona tal problema na realidade, na sociedade, e o que alimenta esse estado de coisas.

O documentário sustenta o “seu apelo na densidade da situação enfocada”,²⁷⁸ vulnerabilidade social dos sem moradia, mas, o discurso dos sujeitos retratados em torno do tema não sustenta uma unidade de grupo e da luta. O documentário *Há lugar*, do período da ABVP, tenta desde os primeiros minutos do vídeo reforçar uma ideia de unificação em torno da luta, da construção de uma identidade popular, que verifica-se no cordel recitado, no discurso dos ocupantes, na montagem. Como aponta Oliveira, “O vídeo popular típico, seria dessa forma, aquele que solicitava a asserção do espectador quando à necessidade de mudar uma determinada realidade. Tratava-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava torná-los agentes de uma ação transformadora.”²⁷⁹ Havia porém uma luta e um caminho a seguir. Já em *Qual Centro?* o vídeo solicita a indignação do espectador, mas não apresenta com clareza uma linha de ação a seguir.

As três últimas sequências de desfecho do vídeo, antes da cena alegórica do menino, talvez sejam sintomáticas: uma cena de assembleia do movimento social, com as pessoas cansadas; a intervenção cultural como possibilidade de enriquecimento da vida desgastada e meio de conhecimento; a interpretação analítica da realidade e discussão política, na fala que aborda o projeto de “revitalização do centro” empreendida pelo governo. Colocadas lado a lado, há uma justaposição de caminhos incertos de transformação, onde a mobilização social

277. SOUZA, G. “Estética e política no cinema de periferia”. In: VICENTE, W. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2014, p. 95.

278. OLIVEIRA, op. Cit., p. 9.

279. Ibidem, p. 10.

tradicional, a intervenção cultural e a elaboração política surgem como possibilidades que talvez construam um meio de sair do atual estado de coisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível separar a história do vídeo popular no Brasil em duas fases distintas. A primeira delas está enraizada no surgimento dos movimentos sociais e populares dos anos de 1980. A ABVP - Associação Brasileira de Vídeo Popular foi criada com o objetivo de incentivar iniciativas de vídeo – produção, exibição, distribuição, formação e debate, junto aos movimentos da época. As primeiras produções de vídeo popular surgiram num contexto de estagnação e recessão econômica dos anos de 1980 num cenário de escassez de verbas e mobilizações populares com reivindicações em torno do direito à terra, à moradia etc. Com o passar do tempo, a entidade se articulou como uma grande rede de produtoras de vídeo, ONGs diversas, canais comunitários de TV, movimentos sociais, sindicatos, institutos de pesquisa e assessoria. Os realizadores de vídeo popular de então aspiravam, como plano político mais amplo, uma ideia de “dar voz” ao povo, como vemos na perspectiva de Santoro, fundador e um dos presidentes da ABVP:

[...] O vídeo apresenta uma perspectiva bastante rica, que reforça o compromisso daqueles que se preocupam com a realidade social latino-americana e brasileira. E isso fazendo uso de um meio de comunicação que não é revolucionário, como muitos acreditam, mas que pode ser um componente privilegiado das lutas populares em todo o continente, colaborando para que as classes populares possam expressar a sua própria visão de mundo, informar-se, registrar a sua história.²⁸⁰

Vimos, no entanto, que a produção de vídeo popular era feita majoritariamente por realizadores audiovisuais independentes de classe média, que deixam transparecer, nos vídeos, um projeto de organização discursiva intelectual da prática do povo e em certa medida uma perspectiva de “conscientizar” o povo alienado.

Com a implantação do plano real e a dolarização da economia, os recursos de organismos internacionais que sustentavam a atuação da ABVP deixaram de ser tão significativos. O fim de cooperações financeiras importantes ameaçaram um projeto que àquela altura já era bastante amplo e ambicioso de capacitação e regionalização das atividades. A distância entre as bases e os dirigentes da instituição, envolvidos pragmaticamente em projetos de porte, também se aprofundou. O que seria um espaço para a discussão sobre o uso do vídeo no movimento social e popular passa a ser uma associação de realizadores sobre a égide do popular, uma grande ONG articuladora e capacitadora. Ao mesmo tempo, consolidava-se o cenário institucional das oportunidades audiovisuais para os principais produtores ligados à entidade, particularmente com a expansão das TVs

280. SANTORO, L. F. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus, 1989, p. 113.

universitárias, educativas e comunitárias. Sendo assim, a ABVP encerrou as atividades em meados de 1995.

A produção de vídeo dos anos 1980 desenvolveu-se em um momento de elaboração do discurso da democratização e do direito à comunicação que, sem ter ganhado espaço para além dos circuitos militantes e sem ter implicado em mudanças estruturais nos anos posteriores, apesar de ter resultado em uma série de iniciativas práticas em todo o Brasil, recrudescceu e perdeu espaço para novas práticas e ideias. Após um refluxo nos anos de 1990, desde os anos 2000, assistimos uma nova geração de agentes populares acessando os mecanismos de produção - verbas e equipamentos para a realização de vídeo, agora digital. Como característica comum dessas duas fases (1980 e, mais recente, a partir dos anos 2000), a apropriação do dispositivo vídeo enquanto um processo e sua busca pelo “povo”.

Essa dinâmica entre “cineastas e povo”, surge então como uma questão central. Para a professora Peruzzo:

Quando falamos de envolvimento popular na comunicação, é necessário precisarmos de que participação estamos tratando, pois essa expressão, usada indiscriminadamente, já se desgastou. Na realidade, cada experiência desenvolve um tipo de participação: uns desenvolvem sua prática nas instâncias mais elementares, enquanto outras promovem a intervenção das bases em processos mais avançados [...] a participação da comunidade é mais ampla apenas no nível das mensagens, por meios de entrevistas, depoimentos.²⁸¹

É possível dizer que a essa nova produção desenvolve-se portanto com características inéditas, já que os vídeos são de fato produzidos por sujeitos oriundos das classes populares. Assim, a retomada, a partir dos anos 2000, possibilitada pelo desenvolvimento da tecnologia da imagem digital e da viabilização da edição em computadores pessoais, transformou as possibilidades do fazer vídeo. Uma retomada, contudo, com ares de reinvenção, na medida em que se dá em um novo contexto cultural, social, político e tecnológico, que favorece uma maior descentralização dos processos de produção e difusão. Do cinema para o VHS, do VHS para a câmera digital e, hoje, a multiplicação dos dispositivos de vídeo em aparelhos móveis, “A câmera digital é fruto de um movimento antropológico e político no qual, de fato, estamos individualmente livres para circular e viajar. Essa câmera nos permite prolongar o desejo de liberdade, de movimentação, de indiferenciação, de troca.”²⁸²

281. PERUZZO, M. K. C. **Comunicação nos movimentos populares: A participação na construção da cidadania**. São Paulo: Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 297.

282. ROTH, op. Cit., p. 35.

Segundo Laurent Roth: “a mutação técnica do vídeo implica também uma mutação da representação do homem e de sua relação com o mundo e com os outros.”²⁸³ Nota-se nessa segunda fase, uma etapa prolifera em agitação de ideias e propostas, momento importante em que se desenvolve uma relação particular entre Estado, ONGs, mercado, os produtores de vídeo popular atual, os movimentos sociais e de cultura. É neste momento que surge o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, emergido em reivindicações de cunho cultural e socioeconômico. O Coletivo de Vídeo Popular, tentou trabalhar com uma proposta de atualizar o conceito de comunicação popular, usando os mecanismos que estavam ao alcance, acessou editais públicos e realizou parcerias possíveis com ONGs. O Coletivo, procurou em sua breve história provocar na cidade intervenções no espaço urbano e em equipamentos públicos de cultura. Tentou buscar uma ruptura nos processos padrão de emissão e recepção da mensagem audiovisual.

A produção de vídeo popular dos anos 2000 acontece em um momento de crescimento de um discurso em torno da diversidade cultural e do direito à cultura, com uma ênfase de afirmação agora no plano da cultura. Tais conceitos conseguem aglutinar em torno de si, por um lado o discurso oficial do Estado, por outro a sociedade civil na figura dos movimentos sociais e de cultura de hoje, mas também das ONGs e do mercado. Essa ambiguidade permite que distintas perspectivas muitas vezes apareçam aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão. Como aponta Alvarenga, houve um estreitamento do vínculo dos produtores de vídeo:

[...] com o Estado e com empresas privadas, ampliando a capacidade de articulação desses projetos com as demais instituições do país, o que estava fora de cogitação dentro do contexto do vídeo popular, já que existia uma forte crítica a essas instituições, que foram tornadas parceiros bem-vindos.²⁸⁴

Se por um lado é possível ver um recrudescimento recente das atividades dos grupos que fizeram parte do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, por outro lado é possível notar, por parte do poder público, certa preocupação com esse setor cultural. E nesse sentido, apesar da fragilidade desse coletivo especificamente, é possível pensar que novos cenários de produção e articulação estejam sendo gestados com espírito semelhante na cidade de São Paulo e em outros cantos do Brasil.

O audiovisual na gestão petista é visto cada vez mais como uma área que não é limitada ao dito “cinemão”, pois, além de contemplar grandes produtores, pela primeira vez

283. ROTH, L. “A câmera DV: órgão de um corpo em mutação”. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A.; (orgs.). **Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 28.

284. ALVARENGA, op. Cit., p. 64.

começou a acenar para outros segmentos da sociedade, tais como cineclubes, coletivos e associações culturais, grupos de jovens, movimentos sociais e festivais, mediante os editais voltados para a diversidade cultural. Em um outro registro, mas importante de se apontar, avança a ideia de uma política fortemente ligada à inserção no mercado por meio do empreendedorismo sociocultural e/ou da capacitação e formação profissional, mediante o Eixo 2 do Programa Brasil de Todas as Telas, ligados ao Pronatec.²⁸⁵ Ainda assim, a política cultural nos últimos anos buscou construir o fortalecimento de uma indústria de cinema, sendo esta uma das áreas prioritárias do investimento do governo. Também não parece razoável, no contexto político atual, a revisão mais séria de seu mecanismo chave da política cultural, que é a renúncia fiscal, onde o mercado exclui a noção de diversidade, tão forte é o *lobby* de produtores e investidores. Desta maneira, podemos dizer que, se o Estado acena com uma política de diversidade cultural, ele na verdade executa essa política de maneira a permitir uma inserção ainda marginal no sistema.

A emergência de coletivos de produção e difusão audiovisual nas periferias introduz no cenário cultural de um novo componente a disputar - de maneira completamente desigual e inferior, no sentido econômico da produção e distribuição cultural – espaço com os produtores que detêm o controle das representações sobre o imaginário do nacional-popular. Com uma produção muito pequena e ainda incipiente, estes novos produtores audiovisuais buscam se apropriar de um meio que até então lhes fora negado, mas com objetivos ainda não completamente claros e articulados. Essa ausência de objetivos bem delineados enquanto um projeto político e cultural, em muito tem a ver com a forma com que o audiovisual lhes chegou: sem garantir qualquer sucesso de inserção no mundo da produção audiovisual e cultural - como bem lembrado pelo Negro JC integrante da (FunkTV e Filmagens Periféricas), morador do bairro de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo,

Em 2002, andando pelo bairro, eu vi uma faixa escrito: “Oficina de vídeo”. Se não me engano, foi na época que tinha acabado de comprar um videocassete pra minha casa. A minha ideia, quando olhei aquela faixa, era de aprender a fazer manutenção no videocassete. E fui, me inscrevi, mas estava com essa ideia: “Pô, vou ter uma profissão”. Mas, quando eu cheguei lá, me deparei com um monte de equipamento de foto, vídeo, vários professores, e aí fui percebendo que não tinha nada a ver com o que eu imaginava.²⁸⁶

285. O Pronatec Audiovisual focaliza os gargalos de mão de obra e visa a melhor capacitação técnica dos profissionais da área por meio de cursos de atualização e, em especial, a capacitação de jovens para funções técnicas da produção audiovisual. É um capítulo especial do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego, do Ministério da Educação. Visa a oferta de 5 mil bolsas para 20 cursos, em 12 capitais: Belém, Manaus, Fortaleza, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre.

286. VICENTE, W. “Entrevista Coletivo Filmagens Periféricas”. In: VICENTE, W. (org.). **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014. p. 195.

Talvez seja possível avançar a partir da hipótese de que houve ao longo das décadas enfocadas nesta pesquisa uma mudança na estrutura de classes e, portanto, uma mudança na natureza dos movimentos sociais, e na relação entre o povo e a produção cultural. Trata-se certamente da emergência de uma produção com bases bastantes diferentes, com produtores oriundos de uma posição social e econômica distintos daqueles do vídeo popular das décadas de 1980 e 1990. Os realizadores de vídeo dos anos 2000 são em geral jovens de baixa renda intelectualizada, geralmente em ascensão por conta dos anos de estudo a mais que seus pais, passaram por cursos de ONGs complementares à educação formal, passaram por universidades. Estão dentro do perfil da nova classe média e poderíamos descrevê-los como uma classe em ascensão, uma nova elite da periferia. Em geral rejeitam a intermediação de uma outra classe, buscando autonomia e a reversão da posição social de subordinação de onde são oriundos.

Havia na década de 1980 uma estruturação social clara em torno dos operários, dos trabalhadores, que, porém, não tinham acesso aos “mecanismos de produção da representação”, no caso, o vídeo. Em 2000 falamos da produção realizada pelo próprio sujeito popular. Trata-se portanto de um fenômeno completamente diferente daquele da década de 1980 e de fato talvez inédito na história do país. Porém, como a análise do vídeo *Qual Centro?* e os primeiros nomes do Fórum Paulistano expressam, não há uma identificação com a classe trabalhadora, nem se orbita em torno dela. A identidade do grupo se forma a partir da “comunidade”, da “quebrada”, “da periferia”, focado na exclusão territorial ou simplesmente na “cultura” como agente de mudança social, como sugere a aposta na prática da intervenção cultural dos realizadores de *Qual Centro?*. Neste sentido é sugestivo o fato de os principais movimentos sociais remanescentes das décadas anteriores - o MST e os movimentos de moradia – lidem, em última instância, com a exclusão territorial.

Como aponta José de Souza Martins, o operário, o trabalhador assalariado é classe social; o excluído não o é. Talvez seja possível dizer que há uma vontade subjetiva de transformação na política pautada na idéia de exclusão ou cisão territorial, que não se ancora, porém, na organização social objetiva de uma sociedade de classes. Conforme Martins, “O rótulo [da exclusão, mas poderíamos arriscar, da periferia] acaba se sobrepondo ao movimento que parece empurrar as pessoas, os pobres, os fracos, para fora de suas 'melhores' e mais justas e 'corretas' relações sociais, privando-as dos direitos que dão sentido a essas

relações. Quando, de fato, esse movimento as está empurrando para 'dentro', para a condição subalterna de reprodutores mecânicos do sistema econômico.”²⁸⁷

Para ele, não se trata de exclusão, mas de formas perversas de inclusão, inerentes ao sistema capitalista: “O capitalismo na verdade desenraiza e brutaliza a todos, exclui a todos. Na sociedade capitalista essa é uma regra estruturante: todos nós, em vários momentos de nossa vida, e de diferentes modos, dolorosos ou não, fomos desenraizados e excluídos.”²⁸⁸

Entre as principais propostas defendidas pelos próprios realizadores está a de tornar visível o que sempre foi relegado à invisibilidade, falar de algo que não é falado: a “cultura”, o “modo de vida” na periferia, ou, no caso de *Qual Centro?*, a situação precária de vida de parte da população. Trata-se portanto de “incluir” no campo de visibilidade social algo antes excluído desde campo. Mas talvez essa concepção seja ainda permeável a uma concepção ingênua da cultura popular, cuja discussão é complexa, como vimos em Hall. A concepção não se protege da identificação da cultura popular como algo fixo, que pode ser apresentado num “inventário” do “modo de vida” de uma parcela da população, sem aprofundar aí as questões de classe que a envolvem, sem envolver a posição que estabelece no jogo social.

E ainda que haja um aspecto progressista nessa perspectiva, podemos perceber que tanto o Estado quanto o mercado estão dando respostas a esta concepção, apropriando-se delas. O primeiro no discurso da diversidade, da cidadania cultural e da política de editais, e o segundo incorporando essa “cultura de periferia” nas produções audiovisuais hegemônicas. O que sugere a possibilidade de acomodação da perspectiva da “cultura da periferia” no status quo. Todas estas perspectivas podem incorrer no mesmo erro de fazer o multiculturalismo “se transformar em um shopping center de culturas do mundo”,²⁸⁹ sem repensar a estruturação de poder na sociedade capitalista de modo profundo.

Não espanta que a produção cultural “da periferia” tenha se tornado visível ao mesmo tempo que surgiram representações da periferia na televisão e no cinema, ou seja na indústria cultural audiovisual. É sintomático que a indústria cultural audiovisual tenha buscado dialogar com esse novo nicho que representa a nova ordem social, onde o nacional popular e seu esforço de abarcar o todo da sociedade caminha para a incorporação da cultura popular periférica, que representa a nova classe média e sua promessa de um país com menos pobreza, de um país em desenvolvimento.

287. MARTINS, José de Souza. **Exclusão social e a nova desigualdade**. São Paulo: Paulus, 1997, p. 16.

288. MARTINS, op. Cit., p. 32.

289. SHOHAT, E.; STAM, op. Cit., p. 474.

Nesse sentido, não é possível pensar a produção cultural popular, que podemos ver realizada através dos novos editais culturais, à parte do sistema que define o que é produção cultural relevante, em termos de indústria, mercado, crítica cultural, ou do ponto de vista de um governo com uma visão de mundo e projeto político próprios. Particularmente neste caso, o histórico do desenvolvimento das políticas culturais nas últimas décadas nos apresentam pistas importantes para compreender o lugar que essa nova produção “popular” ocupa na sociedade como um todo. Trata-se de posições intrincadas, que são construídas relativamente à sua posição quanto aos demais componentes do sistema.

Talvez seja possível dizer que esta nova produção cultural da periferia faça parte de um esforço de “incluir” essa nova classe social num regime de visibilidade social, ainda que de modo peculiar e marginal. Estaria portanto acompanhando o processo de inclusão econômica (também marginal), inclusão no sistema educacional (também precarizada em relação às classes altas) que a “nova classe média” empenhou nos anos 2000.

Também o diálogo com as políticas públicas e a atuação no sentido de ampliar aquelas às quais possam ter acesso, em última instância sugere a tentativa de incluir esse novo grupo social de origem popular no sistema meritocrático da classe média-alta, que até então os deixara para fora. Há, portanto, um movimento não de contestação do Estado e da ordem capitalista, mas uma busca por um aprimoramento das regras do jogo, que permita um movimento de inclusão marginal tendo em vista o mérito. Parece tratar-se de um setor emergente das classes populares, ainda relativamente subordinado, que busca a ampliação da cidadania, estando a reboque de um processo de consolidação da democracia que insiste em ser adiado. Em última instância podem acabar cumprindo o papel de modernizadores do sistema, colaborando para o estabelecimento das novas condições acenadas para sua classe, dentro de um sistema democrático excludente.

Vemos então o surgimento de novas expressões da cultura popular que, diferente de como se relacionaram historicamente com o poder dominante, passaram a ser reconhecidas, valorizadas e fomentadas pelo Estado. Essa nova produção cultural da periferia, em última instância, existe enquanto aquela que interessa também ao Estado, e portanto, ao interesse hegemônico. Nesse sentido é latente a absorção do conceito de diversidade na ideologia do nacional-popular dos anos 2000. Para Barbero, “o povo é fundador da democracia não como população, mas apenas como categoria que permite dar parte, enquanto garantia, do nascimento do Estado moderno.”²⁹⁰ A ideia de “diversidade cultural” parece surgir então

290. BARBERO, op. Cit., p. 34.

como parte de um projeto de construção “da representação ideológica do Estado, não como sendo um organismo classista, mas como expressão de todas as energias nacionais”, alinhado ao discurso hegemônico.²⁹¹

É claro que, particularmente no final do vídeo, existe um esforço de reavivar uma utopia. A própria iniciativa de registrar uma mobilização social e a participação dos realizadores do Nossa Tela num Coletivo que buscou recuperar o termo “vídeo popular” sinalizam essa perspectiva. Mas o contexto social não colabora para que a utopia seja colocada com desenvoltura. Ridenti, ao avaliar a estrutura de sentimento da produção cultural recente, aponta que

A antiga estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária por certo tem herdeiros, mas há muito deixou de ser predominante, em vários casos transformou-se numa ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira. Pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda não há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, esboçada naqueles mesmos anos de 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia. O profissional competente e competitivo no mercado, concentrado na carreira e no próprio bem-estar, veio substituir o antigo modelo de artista/intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista periférica e subdesenvolvida, que compartilhava da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Contudo, a utopia revolucionária não desaparece nem mesmo na produção cultural reificada da sociedade de nossos dias.²⁹²

O vídeo *Qual Centro?*, ao mesmo tempo que busca combater certo niilismo contemporâneo, não consegue alcançar nenhuma grande narrativa utópica, como ainda podemos ver em *Há Lugar*. Resultado das contradições de um tempo que, conforme aponta Ridenti, é marcado por

Um mundo de imagens, forte individualismo e ecletismo, a misturar estilos artísticos de diversas épocas, [...] certo niilismo, a perda de ilusões nacionais, políticas ou religiosas [...], numa sociedade vista como inevitavelmente fragmentada, com a crise das visões de mundo totalizantes e das grandes narrativas, num processo que Jameson (1995) denominaria “atomização reificada”. Outros falariam em cultura pós-utópica, ou distópica, com uma infinidade de obras, fragmentadas em ampla heterogeneidade de estilos, num tempo de celebridades midiáticas e de perda de historicidade, com a impossibilidade da representação artística totalizante. O processo seria criticado por algumas correntes artísticas e celebrado por outras, todas mergulhadas a fundo nas contradições da indústria cultural.²⁹³

291. ALMEIDA, op. Cit., p. 12.

292. RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. Tempo Social, revista de sociologia da USP. São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005, p. 106.

293. RIDENTI, M. “Caleidoscópio da cultura brasileira: 1964-2000”. In: MICELI, S. e PONTES, H. (orgs.): **Cultura e sociedade (Brasil e Argentina)**. São Paulo: Edusp, 2014.

Uma reflexão de Hall acerca da dinâmica cultural parece então, oportuna para encerrar essa dissertação:

Há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas.²⁹⁴

294. HALL, op. Cit., p. 282.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRUCIO, Fernando Luiz.; LOUREIRO, Maria Rita.; PACHECO, Regina Silvia. “A agenda da nova gestão pública”. In: ABRUCIO, Fernando Luiz.; LOUREIRO, Maria Rita.; PACHECO, Regina Silvia. (orgs.): **Burocracia e Política no Brasil: Desafio para o Estado Democrático no Século XXI**. 1a Edição. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 2010.

ABRÚCIO, Fernando Luiz. “Três agendas, seus resultados e um desafio: balanço recente da administração pública federal”. *Desigualdade & Diversidade*. Dossiê Especial, São Paulo, 2011.

ALMEIDA, Jorge. “Cultura política e hegemonia”. IV Encontro da Compolítica, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2011.

ALVARENGA, Clarisse. “Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil”. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2004.

AMANCIO, Tunico. **Arte e manhas da EMBRAFILME: Cinema e estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981)**. Niterói, RJ: EdUFF, 2000.

_____. “Pacto cinema e Estado: os anos Embrafilme”. In: GATTI, André Piero. (org.): **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

_____. “Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme”. In: Alceu, Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, jul./dez. 2007.

ANGELI, José Mario. “Gramsci, Hegemonia e Cultura: relações entre Sociedade Civil e Política”. In: Revista Espaço Acadêmico, Maringá, PR, n. 122, julho de 2011.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. “Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil”. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BARBERO, Jesús Martin. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação: Funarte e política cultural (1976-1990)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BRANT, Leonardo. **Mercado Cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

CANEDO, Daniele. “Cultura é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos.” Trabalho apresentado no V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CARELLI, Vincent.; ROCHA, Janaina. “Brasil”. In: DAGRON, Alfonso Gumucio. (org.): **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2014.

CASTELLO, José. “Cultura”. In: LAMOUNIER, Bolívar.; FIGUEIREDO, Rubens. (orgs.). **A Era FHC: um balanço**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

CALABRE, Lia. **Políticas públicas no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro; Fundação Getulio Vargas, 2009.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. “Nuvem no céu e raiz: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina”. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, MG, 2010.

CANNITO, Newton. “Depoimento de Luiz Fernando Santoro”. In: Sinopse Revista de Cinema, n. 7, ano 3, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2007.

COSTA, André Fratti. “Videografias no espaço”. In: Caderno Sesc Videobrasil, São Paulo, 3, 3, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **A dualidade de poderes: introdução à teoria marxista do Estado e da revolução**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. “O conceito de política nos Cadernos do Cárcere”. COUTINHO, Carlos Nelson. e TEIXEIRA, Andréa (orgs.): **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DAGNINO, Evelina. “Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal”. In: Revista Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 15, 2005.

DINIZ, Sheyla Castro. “Nuvem Cigana: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
FESTA, Regina.; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. (orgs.): **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

FESTA, Regina e SANTORO, Luiz Fernando. “A terceira idade da TV: O Local e o internacional”. In: NOVAES, Adauto. (org.): **Rede Imaginária: Televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FÉR, Ester Marçal . “O Audiovisual na Rede dos Pontos de Cultura da Grande São Paulo”. Dissertação (Mestrado em comunicação) - Programa em Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo: 2009.

FONTES, Virgínia. “Capitalismo, imperialismo, movimentos sociais e lutas de classes”. In: Revista em Pauta. Faculdade de Serviço Social do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, n.21, p.23-36, julho de 2008.

FORNAZARI, Fábio Kobol. “O lugar da imagem: ANCINE, ANCINAV e o desafio da regulação do audiovisual no Brasil”. Dissertação (mestrado) – Escola de Administração de Empresas de São Paulo: 2007.

GATTI, André Piero. “Investimento no cinema brasileiro na Retomada (1994-2003)”. In: Revista FACOM. São Paulo. n. 16, 2006.

_____. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. (Cadernos de Pesquisa; v. 6).

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.1, 1999.

_____. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v.3, 2000.

_____. **Quaderni del cárcere**. Edizione critica Dell’Istituto Gramsci di Roma (a cura de V. Gerratana. Einaudi, Torino, 1977.

GUIMARÃES, Pablo Gralha Costa. “Governo FHC x Governo Lula - Evoluções e retrocessos na estrutura da administração pública brasileira”. Monografia - Universidade Cândido Mendes Instituto a Vez do Mestre, Curso de Pós-graduação: Gestão pública. Rio de Janeiro: 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMBURGER, Esther. “Políticas da representação: Ficção e documentário em ônibus 174”. In: MOURÃO, Maria Dora.; LABAKI, Amir. (orgs.): **Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. “Imagens da Quebrada”. In: Seminário Estéticas das Periferias – Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole, 2011.

HOFLING, Eloisa de Mattos. “Estado e políticas (públicas) sociais”. In: Cadernos Cedes, ano XXI, n. 55, nov., 2001.

KAUARK, Giuliana. “Oportuna diversidade: a participação do Ministério da Cultura do Brasil durante a negociação da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2009.

KOSIC, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: Das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Raquel Sousa. “O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das idéias de materialismo cultural e experiência”. In: Revista Cantareira 8ª edição on-line, Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: < http://www.historia.uff.br/cantareira/edic_passadas/V8/artigo02.htm >. Acesso em 15 de julho de 2014.

LOPES, Brenner.; AMARAL, Jefferson Nery. **Políticas Públicas: conceitos e práticas**. Belo Horizonte: Sebrae/MG, 2008.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. “Discurso do ex-presidente na cerimônia de lançamento do Programa Mais Cultura”. Brasília, 04 de outubro de 2007. Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/site/2007/10/05/discurso-do-presidentelula-da-silva-na-cerimonia-de-lancamento-do-programa-maiscultura/> >. Acesso em 22 de novembro de 2013.

MACHADO, Mário Brockmann. “Notas sobre a política cultural no Brasil”. In MICELI, Sergio. (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Editora DIFEL, 1984.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. “A experiência do vídeo no Brasil”. In: MACHADO, Arlindo. (org.). **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. 3a edição. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Editora Papirus, 1997.

MAIGRET, Éric. **Sociologia da comunicação e das mídias**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

MATTELART, Michèle.; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens: A Ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARTINS, José de Souza. **Exclusão social e a nova desigualdade**. São Paulo: Paulus, 1997.

MICELI, Sergio. “O Processo de 'Construção Institucional' na área cultural federal (anos 70)”. In MICELI, Sergio. (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Editora DIFEL, 1984, p. 56.

MORAN, Patrícia.; HAMBURGER, Esther. “Apresentação”. In: VICENTE, Wilq. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014.

NATARELLI, Talita Vanessa Penariol. “Agências reguladoras no Brasil: o caso da ANCINE”. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php/%20http://www.dgmarket.com/AppData/n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=12683&revista_caderno=4. Acesso em 22 de abril de 2015.

NETO, Manoel Marcondes Machado.; FERREIRA, Lusía Angelete. **Economia da Cultura: Contribuições para a construção do campo e histórico da gestão de organizações culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2011.

NERI, Marcelo Côrtes. **A nova Classe Média**. Rio de Janeiro: FGV/IBRE, CPS, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Manins - Campinas-SP: Editora Papirus, 2005.

NUNES, Edson. **A Gramática Política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Chico de. “Hegemonia às avessas”. In: Revista Piauí 4, jan. 2007.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Pereira. “Transformações no vídeo popular”. In: Revista Sinopse de Cinema, n.7, ano 3, 2001.

_____. “Tecnologias audiovisuais e transformação social. O movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995).” Tese (Doutorado em História) Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2001.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

AGUIAR, Kátia.; PASSOS, Pâmella. “Cultura e periferias – uma política (im)possível”. In: DANTAS, Aline.; MELLO, Marisa S.; PASSOS, Pâmella. (orgs.): **Política cultural com as periferias**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2013.

PERUZZO, Cicília M. K. **Comunicação nos movimentos populares: A participação na construção da cidadania**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. “Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor”. ECO-Pós, v.12, n.2, p.46-61, maio/ago., 2009.

_____. “Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária”. XXIX Intercom, Brasília, set. 2006.

_____. “Mídia Local e suas interfaces com a mídia comunitária”. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LIMA, Rafaella Pereira de. “Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: A experiência da produção de vídeo popular pela brigada de audiovisual da via campesina”. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: 2014.

PORTELLI, Hugues. **Gramsci y el bloque histórico**. Tradução de Maria Baun - Buenos Aires: Siglo Vientiuno, 1973.

TOLILA, Paul. **Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Sociais: Anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REZENDE, Flávio da Cunha. “Razões da crise de implementação do Estado gerencial: desempenho versus ajuste fiscal”. In: Revista de Sociologia e Política. Curitiba, n. 19, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, jun. de 2005.

_____. “Caleidoscópio da cultura brasileira: 1964-2000”. In: Miceli, S.; PONTES, H. (orgs.): **Cultura e sociedade** (Brasil e Argentina). São Paulo: Edusp, 2014.

ROTH, Laurent. “A câmera DV: órgão de um corpo em mutação”. In: MOURÃO, Maria Dora.; LABAKI, Amir.; (orgs.). **Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. (org.): **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Editora da UFBA, 2010.

_____. “Políticas públicas entre o possível e o impossível”. II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT. Salvador: Faculdade de Comunicação, 2006.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Editora Summus, 1989.

_____. “Vídeo e Movimentos Sociais – 25 Anos Depois”. In: VICENTE, Wilq. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2014.

SANTOS, Evandro. “Diálogo ou monólogo”. In: Revista do Vídeo Popular, São Paulo, n. 3, jan. 2010.

SARAIVA, Enrique.; FERRAREZI, Elisabete. (orgs.). **Políticas Públicas; coletânea**. Brasília: ENAP, 2006.

SENA, Eduardo Augusto. “Políticas culturais, tecnologias de informação e democracia cultural o programa VAI e a constituição da Agência Popular Solano Trindade”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: 2013.

SIMIONATTO, Ivete. “Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana”. In: Revista Katálisis, vol.12, no.1, Florianópolis, jan./jun. 2009.

SOUZA, Gustavo. “Estética e política no cinema de periferia”. In: VICENTE, Wilq. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014.

SOUZA, Celina. “Políticas Públicas: uma revisão da literatura”. In: Revista Sociologias, Porto Alegre, ano 8, n. 16, jul./dez. 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Editora CosacNaify, 2006.

STUCKER, Ananda. “A periferia nos Seriados Televisivos Cidade dos Homens e Antonia”. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.

VICENTE, Wilq. (org.). **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014.

_____. “Entrevista Coletivo Filmagens Periféricas”. In: VICENTE, Wilq. (org.): **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014.

_____. “Atores sociais e o audiovisual comunitário jovem”. Relatório de Iniciação Científica, Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes-SP: 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. “O círculo de Bloomsbury”. In: WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Cultura do modernismo: contra os novos conformistas.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **The Long Revolution.** Harmondsworth: Penguin, 1965.

_____. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WINK JUNIOR, Marcos Vinicio.; MATTOS, Enlinson M. “Criação da agência reguladora e leis de incentivo à cultura: evidências empíricas para o mercado de cinema brasileiro”. In: Revista Planejamento e Políticas Públicas, n. 37, jul./dez. 2011.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. “Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro”. Devires, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, jan./dez. p.70-85, 2004.

_____. “Da violência justiceira à violência ressentida”. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis/UFSC, n.51, pp. 55-68, jul./dez., 2006.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

HÁ lugar. Direção: Julio Wainer e Juraci de Souza, São Paulo. Documentário. 21' min., 1987.

QUAL Centro?. Direção: Coletivo Nossa Tela. São Paulo. Documentário. 15' min., 2010.